

DL 62/11

目 次

译本序	范大灿(1)
德国文学中的进步与反动	范大灿 译(1)
帝国主义时期德国文学主潮概述	张伯笏 译(111)
《明娜·封·巴恩赫姆》	赵蓉恒 译(185)
《浮士德》研究	范大灿 译(209)
荷尔德林的《于沛里昂》	杨业治 译(339)
民族诗人海因里希·海涅	范大灿 译(367)
高特弗利特·凯勒	安书社 译(444)
现代艺术的悲剧	关惠文 译(549)
盖哈尔特·霍普特曼	孙坤荣 译(608)
贝歇尔的诗歌	姚保琮 译(626)
维利·布莱德尔的长篇小说	孙坤荣 译(660)

德国文学中的进步与反动

导 言

“我国历代的文学都没有生命力，它没有成为民族的主干，在它上面长不出新文学的幼芽。相反，别的民族多少世纪以来不断前进，它们是靠本民族的创造在自己的基础上形成的，是靠历代的遗产在人民大众的信仰和爱好的基础上形成的，因而，它们的文学与语言就是民族的。我们可怜的德意志人，自古以来就注定不会保存自己的创造。德意志的歌声是泛泛的喧嚷，是约旦河、台伯河、泰晤士河和塞纳河的芦苇产生的回声^①；德意志精神就是靠别人过活，就是来回咀嚼别人弃之不用的东西……可是，如果我们没有人民大众，那我们就永远不会有观众和读者，永远不会有民族，也永远不会有我们自己的、在我们中间获得生命并在我们中间发生影响的文学与语言。这样，我们就只好永远为书斋学者而写作，写那些谁也不懂、谁也不爱、谁也领会不了的颂歌、英雄诗以及各种教堂里和厨房里唱的歌曲。我们的古典文学，象一只极乐鸟，它五光十色，仪表堂堂，翱翔九

① 意指德国文学不是自己的创造，而是专事摹仿抄袭其它民族的作品，如东方的阿拉伯（约旦河）、西方的意大利（台伯河）、英国（泰晤士河）和法国（塞纳河）。

霄、高不可攀——可就是脚不着德意志的土地。”

到了一七七七年，赫尔德还是这样描述德国文学的，可见，早期最伟大的人物是认识德国文学的困难处境的，不过后来这种认识就淡薄了。不仅如此，有人反而竭力要杜撰一种说法，说什么德意志民族、德意志文化和德意志文学同历史是有机地联系着的，而且竭力要使人相信事实就是这样。浪漫派就竭尽全力致力于这一目的，而在一八七一年以后随着普鲁士德国的反动和统治世界计划的出笼，这种努力就变本加厉了。当然，一些诚实而又清醒的作家也不是没有反对过这种虚构出来的联系，但大多起不了什么大的作用。歌德曾经始终不渝地反对过上面提到的浪漫派的那种努力。赫勃尔^①虽然后来也曾把尼伯龙根改编成戏剧因而自己也转入这条轨道，但在一八四八年革命失败以前他还是属于头脑清醒者的行列。他当时有力地强调，莎士比亚写的那些取材于历史的人和事，是“还活在人民大众意识中的东西，因为这是人民大众必须承受和缅怀的东西”。从这一观点出发，他坚决反对用戏剧手段来复兴德国中世纪的“皇朝盛世”，反对把霍恩斯陶芬王朝搬上舞台。“难道要认识德意志民族直到如今从未有过生活史，而只有疾病史，是那么困难吗？或者人们真的严肃地认为，把吃光了德意志民族五脏六腑的霍恩

^① 赫勃尔(Christian Friedrich Hebbel, 1813—1863),德国十九世纪著名戏剧家。一八四八年革命以前,他最主要的剧本是《马利亚·马格达莱娜》(1844);一八四八年革命以后的主要剧本有《阿格内斯·贝尔瑙尔》(1851)和《屈格斯和他的戒指》,这两个剧本在写作技巧上有很大进步,但内容更趋保守。在当时真正使赫勃尔成为威望很高的戏剧家的是他根据《尼伯龙根之歌》的题材改写的三部戏剧《带角的西格夫里特》、《西格夫里特之死》和《克里姆希尔特复仇》(1861年首次演出)。

斯陶芬王朝这条绦虫浸在酒精里就能把病医好吗？”

在别的国家，资产阶级的觉醒是创立和巩固国家统一的一个必要的组成部分，因而它——尽管有各种各样的先决条件——暂时可以同君主专制政体向上的路线相一致。我们可以想一下莎士比亚对都铎尔王朝的态度，想一下高乃依和拉辛，甚至包括伏尔泰对路易十四时代的态度。而在德国，人们只能捏造统治势力和德国文化相一致的说法，因而这也始终只能是一种欺人之谈。这种主观上常常仅仅是由于自我欺骗而产生的谎言，毒化了整个德国文化和德国文学史。只有清楚地认识到这一点，才能避免有害的歪曲和骗人的结论。

德国文学同统治政权是对立的，这就决定了它的伟大和局限。德国文学是伟大的（当然常常是悲剧意义上的伟大），因为它认清了德国人民的命运问题，而且正好是在它的鼎盛期加深和扩大了这种对立；但同时这也正是它所有弱点的根源。尤其是同德国的社会和国家结构的矛盾，就更促成了德国文化和文学的理想主义^①性质。

德国文学伟大时期的世界观，主要是理想主义的，预见式的，甚至是空想主义的。它的思想与其说是针对实际的存在，倒不如说是针对理想的现实。它的主要意向不是从实际的存在中找出隐蔽着的倾向，而是思辨地预见一个堪称典范的梦寐以求的世界。就因为这样，在大多数德国人的心目中，理想与现实的界限是不清楚的。理想主义的这个缺点，就使得在德国不可能形成一种进步的、革命的现实主义。当着经济和政治的发展要求有一个现实的目标的时候，理想主义就站不住脚了，它那庞大

^① 亦可译成“唯心主义”，下同。

的体系土崩瓦解，所剩下的也都成了毫无生气的经院式的虚影。另一方面，在德国还有一种同样也是它特有的“现实政治”，其中充满了不切实际、毫无根底的异想天开。正是因为这些，在德国就出现了这样的情况，虽然有天才的作家，但没有象俄国从果戈里到高尔基，法国从狄德罗到巴尔扎克，英国从笛福到狄更斯那样的现实主义的发展。

除了缺乏真正的传统和理想主义的遗风以外，庸俗习气是德国文学发展的最重要的障阻。最优秀的德国作家都把庸俗习气看作是他们的敌人，但很少有人能认清，这种庸俗习气从哪儿来的那么大的力量。任何一个国家的专制君主也不象德国的那样目光短浅，毫无思想；任何一个国家对专制君主卑鄙行径的反抗也不象在德国那样的微弱。当然，各国都有庸俗市民，都有庸人市侩，但是其他所有的国家都有过清除灰尘的革命风暴，在公众生活中都反复出现过澄清的过程，而在德国从未有过真正意义上的公众生活。格奥尔格·福尔斯特^①曾经写道：“我们有七千名作家，但德国没有公众舆论。”因此，这种形势如不改变，庸俗习气就不可能真正克服。庸人市侩毒化了德国文学中的最高尚的人物和伟大的天才。德国文学拥有大批有才华的作家，但很难找出一个完全不沾染庸俗习气的德国作家。

德国文学形成和繁荣昌盛的时期，社会状况十分狭隘窘迫，这就决定了德国文学的特点；而且这种劣根性也浸透了德国人的灵魂。人们不仅屈从于他们的环境，而且还开始培植庸俗习气，把一些庸俗习气的表现看作是“更高尚的”，“更纯粹的”人的

^① 福尔斯特(Johann Georg Adam Forster, 1754—1794)，德国作家，以游记著称，同时也是十八世纪德国作家中少有的坚定的雅各宾革命派。

本性。因为经济和政治的发展并不是在真正的斗争中人民自我教育的结果，因而经济和政治上强大起来的德国只是改变了庸人市侩的类型，并没有克服庸人市侩的思想体系。相反，庸俗习气反而变得“神气活现”，“巍然矗立”，而且由于它的作用大大扩展显得比以往任何时候都更加自信自赏。同时这种庸俗习气也“现代化了”，它具有了世界主义的、长于世故和颓废的特色，认为只要净化内心世界就可排除庸俗市民的习气。但是，在俾斯麦、威廉二世和希特勒统治下的德国，庸俗习气一点也不比牧歌式的“比得迈耶尔”^①时代更少，只不过自从俾斯麦以来变得更富于侵略性，更加危险罢了。

是的，庸俗习气没有绝迹。德国民主革命建立国家统一的目标，形式上是达到了，但那是在没有人民积极参加——甚至可以说是在背着人民的情况下达到的。这一发展从关税联盟^②就已开始。德国各小邦在经济上的统一，早在俾斯麦的普鲁士从这种经济形势捞得军事上的好处以前就已经完成了。在这种情况下，要完成自上而下的革命，只要穿上军装，严格训练，绝对服从就行了。新帝国内部的那座“精神监狱”，是原封不动地从已经瓦解了的旧帝国那里接受过来的，只不过现在比原来更扩大，更为现代化罢了。

① “比得迈耶尔”(Biedermeier)时代，在文学史和艺术上指一八一五年维也纳会议以后到一八四八年革命前后在德国流行的一种投合小市民庸俗趣味的艺术风格。拿破仑帝国的覆灭，欧洲反动势力的猖獗，使德国小市民在政治上普遍地感到失望、厌倦，他们力争在政治上与世无争，但求个人生活殷实安宁。这种所谓“殷实”精神反映到文学艺术中，形成了一种独特风格，统称“比得迈耶尔”。这个词原是一个家具款式的名称。

② 一八三四年十八个小邦在普鲁士的领导下成立了所谓的“德意志关税联盟”，取消内部关税，共同制订对外的关税政策。这是德国在普鲁士领导下走向国家统一的重要一步。

随着四八年革命的失败以及六六年^①和七〇年^②的胜利，德国文学整个光辉灿烂的古典时期已经变得毫无意义。德国人的古典文学曾是一场解放运动的灵魂，是德国民主革命的伟大思想序幕。它曾想点起一把火，照亮整个政治和社会的现实；那时的文学曾作好预备姿势准备从奴役状态向自由的天地跳跃。但是，火没有点着，跳跃也没有跳成。

在这种情况下，再摆好架势准备向空中跳跃不仅可笑，而且变得毫无意义。尽管同其他国家相比，德国在思想和文学领域的光荣历史是如此短促，但在新帝国里人们仍然感到有必要掩盖它的真正本质，让人把它忘掉。不过，因为这个自吹自擂、妄自尊大、利欲熏心的新德国是个暴发户，所以它也寻找自己的祖先，于是就开始对德国历史进行大规模的篡改。这一篡改历史的活动，在俾斯麦的几大胜利之后就已经大张旗鼓地干了起来，到了希特勒时代达到了顶峰，不过这一发展的开端应追溯到五十年代。

我们下面的研究所具有的意义和要解决的任务，就是要证明，德国文学是德国人民命运的一部分、一个因素、一种表现和一种反映。因此，我们的表述所遵循的指导思想是：凡是向德国的苦难作斗争的就是进步的，凡是旨在以任何一种方式使鄙陋状态永久化的努力，我们一律称之为反动。尽管这一指导思想是非常明确的，但运用起来并不那么简单。因为，一方面，正是由于经济和政治的落后，德国资产阶级社会发展的普遍矛盾就特别复杂；另一方面，文学中的社会和政治问题本来就异常错综曲折。作家的创作客观上所走的道路，常常同他的主观意图背

①② 一八六六年为争夺德国霸主地位的普奥战争结束，普鲁士获胜，一八七〇年普鲁士又在普法战争中获胜。

道而驰。另外还有一个原因，限于本书的篇幅甚至连主要的倾向都无法详加描述，我们只好满足于粗略的概述。每个作家，尤其是真正伟大的作家，他的创作比他所代表的文学倾向或社会倾向要丰富全面的多。因此，如果说本书是以重要作家或者仅仅以知名作家的名字来说明各种流派，那么，我们非常清楚地知道，这样一种表述方式不可避免地会有一些的片面性。我们的概述如果只能象是一张地图，连城市和村庄的本质的艺术特征和其他特征也标不出来，那也是不得已的事情。

第一章 德国启蒙运动的伟大和局限

在所有伟大的文学时期中，启蒙运动对今天的读者来说特别陌生。究其原因，正是因为德国发展的伟大和局限在这个时期比其他任何时期表现得更充分。当然，德国发展道路所呈现的那种充满矛盾的复杂局面，在启蒙运动时期就已经出现了。因此，现代时行起来的对哈曼和对“狂飙突进”剧戏等的偏爱，就同启蒙运动纠缠在一起。但是就是对启蒙运动的这种同情也暴露了同它的距离。哈曼^①和“狂飙突进”剧戏等所代表的那种倾向同启蒙运动本身的所谓“对立”被强调得神乎其神，启蒙运动内部的那些对日后发展完全是有积极影响的矛盾，越来越明目张胆地被硬说成是两个敌对营垒之间的机械地相互排斥的矛盾。德国的文学运动至多到莱辛才可算作是启蒙运动，从那以后就

^① 哈曼(Johann Georg Hamann, 1730—1788),德国十八世纪思想家,他强调感情的作用。哈曼的思想对赫尔德和青年歌德有很大影响,因而被看作是狂飙突进运动的鼻祖。

是所谓真正的“现代的”运动了，就是感情对理智的反叛时期^①。

毫无疑问，这样的捏造破绽百出，毫无根据。德国反动派为了把启蒙运动和一七八九年的精神^②一起铲除掉，就把据说是从哈曼开始的非理性主义的浪漫主义当作是同启蒙运动相抗衡的保守的对立物。可是这样一来，就产生了许多文学史上无法解决的矛盾。光是卢梭同法国大革命的关系就已经够难办的了。他作为罗伯斯庇尔的先行者当然是个“可恶的”启蒙主义者，而作为《少年维特之烦恼》的启发者^③又应是一个值得尊敬的“非理性主义者”。碰上象理查生^④那样的作家，历史伪造者的处境就更艰难了，因为他那启蒙运动的属性是怎么也否定不了。

用人类学和心理学的研究方法去研究文学史是行不通的。把时代和历史的倾向孤立起来，然后再归入诸如感情和理智等心理学上的情结，那是不可能确定它们的特征的。现代非理性主义把这样一些情结变成了神秘的概念，这种虚伪的具体性只能扩大思想混乱。

① 大多数文学史家认为，从十八世纪中叶到莱辛是启蒙运动时期，它的主要特征是崇尚理性；从哈曼和赫尔德开始到一七八五年德国文学进入了另外一个发展阶段，即狂飙突进时期，它的主要特征是反对理性尊重感情。卢卡契不同意这样的划分，更不同意把这两者看作是两个根本对立的文学时期。他认为，从十八世纪中叶到一七八五年左右的德国文学是统一的启蒙运动时期，其间发生的各种争论乃至对立只是这一运动在发展过程中表现出的内部矛盾。

② 即法国大革命的精神。

③ 歌德的《少年维特之烦恼》应属于“狂飙突进”时期的代表作之一，但它是歌德受了启蒙主义者卢梭的影响和启发之后写成的。

④ 理查生(Samuel Richardson, 1689—1761)，英国十八世纪小说家，曾对德国“狂飙突进”作家产生过影响。

现代反动派对理智的反感，尤其是对“启蒙运动”理智的反感，是完全可以解释清楚的。原因就是，这个“臭名昭著”的理智曾对封建专制主义以及一切为它辩护的尝试作过无情的批判。启蒙运动的理智之所以证明是经得起考验的，正是在于它不肯接受现存的政治形式，而且要用批判来消灭它。现代反动派想不惜任何代价诽谤中伤这种批判，那就只好捏造一些空洞错误的说法。

从莱辛身上最容易看出这种“理智与感情对立”的捏造是多么空虚和没有根据。当莱辛批判高乃依的《罗多古娜》的时候，他责备的并不是剧中不真实和奇异怪诞的东西（也就是说，并不是超越了“理智”的东西），相反他认为高乃依仅仅是一个机智的人，一个仅仅善于推论的人，而与他相反的真正天才则是感情丰富的人。莱辛反对高乃依那种不通人情和麻木不仁的态度，是为了建立一种以真正的感情为基础的戏剧。当然，也不能把这种论争解释成为仿佛莱辛是个不彻底的非理性主义的先驱。相反，人们必须认识到，莱辛在这里是拿整个资产阶级的理智和感情同整个封建主义的理智和感情相对立的。（这里不是讨论莱辛的批判有多少正确之处，我们所讨论的是这种批判的方向和方法。）

我们这样来研究问题，并不是要否定启蒙运动内部的对立。相反，这种研究方式所提出的任务，就是要揭示这种对立的真实根源。首先，必须知道，启蒙运动归根到底是统一的。那么，这种统一性表现在哪里呢？它表现在德国的市民已经有了自我意识，已经觉醒，并且认识到他们必须反对小邦专制主义和它的思想意识。除此之外，启蒙运动还表现了正在兴起的资产阶级社会的本质，体现了资产阶级向上的新思想以及塑造资产阶级新

人的文学所肩负的改造一切、变革一切的使命。

半个世纪以后，歌德回首往事时曾在《诗与真》里指出了德国启蒙运动的统一性，同时还指出它同法国和英国的启蒙主义者——不仅仅是同卢梭，而且还同狄德罗、伏尔泰、孟德斯鸠等人——的深刻联系。今天的读者在读这部著作的时候，一定会注意到，歌德在说明不同派别和不同人物之间既有联系又有区别的时候是经过仔细斟酌和深思熟虑的；同时今天的读者还会注意到，歌德是怀着多么爱慕和感激的心情来强调那些哪怕是微不足道、理应遗忘的作家所做出的功绩。

歌德同时代的人也感到这种统一性。启蒙主义者的信札和回忆录展示出他们个人之间以及文学方面的联系是多么错综复杂，纵横交错。特别引人注意的是，即使由于意见分歧而争论得最激烈的时候，他们也很少完全断绝关系。梅尔克^①是歌德和赫尔德的密友，但仍同尼科莱^②保持联系。维兰^③在感情上同文学中的反叛精神保持内在联系，因而他对狂飙突进派的青年们对他的一切辱骂都一笑了之。哈曼（即所谓的“现代非理性主义之父”）一直情绪激昂地咒骂柏林启蒙主义者^④，而且骂得最

① 梅尔克(Johann Heinrich Merck, 1741—1791)，狂飙突进文学运动的批评家，从一七七二年同歌德一起创办了《法兰克福学者报》，后来又同尼科莱主编的《德国万有文库》的重要成员。

② 尼科莱(Friedrich Nicolai, 1733—1811)，启蒙运动作家，《德国万有文库》等启蒙运动的重要刊物的创办人，与莱辛过往甚密。

③ 维兰(Christoph Martin Wieland, 1733—1813)，启蒙运动最著名的小说家。十八世纪七十年代狂飙突进文学运动兴起，他仍坚持启蒙运动的立场，但也并不反对这场运动。狂飙突进的一个重要流派“格廷根苑林派”作家视维兰为对手，曾公开焚毁他的肖像。

④ 指尼科莱和门德尔逊(Moses Mendelssohn, 1729—1786)。

厉害，可就是他也不否认自己同启蒙运动的联系。当柏林启蒙主义者谴责拉瓦特^①的虔诚信仰是迷信，而施洛塞、弗里茨·雅科比^②和拉瓦特又责备这些柏林人毫无信仰时，哈曼曾警告因争吵而头脑发热的雅科比，不要因对柏林启蒙主义者怀有敌意而投入他们的“敌人正统派和笃信派的怀抱”。由此可见，连哈曼也知道，谁是主要的敌人。“正统的”这个词是宗教思想意识的修饰语，这里是指现存的封建制度。

只有从这里出发，才能认清真正的对立。三十年战争以来，德国市民阶级从文化瘫痪的局面中又觉醒过来的过程是非常缓慢的。可是，当大约在十八世纪中叶运动真正开始的时候，当经济和社会的形势虽未向这个运动提供可靠的根基，但无论如何却提供了开展这一运动的条件的时候，这个运动就风驰电掣般地向前突进。德国启蒙运动的统一性，是由它们共同的社会基础，共同的敌人——专制主义、贵族和庸俗习气——以及它们共同的任务决定的。但飞速的发展又引起了这一斗争在所有战略和策略问题上的突然变化。这些常常是非常突然的转折，就决定了瞬息万变极其复杂的分化组合以及各种派别之间的斗争，而这些只有通过逐个的详细研究才能加以把握。不言而喻，这里只能提示一下最主要的问题，只能论及能说明主要发展阶段的人物和作品。

市民阶级在德国的鄙陋状态中觉醒以及它为反对这种苦难

① 拉瓦特(Johann Kaspar Lavater, 1741—1801), 瑞士神学家, 作家。

② 施洛塞(Johann Georg Schlosser, 1739—1799)、弗里茨·雅科比(Fritz Heinrich Jacobi, 1743—1819), 均为德国哲学家, 作家。他们同拉瓦特一起都反对启蒙主义者信奉的斯宾诺莎泛神论, 主张有神论; 他们都反对启蒙主义者崇尚理智, 强调信仰和感情的作用。

所作的斗争，决定了德国启蒙运动的本质。启蒙运动的初期是非常可怜的，尤其是非常懦弱、非常胆小，那是完全可以理解的。德国启蒙运动对专制君主的狭隘的专制主义的依附感，以及德国启蒙运动的思想意识由于从庸俗习气中艰难地发展起来而深受这种庸俗习气的束缚，这两者就是德国启蒙运动初期的特征。随着勇气的增加，随着视野的扩大（这在初期只能是抽象的世界主义的，而且是以英法市民早已具有的方式来看待问题的），随着逐步摸索到了在现存条件下进行斗争的活动范围以及这一活动范围的扩大，那些功绩显赫的萌芽和已经取得的成就转眼之间就过时了。几年前还是前进的巨大步伐，不久就成了进一步发展的障阻。从高特舍特以及他同瑞士人的争论^①开始，所有各种派别之间的斗争都必须理解为归根到底是统一营垒之内的内部争论。这样理解丝毫也没有减低这些争论的尖锐程度，甚至是提高了它们的尖锐性，但同时也说明了这样的事实：在两个世纪以后的读者看来，当时争论得不可开交的许多分歧根本不是什么了不起的分歧，有的甚至是一些微不足道的分歧，也就是说仅仅是一些细微末节的差异。

德国启蒙运动的世界主义特征，是由于德国的普遍落后而

^① 高特舍特(Johann Christoph Gottsched, 1700—1766)，德国早期启蒙运动的最主要代表。为了消除十八世纪上半叶德国戏剧中的混乱状态，他曾以法国古典主义为榜样创立一套严密的戏剧规则和美学理论。他的这些努力曾对德国文学的发展起了积极作用，曾一度成为德国文坛的权威。但在四十年代，两位瑞士人，即博得默(Johann Jakob Bodmer, 1698—1783)和布莱丁格(Johann Jakob Breitinger, 1701—1776)，向高特舍特提出挑战。他们反对以法国古典主义为榜样，主张以英国的弥尔顿为榜样。这是德国启蒙运动内部第一次大规模的争论。

造成的。德国的思想和文学创作虽然一直依仗先进国家的思想意识，但很快就获得了独立性，这从根本上讲来是令人惊异的。对德国的思想和文学创作来说，至关重要的是从宫廷的压抑和奴役性的影响中解放出来。至于同时还必须从市民阶级的庸俗习气中解放出来，那只是同一个问题的另一个方面。因为庸俗习气的表现就是对封建专制主义的思想依附。法国影响同英国影响的斗争，只是这一解放过程中的一个要素。由于德国的小朝廷是丑化了的凡尔赛宫，因而“伟大世纪”^①的思想意识和艺术是以一种被歪曲和被糟蹋了的形式出现的。现在既然这种被歪曲和被糟蹋的思想意识和艺术又变成了市民阶级的，因而宫廷贵族式的鄙陋也就必然会走向相反的极端，成了市侩式的鄙陋。因此，接受英国文学，不论是接受十七世纪清教革命诗人弥尔顿的影响也好，或者接受革命以后获得自由的英国资产阶级出版的杂志的影响也好，这本身已经是一种反抗行动，就是说，从形式和内容方面都要鲜明而又彻底地摆脱德国宫廷的思想意识。当然，接受法国伟大启蒙主义者的影响，也同样产生了向这一方向前进的运动。因此，说德国启蒙主义者具有“反法”的性质，那是现代沙文主义惯用的一种伪造术。如果说莱辛批判过高乃依和伏尔泰，那么他以狄德罗的名义所作的批判至少同他以莎士比亚的名义所作的批判同样尖锐！

由于德国的落后，德国启蒙主义者对他们英法先驱者和同时代人的态度就变得复杂起来，并且充满矛盾。法国的影响常常助长了对宫廷趣味的顶礼膜拜和卑躬屈膝，但同时这也极其鲜明地表现出从思想上对专制主义的支柱——宗教正统派的反

^① 即十八世纪。

抗。从清教革命的英国，特别是从弥尔顿的作品中，吹来的完全是另外一种思想，即共和主义的思想。可是在德国的条件下，革命的内容淹没在宗教的形式之中，反叛的清教主义变成了伪善的虔诚主义。梅林曾在高特舍特同瑞士人的争论^①中发现了这些倾向之间的斗争。其实，这样一些充满矛盾的倾向之间的复杂对立贯穿整个德国启蒙运动，我们在席勒的《强盗》中也会发现这种对立。

当然，人们必须明白，从宫廷思想意识中的解放最初只是在极小的范围之内。这首先有其外部原因，这种外部原因就是目光短浅、权力无上、对任何生活现象都要干涉的专制主义所施加的警察式的压力。所以，当时著名的讽刺作家拉贝纳^②曾控诉说：“德国不是一个治邪去恶的讽刺敢于自由抬头的国家。在伦敦一位大主教都不能不听的真理，在德国我对一位乡村教师也不敢讲。”

由于这种外部的压力，便产生了内心的怯弱。一百年以后，海涅还在嘲笑每个德国市侩的灵魂深处都装有“书报检查制”。拉贝纳曾雄辩地控诉过讽刺在德国所受到的外在社会限制，可正是他把这种外在的社会限制作为内在地必须接受的限制又提了出来，而这种内在的限制对讽刺发展的妨碍比起外在的限制来要大得多。他说：“的确，任何等级的人当中都有傻瓜。但是聪明要求我们不要责备任何人。否则，由于我的轻率所造成的损失将比我最合理的意向所带来的好处要大得多。有一些人胆

① 指高特舍特和博得默、布莱丁格的争论。

② 拉贝纳(Gottfried Wilhelm Rabener, 1714—1771)，德国早期启蒙运动的讽刺作家，他的讽刺一般不触及重大的社会问题。

大妄为，竟想冒犯诸侯的宝座，想叫人耻笑和憎恨上层人物的举止行动。他们这种鲁莽大胆，我是连想也不愿去想它。他们以为，他们呆在阴暗的角落会比通观全局的人更能高瞻远瞩。如果说这还不算是内心的高傲，那至少也是一种不能原谅的轻率和急躁。”由此可见，甚至连臭名昭著的“有限的臣仆理智”也不是普鲁士官僚制度的独立创造。德国启蒙运动初期的那种怯弱，就是以这种“有限的臣仆理智”的形式出现的，而且大部分后来的德国文学也从未摆脱过这种庸俗的卑躬屈膝。

不过不要忘记，这种态度是同德国作家的经济和社会处境密切相关的。德国社会的鄙陋和天地狭小使作家要想独立地生活，那真是难上加难。象这个时期所有的德国小资产阶级知识分子一样，作家也只能在国家官僚机构中找个下属的职位以作为经济上生存的基础。这样，就不仅产生了经济上的依附，而且在大多数情况下也限制了视野。虽然个别宫廷也渐渐地鼓励文艺事业的发展，但对这种鼓励所起的“解放”作用绝不能估计过高。因为，一方面这样一来就可大肆利用最优秀的人材去干琐碎的官僚事务（如赫尔德在魏玛^①！），另一方面即使有的地方形势稍微有利一些，那也只是例外情况。而有的作家，如果不顾这种依附性而试图比较自由地发表自己的意见，那多半定会长期被关押在诸侯的牢狱里（如莫塞尔^②、舒巴特^③，等等）。

① 从一七七六年起，赫尔德在魏玛任教会总监和市立教会首席牧师，负责管理教会和文教事务。

② 莫塞尔(Johann Jakob Moser, 1701—1785)，德国十八世纪政论家，因反对封建专制主义，被符滕堡的暴君卡尔·哀根逮捕入狱。

③ 舒巴特(Christian Friedrich Schubart, 1739—1791)，德国狂飙突进重要作家，著名的《德国纪事报》主办人，政治态度激进，因而被卡尔·哀根无理关押了十年。

莱辛令人敬佩的地方，是他在日常生活中，在作家的生计问题上，也同德国的鄙陋进行了斗争。克洛卜施托克是第一个德国作家，他知道文学肩负的民族使命，因而反过来也懂得一个作家的尊严；就是在生活问题上，也必须摆脱德国作家的典型遭遇，不是寄人篱下当个小官，就是被社会抛弃成为流浪者。不过，真正为具有独立地位的作家来担当社会的和民族的使命而进行斗争的，莱辛是开山鼻祖。在德国当时的条件，莱辛的斗争必然失败。也就是说，即使对这时最杰出的戏剧家、最有才华和影响最大的批评家和政论家来说，这条路也是行不通的。但是，莱辛所进行的斗争本身，是永远值得学习的榜样，虽然在日后的德国文学中只有少数人可以当之无愧地称得上是这一斗争的继承者。

德国启蒙运动的活动范围不仅从外部，而且也从内部受到了限制。它仅限于纯粹的意识形态，仅限于文学与文学理论，至多也仅限于哲学与神学。而这种情况又是发生在这样的时代，首先是在法国正在为未来的革命作伟大的准备。不过，有一点不应忘记，德国启蒙运动的领导人物，尤其是莱辛，始终知道他们的全部文学活动是这一解放斗争的一个组成部分。可是，使文化置身于直接的社会范围之外，单是这一点就已经不只是一部交响乐缺了一个音，而是反过来又影响到其他的一切，它使得即使是表面上看起来与真正的社会任务无关的主题和格调、形式和水准都起了变化。

当然，伟大的战斗文学本身就已经是一种行动，就是从社会的角度看也是如此。《爱米丽娅·伽洛蒂》和《纳旦》，《葛兹》和《维特》，《强盗》、《阴谋与爱情》和《唐·卡洛斯》无疑都是行动。但是，除此之外还有一个理论转化为实践的问题，就象我们在笛

福或伏尔泰那里所看到的那样。而这样一种转化在德国原则上是不可能有的,或者至少预先就决定毫无希望,必然失败,因而德国启蒙运动的全部创作都带有这种特色。在启蒙运动行将结束的时候,发生了两件政治悲剧,绝非偶然。歌德在魏玛曾试图在这个小邦的政治和社会生活中实现启蒙运动的思想,但是失败了,随之逃向意大利,最后逃向纯粹是静观的世界。此外,与此相反的是,德国雅各宾党人福尔斯特在美茵茨的活动和他流亡巴黎郁郁而死^①。所以要指出这一局限,是因为德国启蒙运动的主要代表在思想上和艺术上都是法国大革命伟大准备时期的真正的同时代人,有时甚至在思想和艺术上还超过了他们英法的榜样。因此,指出由于上面描述的理论与实践之间的距离而产生的对立,在这里是必不可少的。否则,德国启蒙运动特有的那种极度的矛盾,就无法理解。德国启蒙运动的思想家是从同英国人和法国人相类似的——虽然是更落后的——社会条件出发,来参加法国大革命准备阶段的艺术发展的。

可是,他们仿佛是在云层中参加这一发展,就是说,他们是在同政治社会实践相隔绝的纯思维和纯文学创作的领域参加这一发展的。这就造成了象歌德或福尔斯特那样的悲剧性的失望,也造成了哪怕是最伟大和最正直的天才的作品中也含有庸

^① 一七九二年十月法国革命军占领美茵茨,福尔斯特加入了雅各宾俱乐部“自由和平等之友协会”,不久任该协会主席。一七九三年三月美茵茨的雅各宾党人宣布成立美茵茨共和国,并派福尔斯特等人赴巴黎向法国国民议会建议美茵茨共和国加入法兰西共和国。在此期间,普鲁士军队夺回了美茵茨,福尔斯特只得流亡巴黎。最初几年流亡法国的德国革命者还同福尔斯特一起从事革命宣传活动,但随着形势的变化,一个个都离开了革命,离开了福尔斯特,最后福尔斯特在法国成了孤家寡人,在孤独中死去。

俗市民的局限、胆怯、狭隘、乖僻或沾沾自喜。可是，另一方面，天才的作家或思想家有时也正好利用社会“真空”的思想空间没有阻力这一点，可以深入思考或更深刻地塑造刻画，从而在这些方面超过更先进的榜样。温克曼在解释古代文化的时候做到了这一点，他从革命民主主义的立场出发对古代的理解已经脱离了宫廷贵族巴洛克和罗可可的陈规俗套。莱辛在创立文学种类的理论中，尤其是在戏剧方面，做到了这一点；德国的市民戏剧也做到了这一点，《爱米丽娅·伽洛蒂》和《阴谋与爱情》所达到的连狄德罗也办不到，更不用说英国的早期作品了。《维特》也达到了这一点，这只要把这本书里的资产阶级新人的内心世界同理查生和卢梭的人物加以比较就一目了然了。

在《救世主》^①里，我们又看到了“金质奖章的背面”。在这部作品中英国蓝本的革命威力和形象力不见了，所见到的只是轮廓模糊、含混不清的虔诚主义的主观精神。不过，这些缺陷主要还是表现在狂飙突进的戏剧之中。就其塑造的人物和创作出的个别场面而言，梭茨^②享有的盛誉并不亚于同时代最优秀的人物。但是作为整体来看，他的戏剧却始终是建立在市侩式的激愤和异想天开的古怪想法之上。德国启蒙运动的文学创作，不仅要从思想上为政治社会的变革作准备，而且还要展翅高飞深入思考和深入描述那些在现实生活中几乎连萌芽也还没有露头的问题，要挖掘最隐蔽的发展倾向，并把它置于光天化日之

① 《救世主》是克洛普施托克的代表作，它是以前尔顿的《失乐园》为蓝本写成的。

② 梭茨(Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751—1792)，狂飙突进时期的著名戏剧家，主要作品是《家庭教师》、《士兵》等。

下。正因如此，德国启蒙运动的文学创作终于成了探索那些只是在革命以后才支配了欧洲生活的现实问题的先行者。可是这样一来，谁要是本身不具有这样一种预感式的预见才能，谁就几乎肯定会落在西欧水平之下；如若他主要是抒发主观感情，那么一切都会消失在德国生活所具有的那种社会畸形的迷雾之中；如若他是一个平平常常的现实主义者，即使他颇有才华，他的作品作为整体也会被这种畸形所歪曲和窒息。因此，英法极为常见的那种内外和谐一致的中等水平的启蒙主义者，在德国是极为罕见的。在那些重要人物当中，只有维兰接近于这一类的英法启蒙主义者；至于格勒特^①充其量也只能算是这类作家中的狭隘的小资产阶级派。当然在这里人们也无法把天才的深入塑造刻画同又坠入德国鄙陋状态的混乱机械地区分开来。在青年席勒的戏剧中，在哈曼和赫尔德的作品中——我们只举最伟大的作品——我们都看到这两者是并存和彼此混杂的。

那么，所谓“深入塑造刻画”表现在哪里呢？就《爱米丽亚·迦洛蒂》和《阴谋与爱情》来说，这个问题回答起来比较简单。由于第二和第三等级相冲突而产生的悲剧可能性，在这两部戏剧中已达到了最高的程度。（法国的巅峰之作博马舍的《费加罗的婚礼》由同样的题材创造出了最高的讽刺喜剧的可能性，这也肯定不是偶然的。）

如果撇开温克曼不谈，德国第一部荣获世界声誉的作品是歌德的《维特》。而这部作品提出的问题就复杂多了。英国人和

^① 格勒特(Christian Furchtegott Gellert, 1715--1769)，德国启蒙运动作家，他的作品主要是寓言和诗歌。

卢梭所发现的新人和新人的感情世界，在这部作品中比它的伟大先驱者要写得更完善、更全面、更深入，同时又更富于个性特征和典型性。但除此之外，《维特》还展现出——虽然就其实质还只是预感到的和暗示式的——资产阶级社会内在矛盾的图像，尤其是在个人道德领域的内在矛盾，而这些矛盾甚至在法国也还没有支配生活的内容和形式，就更别说德国了。

谈到这里，我们就触及到了德国启蒙运动最根本的特征。德国启蒙运动预感到，生活从根本上就具有矛盾的性质，因而它也就理解到，任何一种存在都是受历史条件的限制。当然这里千万不要把启蒙运动后期才有的这种努力同它普遍的早期倾向生硬地对立起来。认为整个启蒙运动的思想是非历史的，甚至是反历史的，这是反动派编造的一个神话。特别是德国的反动思想家长期以来就力图证明，历史感是从反对革命的立场对法国大革命批判以后才产生的。这样一种观点，一方面会扼杀启蒙运动本身的历史观点，另一方面又会削弱十九世纪上半叶用历史方法维护进步的努力（如黑格尔和复辟时代的法国历史学家所产生的影响。任何不带成见的研究都必将会指出，启蒙运动的鼎盛期不仅产生了重要的历史学家（如孟德斯鸠、伏尔泰、吉本^①，等等），而且也进一步发展了历史研究的方法，从而进一步形成了历史感。我们只要提一下这种方法所产生的影响，即温克曼的伟大历史功绩，就足以证明这一点。

因此，当我们谈到德国启蒙运动的后期有一种新的特殊的历史感的时候，我们是把下面这一点看作它的理所当然的前提：

^① 吉本(Edward Gibbon, 1737—1749), 英国作家和历史学家, 他的主要著作是《罗马帝国的衰落和灭亡》。

就是说，这一倾向是在启蒙运动迄今为止所作的历史研究的基础上发展起来的。根据这一观点，赫尔德不仅是孟德斯鸠以及其他一些人的继承者，而且他对东方和希腊古代社会的历史研究也是建立在英国启蒙主义者已经作过的研究工作的基础之上的。（至于维柯^①间接的隐蔽的影响究竟起了多大作用，今天尚待研究。）

关于存在的辩证观点的起源问题也是这样的。在这个问题上，也不可虚构德国启蒙运动的后期同它的英法先行者之间的生硬对立。具有唯物主义思想的启蒙主义者的认识论，也许是非辩证的，甚至是反辩证法的。但是，在他们的实践中，在他们对一个个问题的研究或者对一部部作品的创作中，却产生了辩证法的杰作，如狄德罗的《拉摩的侄儿》；而且卢梭的历史哲学和社会哲学的著作，也已经广泛地以辩证的历史观点为基础了。当然，这样一些倾向尚未构成英法启蒙运动理论的主线。在英法启蒙运动者那里还只是无足轻重的东西（当然对发展有极为重要的作用），在德国启蒙运动的后期阶段已经成为根本问题，而且得到了进一步的发展，同时也就导致了德国启蒙运动思想意识的解体。

德国启蒙运动的这个特点是由很多原因造成的。除了前面已经论述的当时的理想主义思潮以外，更加迫切地需要以历史的眼光去看待文化的任务和目标也起着重要作用。正因为德国历史茫无头绪，问题成堆，正因为德国在经济、政治和社会上都

^① 维柯(Giovanni Battista Vico, 1668—1744)，意大利哲学家，历史学家，《新科学》的作者。一般认为，他是西方最早提出并运用历史观点的思想家之一。

处于最低点，但同时一方面德意志民族在历史上也曾有过光荣的时期，另一方面德国启蒙运动的领导人物觉得自己在思想方面是同他们的英法战友们具有同等资格的同时代的人，因此他们在试图弄清德意志民族和文化所走的道路和所经受的命运的时候，就深入到历史当中，深入到历史上的重大问题当中，而且着重研究历史过程中的矛盾，尤其是进步的努力已经胜利之后又显露出来的各种矛盾。

很自然，用德国启蒙运动当时的思想方法是解决不了这些问题的。于是就试图超出现存的启蒙运动的哲学，朝着仅仅是预感到的历史辩证法的方向前进。而这样一来，就几乎在所有的地方都造成了在这样两种思想之间的摆动：即天才地预见到未来和重新回到混沌的反动。哈曼和赫尔德就是最好的例子。青年歌德接近于他们那些面向未来的看法，但在大多数情况下又以健康的直觉拒绝了他们那种反动的摇摆。哈曼和赫尔德对人类的历史发展，对历史从自然力内部活动中产生出来的过程，有时描述得相当精辟；他们对语言和诗歌的形成也提出了不少深刻的见解；他们还正确地认识了民间文学的本质以及它同伟大的文学作品，同荷马和莎士比亚的关系；赫尔德甚至差不多已经认识到旧约圣经起源于近东的民间传说。但是，所有这些在历史以及历史方法论方面意义重大的成就，有时又突然折回到相当平庸的或者是十分苛求的启示信仰，而且常常是同一种模糊不清的、甚至是神秘的“生活哲学”交替出现。至于在他们那些暂时的或者是一贯的思想盟友（如雅科比、拉瓦特，等等）那里，则是反动的思想成了他们思想的主流。

这种在面向未来的进步和哲学上的倒退这两个极端之间的摇摆，是以当时德国的社会和世界观的形式为其深刻基础的。正

是在德国,要想为信赖“开明君主制”的改良作用找出理论根据,那是再困难也没有了,虽然(或者因为)屈从于一般的不开明的专制主义是社会生活的主流。同普鲁士的腓特烈二世打交道的经验——这一点必须予以强调,因为众所周知,反动派篡改了这段历史^①——,绝不可能唤起人们对“开明君主制”的改良作用的信赖。恰恰相反,温克曼和克洛卜施托克,莱辛和赫尔德,歌德和青年黑格尔,或者出于愤慨而坚决地,或者出于优越感而嘲讽地,但都一致拒绝“伟大国王”的政权所采取的愚昧政策和反民族的态度。这样就产生了把君主专制制度以前的德国当作自由时代来加以颂扬的倾向。假如能够同时又认识到,农民战争的失败是德国的巨大历史灾难,那么对君主专制主义的批判就可以用明确的进步观点去理解德国历史以及它的各种矛盾。可是,德国启蒙主义者同这样的认识还相距甚远。(只是在十九世纪四十年代,在亚历山大·封·洪堡特的作品中才隐隐约约地可以看到这种认识。)

尤斯图斯·默塞尔^②、赫尔德和青年歌德只是活生生地、但又完全是朦朦胧胧地靠直觉感到,必须回溯到德国历史和文化灾难的起点^③。可是这中间有些什么关系,他们甚至连一点预感也没有。因此,他们对专制主义和它的官僚制度所作的批判,虽然包含了许多正确的和进步的东西,但他们的批判又常常是

① 十九世纪下半叶,特别是俾斯麦统一德国以后,德国的反动文人大肆宣扬普鲁士政府的“开明政治”和腓特烈二世为促进德国文学艺术繁荣所做出的“功绩”。

② 默塞尔(Justus Müsser, 1720—1794),德国启蒙运动作家、历史学家和政治家,他的观点对狂飙突进作家有很大影响。

③ 指十六世纪的宗教改革和农民战争。

立足于一种错误的、反动的基础。这种情况在默塞尔身上尤为突出，他有时甚至试图“历史地”维护农奴制。这样的努力在德国意识形态中所起的灾难性的影响，一直延续到改革时期斯泰因男爵^①的政策，斯泰因基本上是把默塞尔的想法付诸实践。

尽管对这种反动性应当坚决加以批判，可是也不应该忽视，就是尤斯图斯·默塞尔也不是事事处处都是以一个反动派的身份出现的，相反在他身上也存在着维护正在兴起的民族文化的健康的直觉。我们只要想一下他最激烈地奋起反对腓特烈二世写的那本谈论德国文学的书^②就行了。除了莱辛以外（他对进步的那种细腻的感觉总是不会错的），在这个时期所有重要人物的身上，我们都可以看到反动和进步思想的混杂和并存。克洛卜施托克试图把德国文学建立在德国古代神话传统的基础上，建立在德国历史最古老的传说基础之上，就是这种混乱的一个确切的例证，当然在这里占主导地位的是那种历史地落后的、不会产生任何积极影响的思想。

所有这些矛盾，都集中地表现在歌德天才的处作女《葛兹·封·贝利欣根》里。无须深入分析，就可看到这个剧本的思想观点受了默塞尔关于用暴力维护自身权益是“自由时代”的观点的影响；而且今天也容易看出，歌德既没有认识贵族起义的反动本质，也没有认识农民起义的进步本质；可是我们在这位当时的最伟大的诗人那里却看到了“现实主义的胜利”。尽管歌德对主人公的理解所依据的原则在历史上是错误的，但他加给主人公的

① 斯泰因男爵（Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr von und zum Stein, 1759—1831），德国十九世纪初著名政治家，曾在普鲁士政府任职。在任职期间，他曾推行改革，但因国王和容克地主的反对，改革未能奏效。

② 指腓特烈二世一七八〇年写的《论德国文学》。

特征从历史和个性的角度看却是正确的。他从文学上对当时正在兴起的小邦君主专制制度的鄙陋和腐败的批判，对骑士堕落成为宫廷骑士以及其他类似事件的批判，都具有很高的历史真实性。《葛兹》作为剧本存在着很多问题，但对欧洲文学来说却是真正表现历史的开始。瓦尔特·司各特后来所创立的具有世界文学意义的历史文学，正是以这个剧本为出发点的。

德国启蒙运动的世界观，无论从好的方面还是从坏的方面，都促进了时代内在矛盾的发展。虽然莱辛和歌德（赫尔德有一段时期也这样）对斯宾诺莎的倾慕表明对唯物主义抱有一定的同情，但启蒙运动最彻底最先进的哲学在德国却找不到生存发展的土壤。这不仅仅是经济落后的后果。包括唯物主义在内的法国启蒙主义哲学的宫廷贵族的变种得到了德国小邦专制主义的全力支持，特别是得到腓特烈二世的支持，这个事实在这里也起着不小的作用。哲学唯物主义的宫廷表现形式，当然是一种被歪曲了的唯物主义，它已经丧失了唯物主义所具有的通过革命变革一切的本质，而具有了贵族犬儒主义的特征。德国启蒙主义者反对宫廷思想意识的斗争越是激烈坚决，他们就越是觉得这种贵族犬儒主义是一种敌对的世界观，他们分不清富有民主精神的英法本来的唯物主义与被歪曲丑化了的德国宫廷唯物主义的根本不同。已经具有了自我意识的德国资产阶级的新人对贵族和宫廷的道德犬儒主义的仇恨，在弗兰茨·摩尔身上爆发出来，这个人物在席勒的《强盗》中以不可遏制的愤怒被刻画成一个漫画式的人物。

所以，德国启蒙运动在行将结束的时候所进行的有关世界观的各种斗争都失去了任何方向。不论是莱布尼茨-沃尔夫的哲学，还是英国的唯感论，都不能为启蒙主义者解决由他们自己

提出的孕育着进步的深刻问题打开一条出路。歌德在青年时代所以没有滑入反动的轨道，就是因为他拒绝任何哲学体系。只是到了德国古典哲学形成的时候，到了德国古典哲学开始转向客观唯心主义的时候，歌德才自觉地下功夫从哲学上澄清问题。因此，德国启蒙运动结束时，所有历史的和辩证的世界观的倾向，都是自发的，纯属预感式的，而且是不明朗和动摇不定的。所以，如果说启蒙运动登峰造极的结果就是法国大革命，那么在德国引起的却是剧烈的动乱，是德国启蒙运动的瓦解和危险的出现。与此相反，在法国那些创立和发展启蒙主义哲学的人虽然已不在人世，但他们的思想却由强大的人民运动付诸实现，而且这些人民运动仿佛是要在实践中展现一下这些思想所蕴藏的矛盾。一般来说，法国大革命受到了德国启蒙运动的热烈欢迎，但这种没有充足基础的欢迎却不可能经受得住革命引起的种种事件的冲击，更确切地说，正是由于革命达到了顶峰才引起了失望和背离，这是不足为奇的。但也必须看到另一方面，当着启蒙运动思想意识中的那个“理性王国”通过革命上升成为带有各种内在矛盾的资产阶级社会的时候，是德国的文学和哲学首先试图理解这种新现象充满矛盾的本质，这也绝非偶然。

第二章 古典人道主义的插曲

文学、艺术或哲学的古典时期通常都是短暂的。艺术的和谐不可能在篡改现实和脱离现实矛盾的基础上产生，它所要求的社会前提很少能在一个较长的时期中起作用。古典文学同它的变种古典主义和经院主义不同，它的本质恰巧在于无情的真

实性和美的结合。一般来说,社会矛盾不是过于尖锐,就是发展还不充分,人与人之间的关系还没有一个清晰的、表现力充分的美的轮廓。因此,在迄今为止的历史过程中,只有短暂的例外状态既得到美又不会忽略无畏的艺术真实性。出现这样一个时期的机会,也就是说,产生象拉斐尔、莫扎特或普希金这样一些人物的机会,是很少有的,而且存在的时间也总是很短的。这一点对于德国来说,由于前面已经描述过的那种状态,比起别的国家来就更是如此。歌德自己对德国古典文学产生的基础是完全清楚的。甚至正好在古典时期的中期,他对德国有没有这种可能还仍然表示怀疑。一七九五年在谈到德国为什么不会有真正意义上的古典作家时,他这样写道:“谁要是认为用自己所说的和所写的话组成一定的概念是自己不可推诿的义务,他就很少会去使用古典作家、古典作品这样的术语。一个古典的民族作家在什么时候和在什么地方才会产生呢?是在这种情况下:他在他的民族历史中碰上伟大事件及其后果的幸运的有意义的统一;他在他的同胞的思想中抓住了伟大处,在他们的情感中抓住了深刻处,在他们的行动中抓住了坚强和融贯一致处;他自己被民族精神完全浸透了,由于内在的天才对过去和现在都能同情共鸣;他适逢他的民族具有高度的文化,他自己的修养没有什么困难;他搜集了丰富的材料,前人完成了的和未完成的尝试摆在自己面前,这许多外在的和内在的机缘都汇合在一起,使他无须付很高昂的学费,就可以趁他生平最好的时光来思考和安排一部作品,而且一心一意地把它完成。”

歌德以及同他一起的席勒,从一开始就完全清楚地认识到,他们那古典式的努力包含着难解的社会历史问题。他们那些从理论上概括了这个时期本质的著作——除了席勒的美学著作,

首先应该提到的就是歌德的《收藏家及其同伴》以及他们俩人的通信——所具有的极其重要的意义就在于，他们认识到他们自己的努力所碰到的问题是历史的客观必然，而且他们正是从这种充满矛盾的基础中找到了现代艺术的——亦即当时的古典文学的——独特的形式规律。

认识到这些难题是欧洲文学史上百年不遇的大事。当然，自从十八世纪末以来，人们就作过各种尝试，试图通过与古代文化的比较来确定现代文学的性质。但是，这些尝试多半是经验性质的，因而既没有把握现代文学特有的伟大也没有把握它特有的问题，只是德国古典文学才从历史和美学上建立了现代艺术的理论。

不过，对歌德和席勒来说，任何一种理论的建立都只是文学实践的准备工作。德国古典文学在世界文学中的意义在于，它是从启蒙时期的现实主义通向十九世纪上半叶的伟大现实主义的桥梁。它所以能成为一座桥梁，原因就在于，虽然歌德和席勒工作的中心内容是法国大革命创造的世界状态所带来的新问题，虽然他们理论和实践中的那些认识都是针对来自古代文化的古老的永恒形式规律的作用起了什么变化以及根据这种情况如何表现新素材，但他们同时又从思想和艺术上接受了启蒙运动的遗产（只是到了巴尔扎克，才自觉地同启蒙运动的美学决裂）。

这个从美学上提出问题的总体轮廓，就已经表明德国古典文学只能是在狭窄基础上的一个短短的插曲。严格地说，德国古典文学只包括了这两位天才作家二十年的生活时间（从一七九四年到一八〇五年）。当然，这个时限还可延长一点，歌德的《伊菲格尼》和《塔索》以及席勒的古典诗歌可看作序幕，歌德的

《论温克曼》和《潘多拉》可看作是尾声。但就是这样，真正的古典时期到耶拿战役也就结束了^①。象历史的象征似的，在这个时期歌德的《浮士德》第一部和黑格尔的《精神现象学》都完成了。

这不是偶然的。德国古典文学的社会心理基础是法国大革命以及由它创造的世界状态。但是，这个基础只有当德国作家能以间接的旁观者的态度来对待它的时候才会促进德国古典文学，而另一方面，也只有当着象司各特、巴尔扎克和司汤达这样的作家可以用历史的眼光去回顾已经结束了的革命时期的时候，英法十九世纪上半叶的伟大现实主义才会出现。所以，一旦世界形势要求德国人民在政治上作出决断——这是在一八〇六年以后的事——，文学的这种古典式的旁观者的作用也就随之结束。尽管德国反拿破仑的政治斗争并没有形成真正的人民运动，尽管德国人民的命运现在仍然依赖于外国列强和国内暴君，但自从十六世纪以来德国人民第一次又真正站到了要作出真正选择的十字路口。

既然社会政治形势发生了如此深刻的变化，文学问题当然也会起变化(这个问题我们将在下一章讨论)。尽管歌德并没有被迫离开自己的道路，而且即使现在他也是几乎完全靠自己的力量保住了他那文学权威的地位，但是时代的特征已不是由他和他那古典式的努力所决定，而是由浪漫派所决定。文学气氛的根本改变自然反过来又影响了歌德的创作方式，因而他那种

^① 一八〇六年拿破仑一世的军队在耶拿大败普鲁士军队，普鲁士军事官僚机构完全崩溃，易比河以西的德国土地处于拿破仑军队的控制之下，整个德国的政治形势发生了重大变化。

真正的魏玛风格(这种风格把《列那狐的故事》、《威廉·迈斯特》和《赫尔曼和窦绿苔》联系在一起,并把它们同席勒的《华伦斯坦》联系在一起)不得不让位于运用了近代“野蛮优势”的更为现代化的表现方式。

从那时的争论开始,就一直有一种老生常谈的说法,说什么德国古典文学以贵族艺术的方式自成一格地同生活相隔绝。这种说法包含着一点点真理,但除此之外则更多的是对事实的歪曲。毫无疑问,德国古典文学的基本态度是艺术静观的态度。但是,第一,这种艺术是一个伟大的悲剧(是典型的德国式的悲剧,因为它是德国苦难所产生的结果)。我们已经强调指出,德国启蒙运动结束以后紧接着就是歌德在魏玛的崩溃和盖奥尔格·福尔斯特在美因茨的失败。还可以补充一点,席勒从《强盗》走向《唐·卡洛斯》在内心深处也经历了一场类似的悲剧。整个青年时代,席勒都在通过戏剧表现革命者所面临的道德难题。贯穿他青年时代剧作的那个悲剧性的矛盾:是作布鲁图^①,还是作喀提林^②,如果反过来从政治道德的角度看,那也是革命本身的一个实际问题。可是在表现这个问题的道路上,席勒却碰到了德国社会存在的外在和内在的限制,最后他认识到自己的这种革命努力已告失败。所以,艺术在歌德和席勒那里占了主导地位,这从一开始就意味着忍痛舍弃。他们二人谁也不是天生就只能

① 布鲁图(Marcus Junius Brutus,约公元前85—公元前42年),古罗马政治家,公元前四四年三月十五日曾与卡西乌斯等刺杀恺撒,企图恢复共和制。

② 喀提林(Lucius Sergius Catilina,公元前108—公元前62年),是罗马共和国末期发动武装政变,企图夺取政权的所谓“喀提林事件”的主谋。这次政变遭到了当时的执政官西塞罗的反对,并予以镇压。

当作家，而是德国的鄙陋状态迫使他们只能当作家。但是，正因如此，他们委身于艺术就既不是出于唯美主义的观点，也不是软弱的表现。对德国古典文学来说，忍痛舍弃同时还意味着为了理解时代，因而也是为了准备未来的人民解放运动，从它那已经成为悲剧性的处境中获得尽可能多的益处。

德国的历史现实同法国大革命处于同一个时代，但是它的经济、社会的发展程度和群众的觉悟水平又不允许革命的火种成为解放的燎原大火，因而德国也就不可能变成一个统一的民族、统一的国家。只有知识分子中的先锋队，德国文学和哲学界的首领人物，在更高一层的意义上是法国大革命这一伟大变革的同时代人，但就是这一点也必须从我们前面提到的那些保留条件角度去理解。由于这样的处境，先锋队在社会上和精神上的孤独就比以前更甚一层，盖奥尔格·福尔斯特的命运就是这种处境的产物。

要是真正忠于大革命的思想，那就会引起另外一种形式的悲剧，其中最伟大和最感人的事件就是荷尔德林的苦难历程和他的毁灭。他的形象在德国文学史上完全被歪曲了，他的同时代人不认识他的意义，后来的人又误解或者甚至歪曲了他。甚至赫特涅^①也把他的作用看作是狂飙突进的回声，因而表明他对荷尔德林也无深刻的了解。从海姆^②开始，荷尔德林的形象就完全被歪曲，在海姆的眼里他是“浪漫派的旁枝”，从此以后这

① 赫特涅(Hermann Hettner, 1812—1882)，德国十九世纪著名文学史家，他所著的《十八世纪德国文学史》至今仍是权威性的文学史著作。

② 海姆(Rudolf Haym, 1821—1901)，德国十九世纪文学史家，他的代表作是《浪漫派》。

位后来的和孤独的革命者荷尔德林就被归入反动的浪漫派，一直到纳粹分子根据这样的歪曲拿他来招摇撞骗。

第二，在古典文学稀薄的气氛中，德国发展的缺点和优点比在启蒙运动时期表现得更为明显。德国的思想家和作家总要把社会和政治问题翻译成为纯粹的观念。如果说，这样作在革命的准备时期就已经歪曲和改变了问题之所在（包括那些道德性质的问题），那么现在，当着思想准备已经过去，行动已经开始的时候，这样一种作法就必然表现为，即使是最先进的德国知识分子也不愿紧跟革命的步伐，他们在伟大的政治事件面前完全失去了作用。在开始的时候，他们确也热情地参加了进去，但这种参加过于抽象，过于脱离现实，而且在社会和政治上也没有根基，因而也就不可能跟上革命的步伐，特别是革命急转直下成为平民革命，他们就更无法跟上。绞死路易十六对克洛普施托克、席勒和赫尔德产生了什么影响^①，很能说明问题；而歌德写的那些愚蠢可笑的反对雅各宾党的喜剧^②则更充分地表明德国在政治上真是毫无希望。

但是，如果停留在这里，譬如仅仅从《市民将军》的角度去考察歌德同法国大革命的关系，那就把问题简单化了，这是不能允许的。不能这样看问题。除了旧有的局限表现得更加鲜明以

① 克洛普施托克、席勒和赫尔德等人最初都是法国大革命的热烈拥护者，克洛普施托克和席勒还被法国国民议会授予法国荣誉公民的称号。但到了雅各宾党实行革命恐怖，他们就转而反对这样的革命，克洛普施托克还写了《我的错误》（1793），收回了对法国革命的支持。

② 歌德为反对雅各宾党人暴力革命的原则，曾写了喜剧《大团长塔》和《市民将军》等。这些剧在艺术上也无多大可取之处，因而在歌德的剧作中不占重要地位。

外，原来的深入思考和深入塑造刻画的长处也活生生地保留了下来。当然，深入思考和深入塑造刻画的不是革命的政治事件，而是革命的社会内容。而这种不统一以及因此而导致的一切庸俗市民式的结果，同样充分表现出德国的鄙陋的状态；但其中也有合理的部分，那就是：把德国理解成一个革命前的、离实际变革还很遥远的国家，对于这样的国家来说，伟大革命所面临的社会现实问题虽还是遥远未来的问题，但确系自己的问题，有教养的人和人民对此必须慢慢地加以准备。

从这样的观点出发去考察古典文学的题材，就会产生新的独特的图象。威廉·迈斯特的成熟，他迷惘的结束，是同罗塔利奥及其同伴从事的事业联系在一起的，他们的事业明显地是旨在铲除——自然是和平的——农业中的封建残余。顺便提一句，罗塔利奥自己在美国曾经站在华盛顿一边同英国压迫者进行过斗争。《私生子》原计划是一部三部曲的第一部，在这部三部曲中想要表现法国大革命的前史，即“上层”的腐败和道德败坏。几年之前，歌德在《列那狐的故事》中写过同样的题材，而且具有鲜明的讽刺特征，当然这种讽刺总是又转化为针对正在兴起的资产阶级社会的讽刺。

席勒关于尼德兰起义的历史著作和《威廉·退尔》（象以前的《哀格蒙特》和《唐·卡洛斯》一样）都是用外国历史上的事件来表现德国的未来，表现歌德和席勒认为的必然的和有益的未来革命。（当然在表现这个主题的时候，德国古典文学的庸俗市民的特征特别明显地显露了出来。）《华伦斯坦》和《奥里昂的姑娘》的内容是人民为国家统一而斗争，为争取成为一个国家而斗争。

总之，概括起来说，德国古典文学所探讨的几乎毫无例外地

都是时代的重大社会和政治问题。只有歌德的《阿基利》片断和席勒的《麦西娜新娘》可以算作是“唯美艺术”的例外，而且席勒的《麦西娜新娘》本来是试图最概括地表现整个时代的特殊悲剧性，结果失败了。

当然，这个时代所有作品的写法都是极其客观的，而且是全力以赴地和高度自觉地要提高到完全的艺术境界。但也正因如此，题材的意蕴就不受干扰地发挥出全部的效用。

在创作中因而也在理论中这种纯艺术的方法，就使歌德和席勒不同于德国启蒙运动的杰出代表。卢梭和狄德罗的那种宏伟的目的性（他们在德国的继承者首先是莱辛），无论就其社会激情，还是就它的现实主义力量，无疑都是德国古典文学所不及的。可是正好在德国的条件下，如果象卢梭和狄德罗那样，对伟大的文学就会产生危险。要把现实主义创作的客观性和启蒙运动的意图所含有的激情结合在一起，那就需要有莱辛那样的社会、哲学和艺术方面的素养。可是歌德在老年时曾经说过，现在所有的作家，同莱辛所具有的那样的素养相比都是野蛮人。席勒在青年时期，尤其是狂飙突进时期，曾把目的性放在首位，结果歪曲了现实的全貌，尽管一个个画面是现实主义的、真实的，但归根到底却是不真实的。至于才智更小的作家，用这种办法只能创作出一种模糊不清、装腔作势的文学或者是散发着庸俗市民气息的文学。

因此，歌德和席勒所进行的“艺术教育”，对德国文学来说是不可避免的；特别是因为他们的艺术要求，他们对形式的理解从来就不是形式主义的，而是建立在从思想上深入探讨意蕴的基础之上，因此为了现实主义地把握一个伟大过渡时期的问题就非如此不可。古典文学在运用形式的时候坚决要求“对象绝对

准确”，而德国古典文学所碰到的素材又是充满矛盾。从世界观和艺术方面来说，德国古典文学已看到一个伟大时代的重大问题，但作为直接的素材它却只有狭窄贫乏的德国生活。歌德和席勒明白他们的创作所碰到的这两种现实状况，并且认识到素材的这种不利虽是德国的特殊问题，但它最一般最深刻的根源却在于现代资产阶级的生活。

因此，歌德和席勒在艺术修饰方面所下的功夫，就绝不是只具有德国的局部意义。用艺术的方式克服素材所具有的本属于德国的困难，就为十九世纪伟大现实主义的第一阶段作了准备。我们已经说过，作为法国大革命的结果，启蒙运动的“理性王国”表现为“资产阶级的王国”；启蒙运动所设想的进步和人性会是直线发展的道路证明是一团纠缠不清的矛盾：反对封建专制主义的斗争演变成为一场为争取在进步思想界内部彼此了解的思想斗争，成为一场为认识资产阶级社会从哪儿来到哪里去的思想斗争。因此，一方面，十九世纪上半叶伟大现实主义的那种艺术静观的态度，对启蒙运动的战斗激情（在俄国的现实主义中，这种激情同当时的伟大成就相结合又重新复活）来说是一种倒退，但另一方面它也使人们有可能深入地探明新时代的各种社会现象，探明新人的心理状态，探明整个社会现实及其历史条件。

世界形势的变化，产生了重新提出文学形式问题的必要性。但是，在这样的转折时刻，在社会意蕴骤然大为丰富的情况下，艺术总会面临形式有可能被瓦解的危险。歌德和席勒在艺术方面的真正成就，恰巧在于他们接受了新意蕴的全部丰富性，可是在创作的时候对新意蕴的把握又是那样灵活，因此在运用形式的时候完好无损地保持了古典的纯洁性，甚至还给形式的进一

步发展留下余地。

歌德和席勒所创立的现代文学的理论，是建立在双重认识基础上的，即既认识到新生活的丰富性，同时又认识到它对艺术的危险性。他们要求为了美而对素材不利于艺术的方面进行斗争。因此，古典文学理论的中心问题是要求弄清各种文学种类的关联和差异。古典文学关于文学种类的理论绝不是形式主义的，它产生于席勒的所谓“对象绝对准确”的要求。给素材找到一个恰当的文学种类，就意味着发现和解放素材本身的内在核心。根据现代文学的普遍状况，歌德和席勒认为至关重要的是精密地区分叙事体和戏剧体。在这方面，他们是莱辛所作努力的继承者。但是，莱辛关于文学种类的理论，主要是从混乱不堪的封建专制主义的传统当中，从资产阶级争取解放的初期那些弱点所带来的各种后果当中，创建文学的新的战斗部队，而歌德和席勒走的却是一条新的道路。

要弄清文学种类的区分，这是艺术静观在新时期的进一步升级。也就是说，歌德和席勒提出问题的方式就包含着不统一：或者是通过对古代文化的研究，推演出艺术规律的体系，艺术家只要借助这个规律的体系就能表现出现代生活的特殊属性。这样，弄清文学种类的区别就是为了发现和创立现代资产阶级时期的形式和形式的规律。或者是通过对古代文化的研究，创立一个普遍的、不受时代约束的规律体系，借助它即使是现在——尽管现在的生活包含着敌视艺术的问题——也能创造一种古典的艺术。在这种情况下，问题的关键就是要借助创造性地革新了的古代形式来克服资产阶级现实所具有的社会内容方面的麻烦之处。

在魏玛时期的艺术实践中，我们看到这两种尝试都有，《威

廉·迈斯特》属于第一种，《赫尔曼与窦绿苔》是第二种。不过，歌德和席勒，尤其是席勒，更倾向于认为第二条路是真正的艺术道路。这是魏玛古典文学的一个特殊的本质特征；它表明，想要完全把握新现实受到一定的限制，但同时又可看出，为了在新的世界中发现和复活过去的美而在顽强地进行斗争。这种美，是素材释放出来的内在核心，而不是把什么东西形式主义地硬塞进素材里面。对歌德来说，就是当他走第一条路的时候，也在为美而斗争。这个特点决定了歌德对行将过去的和随之而来的伟大现实主义的态度。无论就整体性的广度，还是就现实主义挖掘的深度，《威廉·迈斯特》都既不能同勒萨日^①或笛福，也不能同巴尔扎克或司汤达相比拟。但是，勒萨日显得枯燥乏味，巴尔扎克有点杂乱，堆砌过多，而歌德小说的布局和性格塑造则灵活简洁。

对后人来说，歌德和席勒的这些努力同启蒙运动的关系是十分清楚的，但同时代的人理所当然觉得对立更为重要。歌德和赫尔德就是因此而公开决裂的，当然在此之前就长期存在着磨擦。赫尔德不能容忍在创作中把艺术原则凌驾于道德之上，根据这种启蒙运动的世界观，他曾劝说歌德不要发表《罗马哀歌》和《威尼斯箴言诗》。歌德同席勒合作时，新的原则公开出现，赫尔德明确地表示了他的不满：“这里，歌德想的是别的事情，场景的真实性对他来说就是一切，至于天平上的指针是否指向善、高贵和道德的优美，他根本不闻不问。”后来，他还说歌德

^① 勒萨日(Alain René Lesage, 1668—1747)，法国十八世纪小说家、戏剧家。他的主要作品是喜剧《杜卡莱先生》与小说《瘸腿魔鬼》、《吉尔·布拉斯》等。

的叙事谣曲《上帝和舞女》、《柯林特的新娘》是对生殖之神的颂扬。

这里，道德因素的特权地位在德国狭隘的条件下就转化成为一种庸俗习气；而且赫尔德不只是限于批判歌德和席勒的个别作品，他在批判席勒著作的同时还在讨论德国文学中新与旧的问题，而他对这个问题的看法明显地倒退到早已被克服了的德国启蒙运动的见解，这就显得他更加庸俗气十足。这又是一出德国式的悲剧。本来赫尔德可以拿莱辛的那种战斗精神去同歌德和席勒在艺术上下功夫相对照，但他不这样做，而是一直退到了格莱姆^①以及其他类似的作家的水平。这样一来，这位曾为理解历史矛盾开拓道路的伟大先行者，结果就成了夸耀陈腐狭窄的田园风味的庸俗小市民的说客。

同样，歌德和席勒艺术素养中的贵族特征也必须这样来回答，当然回答起来也许更困难一些。从席勒评论毕尔格^②的作品起一直到让·保尔^③猛烈攻击魏玛古典文学，对立都是由这个贵族特征而引起的，这一对立在德国文学后来的发展中也起了很大作用。毫无疑问，魏玛古典文学讲究形式的运用，这在一定程度上是背离了歌德和席勒青年时代的那种生气勃勃、范围广阔的人民性，当时，好象古代文化，甚至荷马和品达都成了世界民俗学的一部分，都具有了民间文学的普遍性。

① 格莱姆(Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 1719—1803), 德国启蒙运动作家。

② 毕尔格(Gottfried August Bürger, 1747—1794), 德国狂飙突进时期的重要作家，他在政治上比歌德和席勒要激进的多。

③ 让·保尔(Jean Paul, 1753—1825), 十八世纪德国著名作家，与歌德和席勒不同，他坚持民主思想和人民性的创作倾向。

但是，歌德和席勒只是在形式运用方面背离了直接的人民性，他们所表现的内容从不脱离人民。席勒的《退尔》和《奥里昂的姑娘》以及他的《华伦斯坦的军营》都表明，他是如何下功夫在人民运动的广阔基础上建立他的悲剧。在歌德的作品中，这就更清楚了。从青年时代开始一直到古典时期，他创造了一系列富于人民性的妇女形象，从甘泪卿和克雷尔欣到窦绿台和菲莉娜^①都是这样的形象。而且在做人的道德方面和人道主义精神方面，这些富于人民性的形象越来越显示出她们高于那些上流社会的妇女形象。

当然，尽管如此，对立还是存在的，问题还没有解决。毕尔格、福斯^②，还有让·保尔，无疑是比歌德和席勒更富有人民性的作家；可是，对伟大文学的发展来说具有决定意义的问题是：从什么样的思想出发才能更深刻、更广泛、更真实地概括生活的整体性。

让·保尔是魏玛艺术贵族最重要的敌手，他在《昆托斯·菲克斯伦的生平》的前言中清楚地说出了他自己的观点：

“为了获得更大的成功(不只是为了成功)，我只找到了三条路。第一条是向上的路，就是尽可能高高地冲到生活的顶峰之上，把整个外界，连同它的陷阱、藏骸所和避雷针，都远远地抛在脚下，看上去就象是一个缩小了的小小的幼儿园；第二条，就是垂直落到小园子里，象在自己家里一样栖息在垄沟里，因而从那暖烘烘的云雀窝里往外看，回

^① 甘泪卿是《浮士德》中的女主人公，克雷尔欣是《爱格蒙特》中的女主人公，窦绿台是《赫尔曼和窦绿台》中的女主人公，菲莉娜是《威廉·迈斯特》中的女主人公。

^② 福斯(Johann Heinrich Voß, 1751—1826)，德国十八世纪作家。

样看不到陷阱、藏骸所和避雷针的杆子，看到的只是谷穗，而每一棵对住窝鸟来说都是一株树，一把遮阳挡雨的伞。第三条，我认为是最难但也是最明智的一条，那就是交替地走上面的两条路。”

让·保尔自己的感情，当然比起魏玛的古典文学来更富有人民性；但在德国的条件下，由此而产生的并不是象狄更斯和俄国小说那样更为强烈地去揭露现代生活的各种矛盾，而是从小资产阶级立场出发同德国的苦难现实相和解。为了替他的“第二条路”辩护，让·保尔反问道：“整天抄录蝇头小楷的录事，各个科室里的办事员以及麇集在市府秘书室这个螃蟹壳里的八脚大仙们，这些整日整日站立两厢和坐着抄写的国家仆役的负担是多么沉重，他们的长处就是可用一点荨麻草来提神。对这样一些人，我能找出什么别的道路，可以使他们觉得是生活在极乐世界？”在政治上，让·保尔无疑比歌德和席勒更激进。但在德国苦难的条件下，歌德和席勒所持的贵族艺术的态度实际上比让·保尔的人民性的幽默更激进、更有力、更有前途。

让·保尔的这种局限不是由他个人的原因造成的。克林格尔^①在任何一个方面都不同于让·保尔。在他写的《浮士德》的结尾，魔鬼指责主人公，说他只关心上层，而看不起人民；但与上层的罪孽相对立的图象却是这样的：“假如你打听一下，你就……发现……这个人谦虚谨慎，慷慨大方，他在默默无闻的工作中表现出的灵魂力量 and 美德，比你们那些在浴血奋战的疆场上和德行满盈的衙门里名噪一时的英雄们要多得多。”这就很清

① 克林格尔(Friedrich Maximilian Klingler, 1752—1831)，狂飙突进时期的重要作家，早期的重要著作是剧本《狂飙突进》，晚年的重要著作是《浮士德的生活、事业和入地狱》。

楚，这样一种人民性比起艺术静观地认识整个社会的辩证运动要落后的多。

上述两种情况，虽然情感的重点不同，但政治和社会的态度是相似的。正是从这样一种态度出发，就象歌德在《浮士德》的一个计划中所说，他们僵硬片面地否定了“大世界”，同样又僵硬片面地美化了“小世界”。当然，在这种赞美当中，也包含了一点启蒙运动的好传统；但在早期启蒙运动中，这种赞美还包含着对下层人民健康力量的革命召唤（在德国最明显的就是在《阴谋与爱情》中），其目的是为了拿正在成长的新人去同衰落的旧社会相对照。但是，法国大革命以后，形势起了变化，新人已不再是纯粹争论的对象，而必然地成为问题很多的新现实的主宰。这样一来，“大世界”就成了新人的固有的活动范围。文学上的这个转折，只是在巴尔扎克的作品里才得到完全恰到好处和素材真切的文学表现，但是魏玛古典文学却是这一发展并非不重要的序幕。至于毕尔格、克林格尔、让·保尔和其他一些人，虽然他们用意是好的，甚至是高尚的，但他们的人民性所导致的结果是以抒情的、慷慨陈词的、或者是幽默的方式美化德国的小资产阶级庸俗的鄙陋状态。

德国古典人道主义在这一发展中还不只是十九世纪上半叶伟大现实主义的序幕。歌德以他那“异乎寻常的作品”《浮士德》——“现代生活的伊利亚特”（普希金语）——创作了一部世界文学中独特的巅峰之作。《浮士德》的写作计划产生于歌德的青年时代，但整个作品只是在这个时期才具有了比较确定的形式，这并不是偶然的。这时，《浮士德》已超出了甘泪卿悲剧“小世界”的范围，进而发展到由新人来征服生活的“大世界”。

这样，《浮士德》原来的计划就发生了本质的变化，而且进一

步加深和扩大了。作品的悲剧性质保留下来了，但悲剧性的本质在歌德那里却起了变化。歌德仍然认为，悲剧是每个人的原则，是浮士德在世界中发挥作用的各个发展阶段的原则，因而整个作品由一系列的悲剧组成，就是最后阶段的实际行动，即浮士德同现实——它是浮士德发挥作用的材料、对象和结果——的和解，也仍然是悲剧性的。

可是，在歌德的世界观已经完全定型的时期，悲剧性已不再是最后的原则。这样，他就同启蒙运动更深刻地相一致，因为象莱辛的《人类教育》，那里对未来的看法并没有悲剧性这个原则。（还可以想一下莱辛的《浮士德片断》！）启蒙运动不认为悲剧是生活原则，它只把悲剧看作对人民进行教育的手段。在歌德的作品中，使用或者舍弃悲剧性，这两者之间的相互关系变得更加亲密、辩证。只有类，即人类，才是不可阻挡地向前发展的。但是，类只是由个人体现出来的，而个人的努力随时随地都是悲剧性的。因此，人类发展的非悲剧性就是由许多不间断的悲剧筑成的。人生、社会、时代的那些无法解决的矛盾只有在整个历史当中才能加以解决。

《浮士德》的这个计划是在魏玛时期产生的，但要完成这个计划却需要有几十年的经历。因此，无论是内容还是形式，这部作品都超出了魏玛古典文学的范围，虽然主人公最后的向往和完满的结局“在自由的土地上同自由的人民在一起”，是同古典人道主义完全一致的。但是，就这部反映整个世界的作品的总的计划来看，歌德已是最接近于在他之后随之而来的时代所产生的伟大现实主义。当然，这只是就总的计划而言，因为从外在的风格方面看再没有比这部“艺术时期”最后一部作品同英法社会批判现实主义之间的对立更大的了。

在歌德最后的那些作品中，古典人道主义发生了重大变化，这使他能够接近于现实主义，而且同时也表明，歌德是多么密切地注视着社会结构的重要变化，他对这些变化的判断是多么正确。古典人道主义着意要认识人和表现人，为的是促进和捍卫人在多方面都能得到发展，为的是促进和捍卫人的尊严和人不可侵犯。歌德在《诗与真》里谈到哈曼对他的影响时，他把他从哈曼那里接受来的东西归纳成为：“人打算要做的一切，当然是通过行动或者言论或其他等等来实现的，但是这必须是发自所有联合在一起的力量，一切单独的都是应该鄙弃的。”在青年时代，歌德塑造了悲剧式的“自助者”，为的是反对德国封建专制主义的苦难以维护人不受侵犯这个原则。同席勒合作时期，这一斗争已是为了在现代资本主义劳动分工之中拯救人的尊严。《学习时代》提出的解决办法是乌托邦的，《漫游时代》和《浮士德》第二部已承认资本主义劳动分工占据了统治地位。但是，为了人而进行的人道主义的斗争只是改变了形式，它那决定性的目标并没有改变。因此，黑格尔对歌德和席勒青年时期作品的评论，也适用于歌德毕生的全部作品。黑格尔说：“对这样一种真正的、有个性的整体性和生动的独立性，我们的兴趣和需要是永远不会而且也不可能丧失；市民阶级的和政治的生活状态业已形成，不过，我们可以承认它的本质和发展还是有益的和合理的。在这个意义上，我们对歌德和席勒青年时代的那种富有诗意的精神表示赞叹，他们试图在现存的新时代的各种关系之中重新发现已经丧失的人物的独立性。”

第三章 浪漫主义——德国 文学中的转折点

浪漫主义是德国文学中争论最多的一个领域。从它一出世，赞歌式的颂扬和愤怒的责难就你争我斗。到了四十年代，弗里德里希·威廉四世的反动政权企图从政治上复兴浪漫主义的时候，进步阵营对浪漫主义的尖锐批判已是意识形态斗争的主要问题之一。在帝国主义时期，浪漫主义在世界观和政治上又再次复活。不过，这一次进步阵营从思想上的反抗比起世纪中叶那一次要软弱的多。甚至在浪漫主义刚刚开始重整旗鼓的时候，就有这样一种看法，如果从世界观和政治上把浪漫主义打成反动的，那就是错误地认识了浪漫主义，没有深刻了解浪漫主义。除了狄尔泰^①的著作以外，里查达·胡赫^②的书为推动这次浪漫主义的复活起了最重要的作用。胡赫直截了当地说：“浪漫派的领导人物当中，谁也没有想到恢复过去的或者甚至是中世纪的状态。”至于那些彻头彻尾的反动文学史家和文学批评家，很自然地马上就利用这次复兴来达到他们自己的目的。他们把浪漫主义看成是文学中真正的而且是最深沉的德国流派，因而象阿道夫·巴特尔斯^③就说浪漫主义是“日耳曼人的文艺复兴”，默勒

① 狄尔泰(Wilhelm Dilthey, 1833—1911), 德国唯心主义哲学家, 提倡历史相对主义, 德国“生活哲学”的创始人。

② 胡赫(Richarda Huch, 1864—1947), 德国女作家。除过文学创作以外, 她还写了不少重要的学术著作, 其中有《浪漫派的兴盛期》、《浪漫派的兴盛和衰落》。

尔·范·登·布罗克^④把它看作是一种“德意志精神的意志”。极端的反动分子,尤其是鲍埃姆勒^⑤只承认以哥瑞斯、阿尔尼姆和布伦塔诺代表的完全是蒙昧主义的后期浪漫派是真正的浪漫主义。胡赫和狄尔泰还认为施莱格尔兄弟和诺瓦利斯的耶拿时期^⑥是浪漫主义运动的中心,而鲍埃姆勒认为它只是十八世纪晚生的分枝,还不是真正的浪漫主义。如此尖锐的意见分歧表明,浪漫主义是十九世纪和二十世纪德国意识形态和文学中的一个主要问题。

不管是浪漫派的朋友还是它的敌人,双方在评价的时候都犯了一个基本错误,就是把它看成一场封建运动。当然,我们将会看到,同启蒙运动和古典文学明显不同,在浪漫派内部有维护德国封建残余的一面,甚至企图巧妙地恢复中世纪的亦即封建的意识形态。但是,肯定这一事实,绝不可挡住我们的视线,以致不能清楚地看到,浪漫派的社会基础是资产阶级的。我们这么说,并不是因为浪漫派的思想领袖绝大多数出身于资产阶级

③ 巴特尔斯(Adolf Bartels, 1862—1945),德国作家,文学史家,著有《德国当代文学》。巴特尔斯具有明显的民族沙文主义倾向,是法西斯统治时期的重要文学史家。

④ 默勒尔·范·登·布罗克(Moeller van den Bruck, 1874—1925),德国作家,具有强烈的民族主义和种族主义的思想。他的主要著作是一九二三年出版的《第三帝国》,后来法西斯分子就用这个书名来称呼他们统治的国家。

⑤ 鲍埃姆勒(Alfred Baumler, 1887—?),德国文学史家,具有明显的法西斯主义思想倾向。

⑥ 德国浪漫派一般分为两个阶段,施莱格尔兄弟和诺瓦利斯等是属于早期浪漫派,亦称“耶拿浪漫派”,哥瑞斯、阿尔尼姆和布伦塔诺等属于后期浪漫派,亦称“海德贝格浪漫派”。

知识分子——出身在这里说明不了多少问题，因为出身于资产阶级的弗里德里希·施莱格尔变成了梅特涅反动政权的维护者，而出身于旧贵族的沙米索^①在复辟时期却属于反对派。关键的问题是浪漫主义决定性的社会内容，而这个社会内容正好是资产阶级的。在四十年代反对政治上和文学上的浪漫主义的斗争中，海涅就第一个认识到了这一点。在《德国，一个冬天的童话》关于红胡子皇帝的最后一章里，他就让这位霍恩斯陶芬的皇帝起死回生，当作浪漫派梦想复兴德国的理想英雄：

“不管怎样，中世纪在过去
曾真实存在，我甘心容忍——
只要你把我们解救
脱离半阴半阳的两性人。

脱离那冒牌的骑士队伍
这个混合物令人作呕，
中古的妄想与现代的骗局，
它不是鱼，也不是肉。

赶走那帮流氓小丑，
把那些戏园子都关闭，
他们在那里效仿远古——”

^① 沙米索(Adelbert von Chamisso, 1781—1838)，他的父亲是法国贵族，法国大革命期间带着全家逃往德国，沙米索本人也曾参加过对法作战。但后来他离开了普鲁士军队，他的作品具有鲜明的进步倾向，最主要的作品是小说《彼得·施莱米尔的奇妙故事》。

这几行讽刺诗清楚勾划出问题之所在。甚至连浪漫派，浪漫主义的反动派，也想把德国变成一个现代化的（也就是资本主义的——当然，绝大多数代表人物当时并没有意识到这一点）国家。但是，他们不想消灭专制主义，不想铲除封建残余和封建特权。因此，他们追求的并不是恢复资本主义以前的社会制度，而是要建立一个“有机地”接受并保存了封建残余的、在社会和政治上都是反动的资本主义。如果认识不清德国浪漫派的这一社会本质，那就不会理解它。德国浪漫派的出发点是法国大革命，它是革命以后欧洲形势的产物，因而也是德国同那些世界性的事件进行斗争的产物。由于它觉得从思想上它是对法国大革命的反动，因而它对启蒙运动的敌对态度就是可以理解的，它必然背离德国古典文学也同样是它那本质的表现。德国古典文学和浪漫派所探讨的问题，都是由于法国大革命的胜利而完全改变了原来面貌的那些问题。但是，浪漫派对这里出现的那些重大问题的回答却不同于古典文学，甚至是截然相反的。

由于这些原因，现代反动派到德国启蒙运动当中去寻找浪漫派的祖先，那也是对历史的篡改。他们拿哈曼和赫尔德这样充满矛盾的人物作为依据，但是哈曼和赫尔德的思想是属于由法国大革命的胜利所引起的才智出众之士的分裂之前的那个时代。虽然他们混乱的思想当中同时有进步和反动的意图，但是他们最重要的努力却是朦胧地向往一种具体的历史辩证法，向往那种在歌德和黑格尔那里才得以完善的思维和刻画。尽管如此，正如我们已经看到的，哈曼和赫尔德是德国启蒙运动内部的一个反对派，这一点在赫尔德身上表现得十分清楚，因为正如我们已经看到的，他由于不理解因而拒绝了歌德和席勒的努力之后又退回到启蒙运动的初期阶段。

浪漫派的态度与此根本不同。它的主要倾向是同启蒙运动决裂，自然这不是立刻就清楚地显露出来的。老一代的浪漫派作家是在十八世纪的亦即革命以前的思想影响下成长起来的。但是，如果我们清楚地知道浪漫派的开始阶段就是一个同启蒙运动相分离的过程，那它初期的那些昏暗之处就不难看清。这里重要的是要知道，这个过程同时也是同德国古典文学相分离的过程，这有时是同反对启蒙运动的斗争同时进行的，有时则是这一斗争必然产生的后果。浪漫派就是在这样的思想斗争中认识了自己，并奠定了它作为一种思想潮流的基础。

以上我们只是一般地讨论这个时期的历史进程，如果再进一步考察一下这一过程的具体事实，那末，实际的情况就更清楚了。第一件具有决定意义的大事，就是一七九四年罗伯斯庇尔倒台和试图以平民主义的方式圆满结束法国大革命；第二件是一七九九年法国临时政府即法国执行内阁的倒台和拿破仑一世立宪的军事独裁的开始。浪漫派就是在这两起事件之间成为一场独立运动的。这个时期同时也是法国大革命的继承者胜利地进行军事扩张的时期。革命本身只在有限的范围内所能办到的事（请想一下美因茨的灾难），现在在越来越大的范围内完成了。首先是德国和意大利变成了战争和掠夺的场所，但也因此强行——虽然是不彻底的——清除了封建残余。这样一来，德国人，尤其是知识分子，就再也不能对世界历史的大事，对自己祖国命运的演变袖手旁观了。一八〇六年是转折的一年，这一年腓特烈的普鲁士在耶拿战役被粉碎。从这一转折开始，才实际上也在思想上清楚地表明，思想上站得很高的德国知识分子，在采取行动，要在政治上作出决策的时候，又是多么不成熟，多么没有准备。

弗里德里希·施莱格尔的发展最清楚不过地反映了德国浪漫派走向成熟的过渡时期。(奥古斯特·威廉·施莱格尔同毕尔格的关系几乎是纯文学的,蒂克^①同柏林尼柯莱派的联系多半是事务性的。)引入注目但又绝非偶然的是,弗里德里希·施莱格尔初期的著作是属于启蒙运动的优秀成果。他一方面继承了莱辛、温克曼和盖奥尔格·福尔斯特的传统,另一方面又继续席勒所作的尝试,从理解古代文化出发来确定现代文学的本质。

施莱格尔青年时代看起来比席勒更激进。我们发现,他不仅把古代和现代更加尖锐地对立起来(他是根据福尔斯特的拟古主义的雅各宾主义精神来理解古代文化的),而且他更加有力地强调现代文学的不统一性。席勒是从一种现世主义的观点出发去考察现代文学中最深刻、最基本的问题,而青年施莱格尔探讨的主要是现代文学最独特的最新的特征。施莱格尔的看法,实际上预告了一个世纪以后才以鲜明的形式表现出来的颓废潮流。在他那里,丑的问题第一次作为现代文学的中心问题被提了出来,他强调现代文学的本质标志就是“特殊的、个人的和有趣的占据了全面的优势……不倦地、如饥似渴地追求新,追求引人入胜和出人意料,而且这种追求永远不会得到满足”。

施莱格尔所概括的这个一般特征无疑不只是他那个时代的特征,同时也预告了资产阶级文学中颓废派的主要倾向。不过,除此之外施莱格尔还把他的目光从当时转向过去,并且发现他

^① 蒂克(Johann Ludwig Tieck, 1773—1853),他是在启蒙主义者尼柯莱的鼓励和影响下开始创作的,但后来又受施莱格尔的影响,成为早期浪漫派的一位重要作家。

的看法在现代文学所有的伟人身上，尤其是在莎士比亚身上得到了证实。把过去“现代化”就是从这里开始的，后来随着后期浪漫派运动的发展又把古代文化野蛮化，再经过尼采，这种“现代化”到法西斯主义时期就达到了登峰造极的地步。所以，施莱格尔发现莎士比亚《哈姆莱特》的特点是“绝望达到了顶点”；他在青年时代的一封信中谈到《哈姆莱特》时写道：“这个剧本最内在的东西就是可怕的虚无，看不起世界，也看不起自己。”因为施莱格尔对现代文学是这样一种看法，因而就使他能够抓住F·H·雅科比的特点，而且当时他还从启蒙运动的观点出发对雅科比进行了尖锐的批评。但是，他的批评最后又归结到现代资产阶级文学的本质是不统一的这样一种看法上面来，并且变成了一种不自觉的自我写照。他反对雅科比“唯我独尊的狂热”，反对雅科比搞什么对自己的“偶像崇拜”，但文章的结尾今天读起来简直象是预言式地预先宣告了弗里德里希·施莱格尔自己的命运。他说雅科比和他的主人公总是在“索群独居与无条件的献身之间、高傲和悔恨之间、狂喜与绝望之间，放荡不羁与奴颜婢膝之间”摇摆不定。他认为，这样一种倾向的必然“结局就是成为一部神学的杰作，就象一切道德上的荒淫无度结果总是悬空翻一个跟斗直落慈悲的上帝怀中一样”。

在所有这一切之中，都明显地看出福尔斯特的激进主义所产生的非常深刻的影响，但这种影响仅限于内容，而不是格调和精神气氛。雅各宾党人福尔斯特的美学观点是彻底的古典客观主义，是这个时期一个革命者的艺术观。而弗里德里希·施莱格尔“对客观性的革命狂热”，正如他自己后来对这个时期所描述的那样，是具有极端个人主义思想的知识分子歇斯底里的极度偏激。这样的知识分子有用之不尽的精神和知识，但又在任

何地方都没有深深扎根，因而就其真正的本质而言必然是没有任何信仰。正因如此，弗里德里希·施莱格尔对现代的判断就同福尔斯特的评断大不相同。福尔斯特是以观察者的身份对现代文学的特点做了鲜明的表述，而施莱格尔对现代文学的批判则是不自觉的自我写照，自我批评。他对雅科比的批评就预示了他自己的命运，预示他将在筋疲力竭之后逃向天主教。

世界上的大事决定了施莱格尔思想上的遭遇。正象对他的许多同时代人一样，一七九四年的转折也是他发展中的一个关键，虽然这个事件所产生的影响并不是一下子就表现出来的。法国大革命的结果——现代资产阶级社会——显露得越是明显（这首先表现在执政内阁时期被解放了的大资产阶级的胡作非为），德国知识分子的抽象热情就越是减退。庸俗市民对法国大革命平民方式的恐惧支配了一切，现代资产阶级社会中的问题成了关注的中心。

这样一来，法国事件的影响就自然而然地支配了整个德国的知识界。但是，德国知识界对时事反应的方向却大不相同，甚至是对立的。我们已经看到，这种形势促使歌德和席勒从古代文化的观点来探讨新的重大的社会历史问题，但对那些没有社会根基的新知识分子却引起了另外一种后果。随着罗伯斯庇尔的垮台和执政内阁的成立，由于自我夸大而加强于自己的、实际上在内心深处并不是真正的“公民激情”消失了，代之而来的是对完全解放了的、完全是独立自主的个人的无限崇拜。

施莱格尔兄弟办的著名刊物《雅典女神神殿》^①成了浪漫派

^① 《雅典女神神殿》一七九八年由施莱格尔兄弟创办，一八〇〇年停刊，是早期浪漫派（亦即耶拿浪漫派）的机关刊物。

在这一发展阶段的指导性刊物，在这个刊物上浪漫派的个人主义得到了最放肆的发泄。特别突出的是，要求性生活的绝对自由和由于创作主体具有不受任何限制的自主性而导致的取消形式。在这两个问题上，耶拿浪漫派是十九世纪德国意识形态的一个重要序幕。对爱情生活不自由的批判无疑包含着一些进步的东西，这首先表现在为反对传统和法律对婚姻的限制以及为争取妇女的自由与平等而进行的斗争。这些进步的追求最清楚不过地表现在施莱耶尔马赫^①的言论中，但在弗里德里希·施莱格尔的笔下又转化成为以“热月式”的放纵来解除一切社会约束。这首先见于弗里德里希·施莱格尔艺术上完全失败了的小说《路琴得》，后来又被一般来说把浪漫派当作反动派而予以否定的“青年德意志”所继承，这就清楚地表明了浪漫派的资产阶级性质。

更能说明问题的是浪漫派的文艺理论，它自觉地要取消一切文学种类，要拆除一切把各种文学种类分离开来的壁垒。在弗里德里希·施莱格尔的一条纲领性的格言里，确切地表达了他们这样做所要达到的目标：

“浪漫的诗是一种进步的包罗万象的哲学，它的目的不仅是把被分割开来的诗的一切种类重新联合在一起，把诗同哲学和修辞学联系在一起；它还要而且应该把诗与散文、天才的创造性与批评、创作出来的诗与自然的诗意掺和在一起，或者溶合在一起，使诗富有生活气息和社会性，使社会和生活富有诗意，使机智的诙谐变成了诗，使各种艺

^① 施莱耶尔马赫(Friedrich Ernst Danill Schlerermacher, 1768—1834)，德国早期浪漫派作家，他的主要著作是《就宗教问题向受人蔑视的有教养者发表的演说》。

术形式都充满各式各样坚实的教育材料,达到饱和状态,并通过幽默的振荡使之生气勃勃。”

《雅典女神神殿》的文艺理论比这更是有过之而无不及,它甚至认为连生活和艺术的界限也应取消。美学的各种范畴不再是生活的反映,而应是生活本身的组合力量。因此,他们对正在逼近的资产阶级社会散文的斗争看起来非常激进,远远超过了古典文学的要求。对古典文学来说,问题在于,通过揭示现实中最深刻的问题,用人类发展的前景所具有的诗意——即人类发展显露出的本质和表现出的规律性所具有的诗意——去同资产阶级日常生活的散文相对照,而这一点又恰好是借助于集中地表现了素材中最普遍和最真实要素的纯洁严谨的形式而达到的。与此相反,浪漫派却要通过富有创造性和独创性的主体所具有的所谓的不可抗拒的魔力来消灭这种资产阶级的散文。

浪漫派从古典哲学和古典文学那里接受了认识和塑造生活素材中的主观能动性这个基本原则,但通过有意识的极度夸大又把这一原则转到它的反面。对古典文学来说,主体的能动作用只是旨在忠实地把握和发掘客观现实本质的认识过程和塑造过程中的一个重要部份,一个决定性的因素,但到了浪漫派手中,这一基本原则本身就成了一种目的。为了实现主体的创造作用,主体在浪漫派的文学中就必然成为素材的绝对主宰者,它具有自主性,高踞于素材之上,看来简直是可以随意地处理和操纵素材。浪漫派企图确认这种“高踞于素材之上”是艺术创作(和生活艺术)的本质,并把它当作文学(和道德)的理论和实践的中心。这样,素材有机地固有的任何属性,任何素材的真实性,就统统化为乌有了。这种所谓全能的主体可以随便造出一

切，主观性以及它那自行其是的自我运动就是艺术和生活哲学的全部内容。

这种“反嘲^①”(浪漫派的理论是这样称呼的)据说是唯一能完全有效地消除资产阶级社会的散文的办法。实际上，只是一刹那的工夫，主观上以为资产阶级的散文被消除了。一幅由精神和诗组成的五光十色的幻景遮住了一切低劣丑恶和卑贱下流，这一切都看不见听不到了。虽然“反嘲”是自觉的，就是说，自行其是的主体也必然会感到，它并没有发现实际存在的，但又隐蔽着的诗意，而是由它自己给本来没有诗意的世界象镀金似的包上一层它自己造出来的诗意(这是“反嘲”的一个本质的方面)；尽管如此，仍能产生这样的幻觉：仿佛这个主体是宇宙的最后的本体论的核心，仿佛这种弄幻术把戏的主观创造性能变成真正的幻术，仿佛浪漫主义地克服资产阶级的散文恰巧就是给一个由魔法变来的着了魔的世界解除魔法似的(诺瓦利斯语)。

浪漫主义“反嘲”的第二个方面同上述的那个方面是最紧密地联系在一起的，那就是它那反市侩的进攻性的方面。在这方面，浪漫派背离启蒙运动和古典文学就更加明显了。启蒙运动和古典文学也曾反对过德国的庸俗市民。可是这一斗争仅仅是一个更伟大、更广阔斗争的一个有机的部份。他们所追求的目标是唤醒德国，教育人，使他们在德国的苦难之中和在由于资本主义劳动分工而使人的尊严丧失的情况下，也能在自己的内心里树立起人道的亦即全面发展和和谐人的理想，并把它传给别

① die Ironie的基本含义是，把作者并不同意或者并不存在的东西加以渲染夸大，最后揭露它是错误的或者是不存在的，从而达到嘲讽的目的。因此，它有点用反话进行嘲讽的意思，故暂且译成“反嘲”。

人。我们已经指出过，这种打算含有许多空想的成份；我们也揭示过，特别是在古典文学中这样一种观点有它的局限性：由于他们放弃社会政治行动，因而他们也就忽略了克服德国庸俗习气和唤起“公民”意识的最主要的手段。在浪漫派的“反嘲”中，反对德国庸俗习气的斗争灾难性地被进一步缩小了，因而也就被歪曲了。在浪漫派作家看来，庸俗市民就等于缺乏文化素养的人。这样，具有政治和社会内容的伟大文化问题就缩小成为在一个小团体范围内进行教育的问题，甚至简直就成了一个为讨论艺术而秘密集会的问题。对问题的歪曲首先就表现在，浪漫派作家虽然对“反嘲”具有高度的自觉性，可就是没有意识到，他们从哲学和艺术上对独立于社会和人的本质以外的个性所表现出的那种特有的、煞费苦心的崇拜；又是而且必然是多么庸俗。浪漫派反对一般的市侩，结果创造出了一批超级市侩。

浪漫派的意图在他们讨论歌德的《威廉·迈斯特》的时候表现得最为清楚，因为这部作品正好在当时最鲜明地表现了时代的一切问题。当然，就在这里浪漫派也经历了不同的发展阶段。弗里德里希·施莱格尔为歌德这部小说写的书评还是热烈赞颂，并作了聪明的、广泛的分析。但就在这篇书评中，他同意的也首先是艺术的完善。这篇文章是施莱格尔过渡时期的产物，不久以后分歧就越来越明显地表现出来了。浪漫派作家在这个时期写的小说，如蒂克的《斯坦恩巴尔特》^①，诺瓦利斯的《海因利希·封·奥夫特丁根》，弗里德里希·施莱格尔的《路琴德》，都无例外地受了《威廉·迈斯特》的影响，可是在艺术和道德观点上又同它尖锐对立。

^① 这部长篇小说的全名是《弗兰茨·斯坦恩巴尔特的漫龄时代》。

由于这种形势，弗里德里希·施莱格尔在写了关于《威廉·迈斯特》的书评以后一年在评论《斯坦恩巴尔特》时这样写道：“这是自从塞万提斯以来第一部浪漫主义的小说，它远远超过了《迈斯特》。”施莱耶尔马赫在为《路琴德》辩护的时候，用施莱格尔的小说反对《迈斯特》，虽然并没有提歌德的名。他认为，《迈斯特》由于它那经验性的本质只能算是一篇中篇小说，而施莱格尔富有思想的作品是一部真正的长篇小说。象在浪漫派所进行的一切论争中一样，诺瓦利斯在这一场论争中也是以最明确、最公开、最激进的姿态出现的。我们从他对《威廉·迈斯特》的评论中只举最能说明问题的几段：

“《威廉·迈斯特的学习时代》可以说完全是散文式的和现代的。在这部作品中，浪漫的东西，还有自然的诗意和神奇的东西，全都湮灭了。它写的只是普通人的各种事情，而自然和神秘全都给遗忘了。这是一个诗化了的市民的和家常的故事，其中神奇的东西特别明显地是被当作诗和狂想来看待的。艺术无神论是这本书的精神；有许多属于经济学范围的东西；用散文式的、廉价的题材达到了诗的效果……从根本上来讲，这是一部使人感到厌烦和乏味的书。它是对诗、宗教以及其他等等的一种讽刺……经济学的特性是唯一真正的、会保留下来的本质……实际上，威廉·迈斯特就是反对诗的憨第大^①。”

这里，浪漫派和歌德的对立已经完全清楚地说出来了。诺瓦利斯意中的所谓积极的、实际的是什么，在他的《奥夫特丁根》第二部的计划中已经表明。在这个计划中，世界的诗化公开地演

^① 憨第大是伏尔泰哲理小说《老实人》中的主人公，现实生活的经历使他不再相信“一切皆善”的哲学说教，他也没有接受“人性本恶”的怀疑悲观思想。最后他在一个小团体里工作，认为工作劳动才能消除现实生活中的祸害。

变成幻术在艺术上，浪漫派的小说变成了抒发情感或表现观念的诗歌，变成了主观任意的童话式的奇异怪诞。

弗里德里希·施莱格尔是同歌德相分离尚处于过渡时期的最主要人物，而诺瓦利斯是完成这一分离的最重要的人物。诺瓦利斯具有一种真正诗人的胆识，他敢于在他那危险的和错误的道路上走到底。他的《夜之颂》对德国文学来说是一部灾难性的作品。问题不在于，在各种主题当中或在其他主题之外偏偏把夜选作诗的主题——这在文学史上并不是新鲜事，问题在于世界观上的对立。在这部作品中，形而上学地把夜当作白天、光明和用悟性透视生活的对立面（在诺瓦利斯否定《威廉·迈斯特》的时候，有一个观点很重要，就是他认为歌德的小说是“悟性的产物”）。

诺瓦利斯在崇拜夜的同时，还崇拜黑暗的深渊，崇拜无意识，崇拜单纯的本能和自发性。从莱辛到歌德，总体思想一直支配着德国生活最美好的部份，它使人的精神豁达明快。浪漫派要摧毁的就是这个总体思想，而且，如果说，在《路琴德》里还是以淫秽和现世的方式进行说教，那么，在诺瓦利斯的作品中就有了真正的诗意，成了深切感受的抒发。黑夜和白天是哲学上的象征，而且还由死与生、疾病与健康来加以补充。这一切在诺瓦利斯那里都是由他个人的亲身经历^①引起的，因而具有抒情的真实性和对人的吸引力。但是他世界观转折的最后原因却更为深刻，更具有普遍性。在新时代的阵痛中，特别是在落后的、又

① 一七九五年诺瓦利斯与莎菲·封·屈恩订婚，但不久这位少女逝世。这个不幸对诺瓦利斯打击很大，他日夜思念早逝的情人。《夜之颂》就是在这种情况下写成的。

被新与旧的各种危机折腾得疮痍满目的德国，过渡中的那些本来就是危机性的、病态的因素必然会对感情细腻的人产生强烈的影响。不过，这一切的关键在于，是把病态看作发展中必然阶段，还是把它看作现在才显露出来的最后的实体。浪漫派崇拜直接性、崇拜无意识必然导致对夜与死、对疾病与枯朽的崇拜。诺瓦利斯说：“人想要变成上帝，他就是在犯罪。植物生病就是变成动物的过程，动物生病就是它有了理性的过程，石头生病就是它变成植物的过程……石头死了就是植物，植物死了就是动物。”

从这里出发，诺瓦利斯找到了通向宗教、通向中世纪的道路。“爱完全是病态的，因而基督教的奇妙意义也在于此”。他的《基督教或者欧洲》本来要在《雅典女神神殿》上发表，可是根据歌德的建议没有印出来。这篇文章是反动浪漫派历史哲学的纲领性文件，它把封建中世纪的人说成是和谐统一的，把宗教改革和法国大革命当作是破坏性的原则。（请想一下浪漫主义哲学家巴德尔^①的词源学，据说“罪恶”这个词的词源是“分类”。）

诺瓦利斯的“夜”就是潜入一个梦幻中以为是完善的共同体。把主观主义推向极端和摆脱一切社会约束，在这里转化成为它们的反面。这两种极端从社会心理方面看是相互关联的。沉醉于主观主义的极端孤独，随之而来的就是沉醉于同样极端的自我舍弃，沉醉于完善地献身疾病、黑夜和死亡，沉醉于急转之下投入宗教虔诚的滚翻之中。弗里德里希·施莱格尔青年时代写的那篇文章的结尾所表达的思想在这里神速地兑现了。

^① 巴德尔(Franz Xaver von Baader, 1765—1841)，德国神父，他试图把康德哲学同神学结合起来。

这些就是浪漫派作家转向宗教的根源。转向宗教有时主要是表现在艺术方面(如奥古斯特·威廉·施莱格尔、蒂克);有时可能是完全退缩到个人私事范围、主观主义的、现代的内心生活的表露(如施莱耶尔马赫的《关于宗教的演讲》);还可能是精神没有寄托的人疲惫厌倦之后找到的避难所(如弗里德里希·施莱格尔的皈依天主教);最后也可能是深刻地体验到颓废和反动的结果,就象诺瓦利斯那样。

浪漫派作家的理论和实践所以发展到这一步,是因为由于耶拿战役他们已从站在意识形态一边的旁观者变成了行动着的人,哲学以及艺术观点上的对立已经汇聚成为政治上的敌对关系。不过,我们还得再重复一遍,就是这样的转变也是真正德国式的,就是说,是不成熟的,在政治的意义上是冒牌的。这主要是因为真正的政治决断并不是由真正的人民运动做出的,而且在许多方面仍然保留了知识分子参与意识形态领域斗争时的那种旁观者的态度。从知识分子现在面临的选择,就已经表现出这种不成熟,是期待“莱茵地区联盟化”,期待拿破仑来清除德国的封建残余^①呢,还是指望在摆脱拿破仑奴役的同时民族解放运动也会带来国内的解放或者至少是国内能有所进步——就主观条件而言,这第二种可能性可以说等于零。

古典文学的作家和启蒙运动的继承者选择了第一条道路。黑格尔期待“巴黎伟大的国家法导师”能振兴德国;老启蒙主义者福斯也称拿破仑是“我们的盟友”。歌德不仅是拿破仑的拥护

^① 一八〇六年拿破仑把莱茵河畔的德意志小邦组织成所谓“莱茵联盟”,后南德诸侯也参加了这一联盟。莱茵联盟脱离了形式上存在的德意志神圣罗马帝国,受法国保护,并进行了资产阶级民主改革。

者，而且在拿破仑倒台以后对解放战争的结果深表怀疑。在同历史学家卢登^①的一次谈话中，他谈到了“解放”，说这“不是从异己的枷锁下的解放，而是从外国人的枷锁下的解放”。这里，歌德谨慎地暗示，起变化的只是外来统治的地理性质，而且就是这样的变化也是不利于进步的。

很清楚，浪漫派作家必然是站在另一边。由此而产生的在才智出众之士之间的深刻分裂，反映在当时所有的文学和哲学的斗争之中。过去对古代文化的热情，是与法国大革命联系在一起的一——当然这在不同作家身上还有细微的差别——，现在这种热情就成了拥护拿破仑道路在艺术上的体现。相反，对中世纪的狂热则象征着对封建专制主义的复辟情投意合。这里，所谓的“有机发展”成了一个偶像，是不准人民自行改变制度的一道禁令。盲目颂扬“历史的既成事实”成了教条，一直到德国的小邦割据、封建专制主义、甚至农奴制和行会制都统统成了盲目颂扬的对象。这样一来就产生了一种对德国“世界使命”的狭窄的信仰，对体现了政治进步的法国产生了一种沙文主义的仇恨。歌德和麦耶尔^②公开声明反对基督教德国的爱国主义艺术，福斯公开声明反对企图把古代文化“浪漫化”因而也就是野蛮化。这些公开的声明，表明他们已经预感到（当然多半只是预感到）由于浪漫派的态度而产生的那些危及德国未来的危险。

但是，仅仅这些还不能完全说明问题，因为正如马克思所

① 卢登(Heinrich Luden, 1780—1847)，德国历史学家，他参加并且拥护德国反拿破仑的解放战争。

② 麦耶尔(Heinrich Meyer, 1760—1832)，德国画家、考古学家。一七八六年在意大利与歌德相遇，一七九二年到魏玛，歌德的密友。

说，反对拿破仑的斗争是“一种与反动相结合的再生”。运动的这种两面性，在致力于改革的政治和军事领导人身上是可以清楚地看到的，如斯泰因^①和舍恩^②、哈尔登贝格^③和洪堡特^④、沙恩霍尔斯特^⑤和格乃森瑙^⑥。可是，当我们寻找真正的浪漫派的作家和思想家的时候，却发现他们在这个阵营里的人出奇的稀少。海因利希·封·克莱斯特这个德国浪漫派在创作方面最伟大的人物，同道德堕落的冒险家亚当·米勒一起办了一份从封建立场反对哈尔登贝格的刊物^⑦，弗里德里希·施莱格尔成了梅特涅的新闻报道方面的帮手，以及其他等等。有一些浪漫派作家就是现在也直言不讳地宣布他们那颓废文人的态度，例如，克雷门斯·布伦塔诺在给他的一位朋友的信中写道：“你对事情的热忱比那些事情本身更使我感兴趣，譬如说，如果你对祖国的爱还不及你对巴伐利亚覆灭的关心，那我就感到难

① 斯泰因(Karl Stein, 1757—1813)，一八〇四年任普鲁士经济和财政部长，取消了普鲁士内部的关税，一八〇六年以后更积极主张改革政权机构，吸收民众参加国家管理。一八〇七年被革职，不久在拿破仑的压力下普鲁士国王又任命他为部长，他解放农奴，改革了地方的政权机构。

② 舍恩(Theodor Heinrich von Schön, 1773—1856)，普鲁士政府官员，斯泰因进行改革的重要合作者。

③ 哈尔登贝格(Karl August Fürst von Hardenberg, 1750—1822)，一八一〇年任普鲁士首相，继续执行斯泰因的改革事业。

④ 洪堡特(Wilhelm von Humboldt, 1767—1835)，在斯泰因进行改革期间，他负责普鲁士的文化教育事务，对普鲁士的教育进行了改革。

⑤⑥ 沙恩霍尔斯特(Gerhard Johann David von Scharnhorst, 1755—1813)，格乃森瑙(August Neidhardt Gneisenau, 1760—1831)，均为普鲁士将军，对普鲁士军队进行了改革，为在解放战争中打败拿破仑做出了贡献。

⑦ 即《柏林晚报》。

过。”真正从人民的立场出发代表德国青年知识分子普遍情感的是一位古典文学的后裔，即台奥多尔·克尔纳^①。

只是等到反拿破仑的斗争以复辟统治而告终以后，浪漫主义才成了一个最黑暗的蒙昧主义时代的指导性的意识形态。复辟了封建专制主义的那种“月挂中天迷人夜”，在这个“诗人和思想家”的民族中，是一个黑云滚滚灾难深重的时代。这个时代不仅是人们最受凌辱和压迫的时代，而且同时也是庸俗习气盛行到使人喘不过气来的时代。浪漫派反对庸俗市民斗争的那种错误的、唯美主义的倾向，从社会方面看就表现在，任何一种世界观或艺术流派都没有象浪漫主义那样有力地掌握了德国的庸俗市民，并对他们产生了如此深远的影响。颂扬中世纪的皇权盛世，以假冒的诗意来神化社会和政治的环节，神化“有机地”产生出来的历史力量，进而神化“情感生活”，敌视理智，寂静无为，沉浸于随便一种黑夜的无意识之中，随便一种黑夜的“共同体”之中，以及仇恨进步、仇恨自由的自我责任感，——所有这一切都是浪漫主义思想取得胜利以后带来的后果，而且直到今天在德国人的心理上还可以清楚地感觉得出来。

后来的一些文学史家想在德国文学史上加进一个所谓“比得迈耶尔”时期。可是，这个“比得迈耶尔”除了说明浪漫主义思想已普遍盛行，浪漫主义已浸入德国的庸俗习气之中还能说明什么呢？就这样，德国的精神暗淡无光了，而且后果极为严重，因为正好是浪漫主义思想除了在十九世纪中叶暂时被扼止住以外对德国的知识分子控制得最强——因为浪漫主义最符合身处

^① 克尔纳(Theodor Körner, 1791—1813)，他是席勒好朋友克尔纳的儿子，曾参加解放战争，写了很多闻名的战歌。

德国苦难之中的德国知识分子的地位，一方面符合他们那种没有根基的飘浮状态，另一方面也符合他们以客观上是错误的、社会上危险的“深邃”思想来克服德国苦难的企图。

因此，批判浪漫主义便是德国文学史的一项极有现实意义的任务。这种批判一向不够深入，不够尖锐。的确，著名浪漫派作家的绝大多数作品早已只是文学史家的读物（如蒂克、布伦塔诺、阿尔尼姆、察哈利亚斯·魏尔纳^①，等等）。但是，浪漫派最

无条件地肯定一切反动的东西，而对个别现实主义战胜了浪漫主义的偏见、健康战胜了歇斯底里的地方——如《破瓮记》——则当作无关紧要的“副产品”予以否定。同样，对《戈哈斯》^①也必须这样提出问题。）

我们这样提出问题，就已经预示了对浪漫派的内在矛盾进行真正批判的方式和方向。在确认和公开谴责反动和颓废的同时，切不可忽略，浪漫主义还是自从农民战争以来德国第一次——尽管是混乱和软弱无力的——人民运动的反映。正因为这样，才回过头到又转向人民的生活，转向民间艺术，复兴并强化了启蒙运动的赫尔德时代^②。这种回转自然有不少技巧上的玩弄，但同时也打开了通向真正人民性文学的大门。这里首先应该提到的就是象《男童神奇的号角》^③和格林童话那样的集子。但这一发展还不仅限于只是收集现存的民间文学的宝藏。除了作为浪漫主义诗歌主流的那种几乎令人不堪忍受的矫揉造作以外，也有人又象青年歌德那样重新致力于真正的民歌式的诗歌创作（创作这样一种民歌式的诗是时代的普遍倾向，它的产生常常与浪漫主义无关，如赫勃尔的诗）；除了技巧精湛的艺术童话和精心编排但无固定形式的中篇小说以外，也产生了真正富有人民性的叙事艺术。这两种倾向最鲜明地表现在爱欣多尔夫^④的作品中，他的最优秀的作品直到今天理所当然地仍然具

① 《戈哈斯》即克莱斯特的中篇小说《米歇埃尔·戈哈斯》。

② 赫尔德曾搜集世界各国的民歌，晚期浪漫派也收集德国的民歌以及其民间文学。

③ 《男童神奇的号角》是布伦塔诺和阿尔尼姆等收集改写的民歌集。

④ 爱欣多尔夫(Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788—1857)，德国浪漫派作家，他的诗歌和中篇小说《一个无用人物的生涯》是德国文学中的佳作。

有生命力。

浪漫派所呈现的另一个矛盾(这同时也突出了它的资产阶级性质),就是它虽然维护旧的一切和维护“有机地”发展而来的现状,却不总是无条件地支持反动。在德国的各个小邦国里,尤其是在符腾堡,等级制的传统还没有被专制主义制度完全铲除,因此在那里维护“旧的权利”就意味着积蓄反对派的力量,就能成为反对专制主义制度要求统治权力的战斗口号。就是在这样的土壤上产生了自由主义的浪漫派,它在创作方面最伟大的代表是乌兰特^①。当然这里也表现出德国的鄙陋状态,他们所维护的有不少是不值得维护的。由于对“旧的权利”的呼吁而产生的对专制主义制度的斗争,是一种畏首畏尾的庸俗市民式的斗争。自由主义浪漫派的这些弱点在乌兰特本人的作品中已经可以看到,在他的拥护者“施瓦本派”作家的作品中就更加明显,而且更为屈辱。海涅对他们冷嘲热讽地进行了毁灭性的批判,那是有道理的。

浪漫派的这些矛盾在它最伟大的人物E. T. A. 霍夫曼身上表现得最为明显。首先他的生活经历就不同于别人。瓦特堡集会和桑德刺杀考茨布以后,开始了对所谓“煽动者”的迫害,这时他作为普鲁士的法官,勇敢地反抗普鲁士政府的反动要求^②。其

① 乌兰特(Ludwig Uhland, 1787—1862),是浪漫派的一个旁枝“施瓦本派”的首领。

② 反拿破仑的解放战争结束以后,一八一五年六月德国各小邦成立了所谓的“德意志同盟”,同年九月欧洲反动势力成立了“神圣同盟”。从此德国开始了复辟时期,但进步力量仍在斗争,特别是大学生会继续为国家统一和民主而斗争。一八一七年十月,十二个德国大学的五百个大学生会会员为纪念宗教改革三百周年和打败拿破仑的莱比锡战役四周年在瓦特堡集会。这次示威游行使国内的反动派大为震惊,开始对进步力量进行镇压。在俄国沙

次，他的作品中那些论争性质的内容，从基本上讲也明显地不同于浪漫派。象浪漫派一样，霍夫曼也以直接和间接的讽刺来反对市侩，并把这些市侩的特征发展成为漫画式的令人望而生畏的妖魔鬼怪式的东西。但是他不懈地、无情地反对的市侩气，是在资本上升的条件下由于德国的苦难所造成的人的权利和尊严遭受剥夺的结果。这样，他就从真正浪漫派作家的那种狭隘的艺术立场又回到了民主改革的伟大立场上来了。但是比之他的先辈来，这一切在他那里又是处于更高的阶段。象浪漫派作家一样，他也是属于革命以后的那个时代，因此他所表现的素材也已经是新的资产阶级社会，他采用的形式也是从对这个社会的批判而产生出来的（在这方面，霍夫曼与浪漫派的基础是共同的）。但是，因为他是真正的伟大现实主义者，所以，对他来说，重要的是那个苦难德国的新社会。也正因如此，新事物，尤其是最狭隘的德国现代社会中出现的新事物，在他的作品中被提高成为妖魔鬼怪式的东西，反过来他又把妖魔鬼怪看成是德国庸俗习气由于世界性的社会大事而产生演变的结果。就其创作方式而论，霍夫曼也是一个浪漫派。不过，他是立足于德国采用德国

皇的策动下写成一份关于德国大学生危险的革命情绪的备忘录，这件事的主谋是沙皇在德国的代理人专写迎合庸俗趣味的剧本因而叫座率很高的剧作家考茨布(August Kotzebue, 1761—1819)。大学生会成员桑德(Karl Ludwig Sand, 1793—1820)于一八一九年三月刺死这个民族敌人，德意志同盟议会批准了所谓卡尔斯巴德决议，以“追究煽动者”为名对一切进步力量进行肆无忌惮的迫害，当时德国著名的“体操之父”雅恩(Friedrich Ludwig Jahn, 1778—1852)也被当作“煽动者”的嫌疑犯于一八一九年被捕。霍夫曼当时是“危害国家集团审讯委员会”成员，负责审理雅恩一案。他实事求是、方主正义，反对当局的诬陷，结果自己也受到审讯。后来他在小说《跳蚤师傅》中揭露普鲁士警察当局在这一案件中的卑鄙行径，书被没收。

手段的欧洲浪漫派。霍夫曼虽以他个人的尺度把握这个时期重要的发展倾向，但深刻程度同他以前的歌德以及他以后的巴尔扎克是一样的，并且他以新型的隐喻现实主义表现了这些倾向。因此，他是歌德和海涅之间唯一产生了世界影响的德国作家，从巴尔扎克一直到果戈理和陀思妥耶夫斯基都受他的影响。认识和发掘霍夫曼的特点，揭示他不同于真正德国浪漫派的那些东西——尽管由于共同的历史社会基础他们在艺术上有许多共同之处——是德国文学史的一项重要任务。

第四章 艺术时期的终结

德国历史的重大转折，还有德国文学的重大转折，都是由外部原因引起的，这是符合德国的发展的。就譬如，复辟时期污浊的黑暗和在此期间越来越反动的浪漫主义的盛行，就是由于巴黎的七月革命^①才藕断丝连地被打断的，在此之前象希腊起义^②这样的国外大事也曾引起过人民反对压迫的抗议。不过，只是到了二月革命^③才彻底动摇了神圣同盟的腐朽制度，从而使整个德国意识形态的发展开始走上新的道路。

这种转变当然在德国内部也有它的经济基础，那就是德国正在向现代资本主义前进。最初，自然前进的步伐不如西方邻

① 一八三〇年七月巴黎爆发起义，推翻了波旁王朝。

② 一八二一到一八二九年希腊进行了反对土耳其异族统治的解放战争，德国进步人士从各方面对希腊人民进行了声援和支持。

③ 一八四八年二月巴黎爆发革命恢复了共和制，同年三月维也纳也爆发革命推翻了梅特涅的反动统治，几天之后在柏林也爆发了反普鲁士的革命。

国那么快,可是这个过程是在悖逆复辟的一切反动意图,甚至在一定程度上是背着当权者(而且也背着人民)以锐不可挡之势进行的。随着这个过程,德国朝真正的统一迈出了最初的不自觉的步子。复辟时期各个小邦国的宪法——只要是制定出来的——就已经反映了拿破仑时期遗留下来的“历史的”小邦各据一方的混乱状态在政治和经济上所造成的后果。维也纳会议重新划定的小邦国^①为了作为小邦国能够生存下去,就不得不最大限度地取消它们那些不是中世纪的关税条例。由于普鲁士是由经济和政治状态极不相同的各个部份偶然地拼凑在一起的,因而对它来说这样做就更是势在必行。正是普鲁士,由于它的处境而被迫把不可避免的统一过程扩大到它的边界以外。一八二八年签订了普鲁士—黑森关税协定,从而为日后的关税同盟打下了基础。关税同盟的迅速发展使日后的德意志帝国在经济上已成为一个统一的地区,后来俾斯麦在已经实现的经济发展的基础上又在政治和军事上完成了德国统一。

在这样的条件下,一八三〇年巴黎革命在德国的影响就完全不同于一七八九年以后那些更为猛烈的事件所产生的影响,这次的影响要比那时深入得多。当然就是这一次革命所影响的也是政治上没有准备、不成熟的人民,但处处都可看到已有了重大的进步。汉巴哈大会^②尽管显得幼稚和不知所措,但比起当年教授和大学生在瓦特堡游行来已具有了完全不同的政治面

① 根据维也纳会议德国分为三十八个独立的德意志国家,其中普鲁士获得了萨克森、安哈尔特以及莱茵区的威斯特伐里亚。

② 在法国七月革命的影响下,一八三二年五月来自德国各地区和各个阶层的二万五千多人在汉巴哈集会,要求民族统一。

貌；冲击法兰克福警察局^①和毕希纳在黑森秘密准备革命^②同刺杀考茨布的意义也完全不同。这一转变清楚地反映在文学之中。因此，在这种情况下，上一个时期最伟大的人物都刚刚活过了七月革命（黑格尔一八三一年逝世，歌德一八三二年逝世），就可以说具有象征的意义。更能说明问题的是，黑格尔在世时就出现了黑格尔主义解体的序幕，这位大师同他的得意门生E·干斯^③关于如何评价法国和比利时的革命事件发生了冲突。年轻一代的黑格尔主义者开始背离了黑格尔体系中“历史终结”的原则，并开始把历史辩证法看作是指向未来的路标，进行社会政治革命的手段。

黑格尔的另一名嫡系门生海因利希·海涅把这种转折确切地称为“艺术时期的终结”。他早在一八三一年就对新形势作了这样的描绘：

“我过去关于从歌德出生开始至歌德逝世为止的艺术时期将要终结的预言，现在看来就要实现了。现在的艺术一定要消亡，因为它的原则植根于已经死亡的旧制度，植根于已成为陈迹的神圣罗马帝国。因此，正象这个陈迹的一切枯萎的残余一样，现在的艺术也同当代处于不愉快的矛盾之中。正是这个矛盾，对艺术危害极大，而不是时代的运动。相反，时代的运动甚至必然会使艺术繁荣，就象以往的雅典和佛罗梭萨那样，正是最激烈的战争和各个派别之间的斗争使艺术开出了最艳丽的花朵。当然，希腊和佛罗梭萨的艺术家过的并不是只聊

① 一八三三年爆发法兰克福起义，一批激进的民主主义者和大学生冲击该市警察局，他们的目的是要废除反动的同盟议会和建立一个共和国。

② 毕希纳于一八三四年在黑森建立了秘密组织“人权协会”，发行《黑森快报》，在下层人民特别是农民中进行革命宣传。

③ 干斯（Eduard Gans, 1798—1839），德国法律学家，青年黑格尔主义者。

自己、与世隔绝的艺术生活，他们悠闲的创作心灵并不是封闭得缝隙不留，对时代的重大痛苦和欢乐概不过问。相反，他们的作品只是那个时代梦幻式的反映，他们自己都是完整的、伟大的人物，他们的人格同他们的创作力同样伟大……

因此，新的时代也将产生新的艺术，它与新时代本身完全合拍，它无须向已经死亡的历史借用各种象征，它甚至必然会产生一种不同于以往的新技巧。到那时，但愿如痴如醉的主观性，不羁世俗的个性，无所顾及的性格以及一切生活的乐趣都能有声有色地显示出它们的力量，这岂不比旧艺术的那些僵死的假设更有益处。”

海涅把最近的将来看作过渡时期，这表明了他的聪明和对现实状况的洞察力。他知道得很清楚，所有伟大的艺术时期都必然是深刻的客观现实主义的时期。但他同时也知道，在当时的德国这一点是不能指望的。其他国家的社会发展至少已经产生了一个政治上成熟的先锋队，因而这样的过渡时期就能产生一种社会批判现实主义的文学（请想一下十九世纪中叶的俄国小说），而在国家四分五裂的德国这在客观上是不可能的。因此，海涅宣布这个过渡时期是这样一个文学时期，它最突出的现象就是海涅自己的抒情、嘲讽、主观的艺术。当然，在德国，也有人，甚至包括一些有才华的作家，曾试图创造社会批判的现实主义；但是德国人，由于德国的鄙陋状而蜷缩在庸俗习气之中，由于国家四分五裂而并非生活在一个国家统一的民族之中，这样，这些作家在他们周围的生活中就既找不到适合于社会批判现实主义的素材，也找不到相应的形式。

如果说，海涅所说的德国文学的急剧转折是由于一八三〇年的革命事件引起的，那么，这只不过是说，早已存放的炸药这时引爆了。不仅这次文学变革的思想领袖——尤其是海涅和伯

尔内——当时已是举国闻名的反对派作家，就是其他一些人对复辟时期及其在文学上的表现形式——浪漫主义——也处处表露出不满。

我们上面对浪漫主义的分析就已经表明，它虽是一八〇六年到一八三〇年这段时间文学上的主要倾向，但它的统治地位一直受到各方面的攻击。有一些作家无论就个人关系还是就创作方法都同浪漫派或多或少有着深沉的连带关系，但就是在这些作家当中，也有人无论在政治上还是在世界观上都没有同发展到顶点的浪漫派的那种蒙昧主义同流合污，他们都或多或少明确而又坚定地把自己的创作用以为进步服务。

沙米索的创作在很多方面同浪漫派有紧密的联系，虽然他的《施雷米尔》与其说同蒂克或阿尼姆的作品相类似，倒不如说是霍夫曼的奇异怪诞的先驱。他的作品成功地接受了当时人民性的平民倾向（当然是就内容而言，而不是指形式），其主要的方面是控诉或嘲讽封建专制制度的可卑状态以及德国的情绪沮丧、心胸狭窄的可怜相。伊美曼^①的发展道路更为复杂。虽然从流派的意义上看，他并不是一个浪漫主义作家，但是浪漫主义要取消形式和玩弄形式却严重地阻碍了他在创作上找到自己的道路；何况他有的是普鲁士的拘谨和呆板而完全没有蒂克和布伦塔纳那样的灵巧手段，这样他取消形式和玩弄形式对他的阻碍就更严重了。他同浪漫派的关系还阻碍了他从思想上接受古典哲学。伊美曼经历了一段艰苦的历程，才终于能够现实主义

① 伊美曼(Karl Leberecht Immermann, 1796—1840)，他的早期作品多为戏剧，都不成功。他最主要的作品是后期写的小说《后裔》和《闵希豪生》，这两部小说广泛地反映了社会现实问题。

地提出全面表现德国现实的问题，在中断了几十年之后又在完全不同的条件下重新同《威廉·迈斯特》挂起钩来。因此，经过了很长的时间，伊美曼对德国生活的表现才摆脱了形式试验和地方色彩。他的解决办法在很多方面都是支离破碎的，但正因为这种解决办法不是有机的而是残缺不全的，它才是当时德国资产阶级社会状态的一个反映。

第三个重要的过渡人物是普拉滕^①，他的情况又是完全另外一样。不仅在政治上，而且在艺术上，他都是浪漫派激烈的反对者。普拉滕反对浪漫派取消形式和搞神秘主义，又恢复了古典文学在运用形式时的严谨态度，而重要的是这种严谨的形式并不是用以表现经院式的和拟古的内容，而是用以表现面向未来的真正的“公民”激情，亦即热爱自由和仇恨专制的激情。正是这种激昂的感情，决定了他的意义和他的局限；他在创作上的伟大之处，就是即使表现最复杂最现代的感受时他也保持了形式的严谨完整；他的局限在于这种感情在他的作品中常常由于形式运用的呆板而受到损害。

这就再次表明，浪漫主义作为普遍的艺术和世界观的潮流具有内在的矛盾性。浪漫主义在欧洲以及在德国文学中的出现既非偶然的不幸，也不是单纯的误入歧途。要表现现代特有的生活感情的方式以及正是为了再现这样的感情要争取重新运用人民性的形式，这正是十九世纪上半叶欧洲文学发展不可避免的一个阶段。这样一种发展趋势，在任何别的国家的文学中都会

^① 普拉滕(August Graf von Platten-Hallenmünde, 1796—1835), 他的主要作品是诗剧, 另外还写过两出韵文喜剧讽刺浪漫派的“命运剧”。普拉滕在艺术上坚持古典文学的原则, 反对浪漫派, 并视伊美曼和海涅为论敌。

产生反动的因素，但这种反动的因素在德国文学中取得了那样的优势，那只是德国文学的特点。在这种情况下，当着普拉滕英勇地反抗这种追求以及这种追求所带来的对德国来说是典型的反动和颓废的弊端时，他同时也就失去了别人能够从中汲取的许多积极的东西。在复辟时期的德国，普拉滕在政治和文学上都是孤立的，这就造成了他那公民激情的抽象性和文学创作的悲剧性。普拉滕的伟大敬仰者赫尔威格^①在谈到普拉滕的命运时说得很对，普拉滕“一生都在积极地为争取人民的支持而斗争，但是除了在贵族圈子之外在任何别的地方他都找不到支持，而这些贵族由于他那骄傲的思想必然使他非常反感”。

这些重要过渡人物创作中所表现出的矛盾，我们发现，又在更高的阶段上出现，就是说，即使在德国民主革命准备时期的文学领袖身上也有这些矛盾，伯尔内身上有普拉滕的矛盾，海涅身上有伊美曼的矛盾。

正象普拉滕是这个时期最伟大的“公民”作家一样，伯尔内是十九世纪德国第一个真正的“公民”政论家。但是，伯尔内的雅各宾式的“公民精神”比普拉滕更严肃，更切合实际，自然因此也就更加矛盾。伯尔内对雅各宾主义的平民精神是完全严肃对待的，而普拉滕对马拉^②却只有不可避免的恐惧。伯尔内已经发展到真正雅各宾主义的地步，因为他已不再满足于彻底实现形式上的自由和平等以及完全消灭封建残余。正象最激进的雅各

① 赫尔威格 (Georg Herwegh, 1817—1875), 德国一八四八年革命期间最重要的革命诗人之一。

② 马拉 (Jean Paul Marat, 1743—1793), 法国资产阶级革命领导人之一，一七九〇年参加科尔得利俱乐部并成为它的领导人之一。一七九三年参与并领导了人民起义，推翻了吉伦特党的统治，建立了雅各宾专政。

宾党人马拉、罗伯斯庇尔和圣茹斯特^①一样，他也看到了发展起来的资产阶级社会中的贫穷问题；象这些雅各宾党人一样，他也想铲除贫穷，但同这些人一样他也找不到出路；于是就象这些人一样，他也把德行提到议事日程，宣扬一种人民性的节制；他具有革命的警惕性，以怀疑的眼光看待来自“上层”的一切，不管是政治、意识形态，还是文学创作。尽管他真诚地为实现上述主张而斗争，但他最后的思想却与拉梅耐^②的那种看来眼花缭乱、实则非常反动的冒牌社会主义相差无几。

伯尔内完全不同于比他早四分之一世纪的荷尔德林，他是个来晚了的雅各宾党人。由于现在社会已经大大进步了，因而他的晚到就使他的悲剧性已经具有某些漫画的特征；而后来到了二一八四八年革命，这些特征在按照法国一七九三年革命的模式进行革命的人身上表现得就更突出了。伯尔内文学观点当中的那些问题就是在这个基础上产生的。由于他在思想和风格上继承了德国反对贵族、富有人民性的传统，因而他拥护让·保尔反对歌德。但是，随着这样的转折，他也就脱离了德国意识形态和文学发展中的进步是一种运动这一最重要的原则。他又拾起赫尔德后期同歌德争论时用以反对歌德伤风败俗的那些庸俗市民的论据，并且也象赫尔德那样，又开展了反对所谓艺术标准在生活和文学中占据统治地位的斗争。这样一来，伯尔内就常常有一种完全是敌视艺术的倾向，由此而出现的矛盾非常深刻，因而简直可以说这位反动浪漫派的死敌是在重复诺瓦利斯对歌德的

① 圣茹斯特 (Louis Antonie Saint-Just, 1767—1794)，雅各宾党领导人之一，罗伯斯庇尔的亲密战友。

② 拉梅耐 (Félicité Lamennais, 1782—1854)，法国神父，基督教社会主义思想家之一。

批判。他也在为《威廉·迈斯特》中“诗”的原则遭受失败而惋惜，他也根据这一精神主张混乱感情的奔放和取消形式，反对歌德的所谓敌视生活的严谨性（他在评论贝蒂娜^①的《歌德同一个孩子的通信》时支持贝蒂娜反对歌德）。

这种雅各宾平民革命精神所具有的禁欲式的严肃和由于德国的鄙陋而造成的庸俗市民的那种混沌的感情用事，在伯尔内身上不可能达到和谐的统一，甚至也不可能达到矛盾的统一，就象他在风格上的伟大榜样让·保尔那样。

从伯尔内的文学命运可以清楚地看出，尽管黑格尔哲学就它的体系而言具有一切保守的局限性，因而伯尔内象对待歌德的文学创作一样也仇视和反对黑格尔哲学，但按其方法的实质黑格尔哲学正如赫尔岑所说是“革命的代数学”。

正是对黑格尔哲学的这一认识，使海涅同伯尔内以及其他激进的同时代人产生了矛盾，而这些矛盾又使海涅同他们分离开来。作为革命者，海涅始终知道，从根本上讲，是他自己首先“在闲谈中说出了”黑格尔哲学“平凡的奥秘”。在德国，他是第一个达到了欧洲水平的革命思想家和革命作家，除了歌德和霍夫曼以外，他是十九世纪唯一名副其实具有世界文学影响的德国作家。

海涅散文的意义就是建立在上述认识基础之上的。他的那些散文，形式生动活泼，妙趣横生，有时主观色彩过于浓郁，因而

① 贝蒂娜（Bettina von Arnim, 1785—1859），浪漫派作家布伦塔纳的妹妹，另一位浪漫派作家阿尔尼姆的妻子。她本人也是一位浪漫派作家，一八〇六年结识了歌德的母亲。纪录了她关于歌德的谈话和回忆。一八〇七年贝蒂娜又在魏玛见到歌德，后来在一八三五年发表了《歌德同一个孩子的通信集》，集子里有真正的信，也有虚构的信。

里面对德国历史，尤其是对德国文学史的深刻见解就使许多人看不出来。正如我们已经看到的，海涅清醒正确地认识到整个德国精神生活的深刻危机，因而也认识到当时的文学所遇到的深刻危机。但是，他没有因为这样就被迷惑，看不到他的时代是过渡阶段，看不到他自己在这一过渡阶段的地位。他同伯尔内以及当时所有批判德国过去文学的人的不同之处，就在于他是寻找一条通向未来的道路，而且这条道路应该在更深刻的意义上是德国式的。这就是说，他在思想和政治上要站在当时西方最优秀人物的高度，但同时又要根据黑格尔“扬弃”的精神保存启蒙运动和古典文学所创造的一切不朽的成就，甚至连清除了反动性以后的浪漫主义的为人民性的努力所创造的不朽成就也要保存。因此，他对歌德、对黑格尔和对浪漫派的批判，他同伯尔内和普拉滕的争论，以及就当时的政治诗歌问题的争论（除去一些由于主观主义而造成的次品以外），都对日后的发展指明了方向。

海涅的诗也是从这样的生活根基当中产生出来的。他的诗是一个渊博的现代德国革命者写的诗，同时也是一个内心充满矛盾对立的现代人——现代德国人的苦难史。他那抒情式的自画像，自我嘲讽地表露出他的全部主观世界，同时它所呈现的世界图象又反映了那个时代的人被肢解的状态以及这些人的全部希望和失望，是一幅概括了从爱情到政治整个内在和外在生活全貌的世界图象。这种地地道道的现代诗歌，是从德国的人民精神的基础上矗立起来的，海涅拯救出启蒙运动和浪漫派的为人民性的传统，并使之适合于时代的要求。

海涅的这种总体精神，后来被崇敬他的自由派当作是平庸肤浅，被反对他的反动派故意予以否定。他们没有认识到，只

有海涅诗歌的那种主观主义的、抒情反嘲的形式——就是在他大型的诗歌和散文作品中也是如此——才能从艺术上概括地、现实主义地全面表现出当时德国的各种相互对抗的倾向，而不带有地方主义的性质和假浪漫主义的色彩。产生了古典文学的旧德国，客观上是落后的，但唯其如此才比较统一，因此，客观现实主义当时还行得通，虽然就象我们已经看到的那样，这里有许多空想的成份。而现在，当着鄙陋状态依然存在，但又由于内部和外部的原因已卷入了革命转变的漩涡的时候，“游记”（《德国，一个冬天的童话》也是一部游记）的那种抒情反嘲的形式，就是达到总体性的唯一的艺术道路。

在民主革命的准备时期，海涅无论在思想上还是在艺术上都是曲高和寡。“青年德意志”运动同他和伯尔内都有直接联系，但从他们那里接受的几乎全是一些陈式，这是有其政治和世界观的原因的。从任何一个意义上讲，古茨柯^①都是这个运动最重要的人物，但就是他也至多是个德国的自由派，他具有这个派别所具有的德国地方的狭隘性以及一切政治、思想和艺术上的局限性。他既不是伯尔内那样的平民雅各宾派，也不是海涅那样的全面的革命辩证论者。当然“青年德意志”也奉行伯尔内和海涅的德法亲善的路线，他们也在努力使德国文学同最先进的西欧联系起来，同时他们也在努力革新那些能恰当地表现新内容的德国传统。但是，在这两方面，海涅都是旨在获得本质的东

^① 古茨柯(Karl Gutzkow, 1811—1878)，是一八三〇年在德国产生的“青年德意志”的代表人物，一八三五年“青年德意志”被禁止，一八三六年古茨柯因他的小说《瓦莉·怀疑女郎》被判四个月徒刑。由于反动当局的高压，“青年德意志”的大部分作家离开了原来的政治立场，古茨柯是唯一基本上坚持了“青年德意志”的政治观点和艺术观点的作家。他的主要创作是戏剧。

西,从真正的深处汲取精华,而“青年德意志”在这两方面都只停留在表面。他们从法国接受来的首先是小说中的,特别是戏剧中的倾向文学,也就是说,他们接受来的只是一种用以在舞台上证明某些命题是有现实意义的戏剧形式。这种戏剧一般来说并不是以通过戏剧手法表现问题为目的,而只是通过舞台的场面进行说教,对时事进行影射等等。这种戏剧在国内所依据的文学传统,也多半是折衷肤浅地、纯属偶然地重复某些有现实意义的内容,而不是卓有成效地把握真正值得再现的内容和形式(如赖玛罗斯^①、施莱耶尔马赫等对古茨柯的影响)。正因如此,这一运动不久以后就只有极少数的东西在文学上还有生命力,也许古茨柯的个别剧本算是例外。

三十年代只有一个作家真正有欧洲的水平,那就是盖奥尔格·毕希纳。他的一生十分短暂,象流星一样出现和陨灭,但在文学上有巨大的意义。他的《丹东之死》不仅是这个时期最重要的剧本,而且也是德国戏剧自从歌德和席勒以来迈出的唯一的伟大的一步。歌德和席勒创立了现代的历史戏剧,而毕希纳的现实主义已超出了他们的这个水平。放弃美——也就是脱离艺术时期,更加坚定地走莎士比亚的道路,这还只是外在的方面;毕希纳的成功之处,首先在于,通过把丹东和革命悲剧性地相互对照,完全用戏剧的手段表现出了这场革命的一切伟大、弱点和局限,把这一切都转化为人物性格和环境。这场最伟大的民主革命,从它的社会问题一直到世界观问题,全都灌铸到戏剧情节

^① 赖玛罗斯 (Heinrich Samuel Reimarus, 1694—1768), 德国启蒙主义神学家,他从理性宗教的立场出发对《圣经》进行了批判,莱辛在他死后曾整理出版了他的部份著作。

之中。毕希纳在黑森从事过短期的秘密宣传工作，在此期间他亲身感受到这些问题的全部理论和实践的意义，因而他为武装处于“发酵期”的德国知识份子从艺术上做了最伟大的准备工作。毕希纳的这个剧本以及他的其他一些同样重要的作品很快就人所共知，但人们很少按照它们的真正意蕴给予评价，这就表明德国意识形态发展的特点。对民主革命深入的自我批评，竟不止一次地被解释成为是反对革命。不能理解海涅和毕希纳批判的深刻性，同“青年德意志”的肤浅和内容贫乏一样，都是民主革命准备时期的德国在文学和政治上仍不成熟的征兆。

这种不成熟表现在文学的一切领域，表现在一切大大小小的文学现象之中。弗里德里希·威廉四世的登基使本来就不断尖锐的政治形势又受到猛烈的冲击。自从普鲁士存在以来，第一次有了一位关心并鼓励德国的艺术、哲学和文学的君主。他试图培植一种新的浪漫主义，但结果失败了，而失败最惨的是在文学领域。如果说，他所鼓励的浪漫主义的反动，在科学领域不管怎么说还总算把象老年谢林和斯塔尔^①这样的大人物吸引到柏林，那么，柏林宫廷为使文学服务于政治浪漫主义所做的一切尝试都证明是竹篮打水一场空。所以，尽管浪漫主义的反动思想深深地渗透到广大阶层，但在文学方面却不再有什么收效。

与此相反，在另一方面又出现了复兴进步的旧德国的运动，而且正好是在“艺术时期”取得伟大成就的领域，即文学与哲学。四十年代政治对立的尖锐，是黑格尔主义最终解体和政治诗歌繁荣的时代。“青年德意志”做不到的，在德国古典哲学的解体

^① 斯塔尔 (Friedrich Julius Stahl, 1802—1861)，德国法哲学和国家哲学家。

过程中产生出来了，那就是对现存的一切所作的思想批评。起初(如海涅和干斯)，更多的是暗示而不是实际的批判，但还在三十年代 F. D. 施特劳斯^① 就起来批判宗教，接着是卢格^② 的《哈雷年鉴》所作的批判，随后相继而来的就是布鲁诺·鲍威尔^③、费尔巴哈、青年马克思和青年恩格斯。这里当然不能详加论述这个过程，不过应当指出，这个过程绝不是仅限于激进的左翼和极端反动派。费肖尔^④、罗森克朗茨^⑤ 等正是从这一解体过程中发展出一个自由主义思想，正如约翰·雅考比^⑥ 从康德主义

行了》所表现的那种空想的天真的安乐感以及赫尔威格诗中的进取精神所具有的那种不切实际的热忱，表明德国知识分子的觉悟还远没有达到政治上有明确目标并能认清形势与任务的程度。譬如说，赫尔威格承认诗歌应有党性，并且强烈谴责弗赖利格拉特的所谓“更高瞭望台”的主张，这在德国的条件下是值得称道的行动。但是当他反对弗赖利格拉特认为诗人可以超党派的主张：

“他拜倒在波拿巴的脚下
愤慨地倾听昂甘临死前的呼喊。
诗人高站在瞭望台上，
党派的顶端远在它的底下。”

并提出自己的主张时，他却只是号召站在随便一个党派一边，即使这个党派是反动的，那也无妨：

“你们只要选择一面旗帜，我就满意，
不管它同我的是否一样……”

自从沙米索以来，德国进步诗人就十分推崇贝朗瑞^①，但德国的条件却产生不出象贝朗瑞那样的具体的、反叛的与人民联系的精神。因此，海涅冷嘲热讽的批评在相当大的程度上也适用于那些最激进的政治诗：

不停地吹奏、轰动、震撼，

^① 贝朗瑞 (Pierre-Jean de Béranger, 1780—1857)，法国诗人，以写政治诗歌而著称。

直到最后的压迫者逃亡——
只向着这个方向歌唱吧，
但是要让你的诗篇
尽可能这样地一般。

所以，如果我们撇开这个时期思想的最高顶峰，即撇开海涅、毕希纳和青年马克思不谈，那么我们处处都可看到德国发展原有的弱点和局限又在花样翻新。不过，由于局势日趋尖锐，即使按其本性不愿行动的人也被挤入斗争之中，而且斗争还相当尖锐，因为（即使是昏昏然）接近了公众生活就必然使个人和世界观方面的内在矛盾发展到最尖锐的程度。因此，在这样的时代气氛之中，谁也无法完全与世隔绝。如果有人想这样做，那么，在他的内心里矛盾同样也会尖锐起来。

这一点，在十九世纪最伟大的诗才之一埃杜阿特·默里克^①身上表现得最为清楚。按其本性，他是一位有才华的田园浪漫主义诗人；象以前的爱欣多尔夫一样，他以少有的纯洁性表现了过去宁静的“艺术时期”那种接近人民、企求人民性的倾向。但是，由于时代的条件，由此而产生的必然是防卫，必然是故意把自己封闭起来：

“啊，世界，由我去吧！
别拿心爱的礼物引诱我，
让这颗心单独领略
它的欢乐和烦闷。”

在这个基础上，就产生了他那艺术上纯洁、形式上真正完善

^① 默里克 (Eduard Mörike, 1804—1875), 德国诗人。他的诗歌以及中篇小说《莫扎特去布拉格的路上》均属德国文学中的佳作。

的诗歌一对田园遁世的歌唱。在他的小说《画家莫尔顿》里，他问道：“假如艺术不是试图弥补现实所不能给予我们的，那它还会是别的什么呢？”默里克继承了浪漫主义运动当中最优秀的部份，是一位后起之秀；当然，他同时也继承了浪漫主义运动中的那样一种努力，正因为有这种努力，庸俗市民才又同本来是杀气腾腾地向他们讨伐的浪漫派亲热地握手言欢，难解难分地拥抱在一起。现代一个崇敬默里克的人发现，默里克的一生是“浪漫主义市侩习气的回光反照”。因此，默里克是德国又一发展的开端，文学又逃离现实生活。这种文学后来就逃向浪漫主义的稀奇古怪，形式更加支离破碎，更加不成体统。默里克本人至少在他的抒情诗，在他成功的诗歌和少数篇幅不长的小说（如《莫扎特在去布拉格的路上》）中，还成功地在仅限于艺术的基础上创造出了不进行争论也不支离破碎的自成一体的作品。因此，反动的文学史家就把他当作这个时期的英雄，用以对抗海涅。他们最初是贬低海涅，后来法西斯干脆剥夺了海涅在德国文学中的一席之地。同这种反动的歪曲篡改作斗争，必然会在文学评价中建立起正确的比例关系，同时也必然会研究出默里克的创作力过早衰退的原因。

这个时期另一位重要诗人是莱瑙^①，他的作品与默里克这种四面狂风环抱的田园诗截然相反。关于莱瑙，文学史也必须摧毁那些虚构的神话，尤其是关于莱瑙个人没有主见和神秘悲观的说法。莱瑙自己正好是在他的成熟期清楚地讲出了这种悲观主义的真正原因：

^① 莱瑙（Nikolaus Lenau, 1802—1850），奥地利诗人，他早期的诗歌亲切感人，形式新颖，但多为忧郁的哀歌。他的后期作品反映了各国的革命运动，如《波兰之歌》赞美波兰人民争取自由的斗争。

“我们时代阴郁的烦恼、
怨恨、急躁和内心矛盾从何而来？
黎明中死去是因为没有欢乐的烦躁，
久盼的光明还没见到
晨光曦微中走向坟墓是多么辛酸艰难。”

在莱瑙的早期发展阶段，他的伟大之处在于他那在昏暗中进行探索的热情，在于他以感人的直率说出了失望、渴求、愤慨和绝望；但到了后期，他的伟大之处是广阔的勇敢的战斗情感。因此，我们看到，莱瑙走过了一条虽非笔直、但很坚定的道路，从局限于地方的浪漫主义的创作（他最初是在奥地利，后来加入“施瓦本诗派”）发展到在题材选择和形式运用方面都具有了民族进步的意义。这一发展的特点是，莱瑙虽然保留了抒情的特色但又超出单纯抒情的范围，他成熟期所采用的素材取自国际上的人类解放运动（如《萨沃纳罗拉》，《阿尔俾宗派》）。莱瑙想要通过这样的选材来克服德国历史对探求民族进步作家的不利，这种意向就把他同盖奥尔格·毕希纳联系在一起，虽然他们两人的个性很不相同；同样，他同海涅的个性也大不相同，但是他超出了抒情的范围，对整体性作现实主义的描绘，这又使他同海涅联系在一起。

这里我们看到了现实主义者的艰难处境，他们无法避开德国历史上的和现实中的素材所具有的不利。在《丹东之死》和《沃依采克》中，毕希纳天才地找到了他的题材。而格拉贝^①却无所

^① 格拉贝（Christian Dietrich Grabbe, 1801—1836），德国剧作家，他的作品主要是历史剧，除了德国历史题材的剧以外，他写国外历史题材的剧，如《拿破仑或一百天》。

适从地徘徊于世界历史上的一般“英雄”和难题成堆的民族主题之间。(如《赫尔曼战役》、《霍亨施陶芬王朝》)。同德国文学史上流传很广的神话截然相反,在这个问题上要“立足本土”,扎根于国内传统,那并不是什么方向,这样甚至会使得有才华的作家更难以发展到真正高瞻远瞩的现实主义。

维利巴尔德·阿列克西斯^①不仅有真正现实主义的实际才华,而且他的美学见解也远远超出了流行的形式主义。他是唯一懂得了瓦尔特·司各特历史小说具有划时代特性的德国人。但尽管如此,他试图用司各特现实主义的历史手法去表现普鲁士历史的尝试还是失败了,而且这不是因为他个人创作上的局限,而是因为他没有看透普鲁士历史的狭隘的鄙陋性。古茨柯就曾正确地批评过想要把“勃兰登堡的地方史改变为帝国史”的幻想,冯塔诺又正确地补充了这个批评,他说:“不管化多大力气,也无法把这个边陲地区变成从一开始……就是上帝承诺给德国的极乐园。”阿列克西斯由于这种自我欺骗,除了个别细节以外,只是在预先就局限于地方性的题材和幽默地处理这些题材的地方才真正达到艺术创作的高度。可是,这样一来,也就完全抛弃了瓦尔特·司各特的主题。

一个作家越是伟大,时代的矛盾在他的创作中表现得就越是明显突出。当然,一个作家越是伟大,他也就越是有能力能成功地把这些矛盾在他的创作中概括成为一个灵活运动的整体。四十年代德国出现的最有创作才华的作家是弗里德里希·赫勃

^① 阿列克西斯 (Willibald Alexis, 1798—1871), 德国作家, 德国历史小说的奠基人。最初他是改写司各特的作品, 然后他自己创作历史小说, 重要的有《布莱多先生的裤子》、《安静是公民的第一项义务》, 这两部小说都是讽刺普鲁士王朝的。

尔，他的伟大主要是在前一个方面。弗里德里希·赫勃尔在谈到自己时说：“有伟大才华的人来自上帝，才华渺小的人来自魔鬼。”赫勃尔一直是明确而又谦虚地强调，他同那些十分伟大的作家之间存在着差距。

那么，那个使赫勃尔的伟大才华难以施展的魔鬼是谁呢？这首先又是德国的鄙陋所造成的庸俗习气。赫勃尔不仅擅长于深刻地刻画人物，是一位天生的悲剧家，而且他还是一位思想深刻的艺术家。在当时作家当中，无疑他同当时最重要的思想运动——黑格尔主义的解体以及根据时代的要求把辩证法运用于现实生活——关系最密切，从中取得成果也最大。他的戏剧就是以这样的方式为一八四八年革命做思想准备的一部份。

人们常常拿赫勃尔同克莱斯特相比较，但赫勃尔从来就不象克莱斯特那样是个对进步毫不理解的反动派，他感觉到当时的深刻危机并想以他的戏剧来医治这些危机。他说道：“戏剧艺术应该帮助结束当今正在进行的世界历史的过程，这个过程不会推翻人类现存的制度，即政治的、宗教的、道德的制度，而只会给这些制度打下更深的基础，使它们免于崩溃。”对当时的形势所做的这一政治历史哲学的评价，同赫勃尔自己的艺术观是尖锐地矛盾的，当然他自己并没有认识到这一点。在评价戏剧发展的时候，他正确地认为，歌德是新时期的创始者，因为歌德“把辩证法直接地带进了观念本身，莎士比亚还只是在自我之中表现出来的矛盾，他却在自我围绕着进行运动的中心点上”表现出来了。因此，悲剧家赫勃尔看到，当前悲剧的基础是现实本身最根本的矛盾，可是他又认为，戏剧要是表现出真理，也就是揭露出社会基础中的矛盾，那就会挽救这个社会。

对伟大的现实主义者来说，他出于什么动机去揭示现实的

矛盾，常常并不是很要紧的。重要的是，他拥有什么样的手段，他思维和塑造的总体性有多么广和多么深。在这个问题上，德国鄙陋状态这个魔鬼也在赫勃尔身上施展了它的权利。只要是涉及现代个人内心里的最重要的问题，赫勃尔就很有深度；因为，同当时思想变革过程的接触大大开阔了他的眼界，使他看见世界历史的全景。但是，赫勃尔对世界看法的双轨性在他的剧本中是彼此不能相容的，只能人为地把它们彼此联系在一起。赫勃尔无法从他主人公个人的命运中有机地引出世界历史性的探讨。因此，十分崇拜他才华的伟大人物凯勒曾尖锐地批评他，说他的冲突、故事情节和人物是牵强附会、奇形怪状的，并且常常是病态的。

赫勃尔一八四八年以前最重要的作品《玛利亚·玛格达莉娜》是他写的最有血有肉的一个剧本，它提供了了解赫勃尔这种谜语般矛盾的钥匙。在这个剧本中，赫勃尔是在一块他一出生就认得的土地上活动，这块土地就是德国小市民极其狭小的生活天地。正因为这样，他就能够完全从生活的事实出发写出一系列激动人心的真正深刻的悲剧事件，而这在他的其他作品中是办不到的。就悲剧的完整性而言，这部作品在十九世纪德国文学中是独一无二的（而且在这个时期的世界文学中也只有奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》可以同它相媲美）。但是，赫勃尔创作的胜利，在这里是以作品违背创作者对远景的看法为代价而取得的。正是这个剧本那种完整的悲剧范围表明，真正揭示出德国生活中最深刻的矛盾不会又重新巩固它的基础，而只会号召彻底摧毁这个基础，最终堵住产生毒害人以及人的尊严的污浊气体的源泉。但是，赫勃尔的作品，从来没有象《爱米丽娅·迦绿蒂》和《阴谋与爱情》那样，有一股要求彻底消灭一切腐朽事物的

“公民激情”——这种庸俗习气，就是使赫勃尔成为“渺小”天才的德国式的“魔鬼”。

所以，旧德国加入欧洲革新的进程，埋葬了来自“艺术时期”旧的悠闲自在的旁观者的角色，从而创造了一种新的文学。在艺术时期，整个德国的状况从欧洲的角度看是巨大的历史错误，但哲学和文学却指明了人类发展的方向。但“艺术时期”以后产生的这种新文学，却只有个别人物如海涅和毕希纳真正站到了时代的高度。这一论断是当时的青年作家卡尔·马克思做出的，他在这个时期对德国曾写下了预言式的悲观的语句：

“唯有当时德国只用抽象的思维活动跟随现代各国人民的发展，而不积极参加这个发展的实际斗争，这样，德国就只分担这种发展的痛苦的一面，而这个发展的欢乐和满足的一面却没有得到。在这一方面的抽象的活动，符合于另一方面的痛苦。因此，德国还没有来得及达到欧洲解放的那个水平，就一下子处于欧洲的衰落的阶段上了。”

这一阴郁的预见来自一位战士，他把他的全部力量都用于使这一预见不要成为事实。马克思青年时代的活动——从发表在《莱茵报》上的文章，经过《德法年鉴》（这时他已同弗里德里希·恩格斯合作），一直到《共产党宣言》和《新莱茵报》——不仅是德国民主思想发展中的一件长期以来没有给予应有评价的伟大政治事件，而且同时也是还没有写出来的德国文学上的一章。自从莱辛以来，还不曾有过一篇用德语写的政论文章能如此有说服力地把艺术和美学、哲学和历史学最高的精湛成果用于“时代的要求”，为德国自由的革新服务。海涅闲谈中导出了黑格尔哲学平凡的奥秘，马克思彻底改造了黑格尔哲学真正的核心，创造了一种革命和再生所需的精神力量。的确，科学社会主义的

创始人的发展已远远超出了德国历史(因而也超出德国文学史)的范围,但是这种超出有其不可摧毁的德国基础:那就是德国精神对自己和世界的认识达到了迄今为止最深刻的程度,既认识到德国现代发展悲剧性的失误,也认识到弥补这一失误的道路。不仅因为经典性的语言形式,而且首先是因为上述的内容,马克思青年时代的著作结束了德国文学中一八四八年革命的准备时期,并且成为它的顶峰。

第五章 旧德国寿终正寝

一八四八年革命失败,结束了向自由德国的冲刺,为摆脱德国鄙陋的努力随之告终。德国资产阶级一直是胆小怯懦,一直要同旧势力妥协,到了巴黎七月革命之后他们就逃到奥地利和普鲁士的老鹰以及其它同样高贵的、作国徽标记的动物卵翼之下,受它们的庇护。民主力量过于软弱、过于不成熟和不坚定,因而不可能自己把领导权夺过来。革命失败以后,应运而生的是普遍的绝望情绪,这也助长了正在完成的思想上的投降活动。一八四八年以前,民主派还多少清楚地懂得,建立德意志民族国家统一的正确道路要经过德国的政治解放和德国的民主化。但革命还在进行的过程中,统一的原则在民主派的心目中就已战胜了自由的原则(当然这同革命失败以后的情况完全不同),就是说,他们中越来越多的人希望有一个统一的、强大的德国,至于这个统一在多大程度上是以内部所进行的自由改造为基础,对他们来说越来越变得无关紧要。尽管也说:“通过统一达到自由”,但是在这个新的目标中,日益占据上风的是幻想、自我欺

骗，甚至是谎言。这样，德国的自由主义就变成了国家自由主义，民主就变成了“自由思想”。

失败埋葬了通过自由振兴德国的一切希望，因而在文学和意识形态领域所做的一切准备都付之东流。这是因为这次失败所引起的德国历史的转折，完全不同于解放战争在政治上的失败所引起的转折。人们虽然常常喜欢把这两次转折都说成是紧跟着失败而来的复辟时期，但是，这两次复辟有根本的不同。用弗里德里希·恩格斯确切的话来说，只是在现在，普鲁士以及后来整个德国才开始长入了“波拿巴的君主政体”；从此，霍亨索伦王朝的“国家使命”才放射出它的全部光芒，只有在这时，德国才开始了真正的普鲁士化。另外，君主政体的社会功能也起了变化，它那事实上的专制权力已不是在贵族和资产阶级之间建立“均势”，而是在资产阶级贵族的“上层”和“下等老百姓”的“下层”之间建立“均势”。

当然，在法国，一八四八年的革命风暴也同样产生了波拿巴主义的统治。但是，第一，法国人民在半个世纪以前就已经消除了封建残余，而德国的“波拿巴君主政体”却担负着这样的任务：为顺乎潮流适应资本主义的要求，要么把这些封建残余原封不动地保存下来，要么在不损害贵族的前提下，毫无痛苦地把封建残余引渡到现代资产阶级的关系中去。第二，在法国的发展中，波拿巴主义是明显的倒退，因此经过几十年的苦难岁月之后，一八七〇年拿破仑的反动统治崩溃又恢复了共和主义的路线。相反，根据弗里德里希·恩格斯的看法，普鲁士旧的专制制度向“波拿巴君主政体”的过渡却可称为是进步，这正好说明了德国走的是——一条不幸的道路。

这种自相矛盾的形势，就使人们难以清楚地科学地认识——

八四八年以后的德国文学。经济确实实是进步了，由于关税同盟的扩大德意志民族在经济上逐步统一了，现代资产阶级社会也同样在逐步形成，这一切就使得人们对这个时期的文学做出了错误的、过分赞许的评价。这样就产生了阿道尔夫·巴特尔斯、保尔·恩斯特^①以及后来新康德主义者格洛刻纳^②大肆宣传的所谓德国文学中的“银色时期”的思想。他们虽然也强调，这同歌德时代的“黄金时期”相比还有差距，但同时也强调，尽管四十年代的民主运动失败了，或者甚至正是因为四十年代民主运动的失败，德国文学才又有了新的发展。文学史上的这种神话，只有一点是符合事实的，那就是在革命以前就已经崭露头角或者至少说在思想和艺术上已经定型的有才华的人物当中，很大一部份人在一八四八年到一八七〇年之间仍继续从事文学活动。但是，这些作家在创作上究竟有多少进步？整个德国文学又有多大发展？事实说的话同这些反动文人编造的神话完全不同。

我们可以从一个最简单的例子谈起。奥托·路德维希^③的《世袭林务官》是革命刚刚失败以后写成的。这个剧本的戏剧手法和思想都受到赫勃尔《玛利亚·玛格达莉娜》的影响，写的也是德国小市民的狭小天地。可是，从思想上看，这个剧本同赫勃尔的悲剧是尖锐地对立的，因为路德维希在这里竭力虚构一种“悲剧过失”，据说如果德国小市民坚持真正有过的或者是想象

① 恩斯特 (Paul Ernst, 1866—1933)，德国作家，原为社会民主党人后成为法西斯主义者。

② 格洛刻纳 (Hermann Glockner, 1896—)，德国哲学家，曾编辑出版了《黑格尔全集》，对黑格尔美学有过系统的研究。

③ 路德维希 (Otto Ludwig, 1813—1885)，德国十九世纪戏剧家。

中的“昔日权利”，并进而起来反对雇佣者亦即反动当局，那就一定会出现这种“悲剧过失”。在路德维希的这种“悲剧过失”理论中，人们可以清楚地听到一八四八年革命失败在一部份德国人民群众和领导他们的知识份子中的回音，这些人认为，他们的职责是对统一的国家进行民主改造，而且是卑躬屈节地通过纯艺术的形式来进行改造。由于路德维希对悲剧的看法是错误的，因而故事情节和结构就是主观随意的。所以，海特纳说《世袭林务官》是“所有命运悲剧中最糟糕的一部”。

路德维希这个人和他的生涯就具有悲剧的性质，这特别是因为他有巨大的创作才能，他有把人物和场面写活的非凡能力（不过，这种能力只是在个别几部短篇小说中获得相对的成功），另外还因为他自己作为作家所遭遇的命运。路德维希在寻找“悲剧过失”这个戏剧结构的阿基米德中心点的时候，走进了一个深邃的心理主义的迷宫而迷了路。他的理论著作和戏剧片断有许多关于叙事体作品和戏剧体作品技巧方面的重要见解，但是研究技巧却破坏了他的创作力。路德维希完全摆脱了“艺术时期”的（尤其是席勒的）美学，创立了现代的心理主义，而这种心理主义同他那来自最黑暗的德国鄙陋状态的题材是极不协调、尖锐矛盾的。路德维希这个作家所遭受的悲剧命运，证明他具有一个作家应有的真正的诚实。如果一个不象他那样认真的作者，竟可以充分利用《世袭林务官》的叫座率而霸占反革命德国的舞台，但路德维希并不想靠叫座率当一个神气活现的骑士。

路德维希遭遇的悲剧，并不象德国文学史上所描绘的那样，是什么心理上的悲剧。他遇到的悲剧，首先在欧洲有其普遍的基础。五十年代也是西方文学普遍地向狭义现代文学过渡的时期，世纪中叶是全欧性的风格危机时期（可以想一下福楼拜，可

以想一下巴尔扎克的艺术小说从思想上对危机原则的预见，等等)。作为创作的素材，发展了的资本主义对艺术是不利的，在资本主义的基础上产生出来的艺术观点对文学形式的运用也是不利的，因此要为现代的内容争得现代的、可又是真正的艺术形式，那就得进行斗争。

拿破仑第三的统治使法国意识形态的水平降到了最低点，因而这一危机在法国也是非常复杂的。但是，所有这些机缘所产生的后果，表现最明显的还是在德国。我们说，奥托·路德维希在创作上走上迷路，这既不能从心理上加以解释，也不能说这是因为他为寻找个人的艺术解决办法的出发点是错误的；我们这样说，就已表明，这也是其他戏剧家的命运，特别也是赫勃尔的命运，虽然从表面上看赫勃尔是从相反的方向寻找出路。

我们已经指出过，赫勃尔悲剧观点的基础是极其矛盾的。这个矛盾，到四八年革命失败以后就更尖锐了。青年时期，赫勃尔从美学观点和世界观上拒绝任何悲剧的和解，虽然这同他认为戏剧应担负的政治和社会使命是相矛盾的；因此，他青年时期作品的结局都毫无例外地是极不和谐的。而现在，由于他在艺术上已逐渐成熟，他就要努力克服这种不统一的解裂状态，这样，一八四八年革命的政治经历和体验就正好迎合了他在创作上的这种追求。现在他领悟到要寻找美，而悲剧和解就是这种寻求的艺术和世界观的基础；这样，悲剧和解就成了同四八年以后的反动鄙陋相和解，就成了以悲剧的形式从艺术上对这种状态的肯定。

建立在这样基础上的悲剧观，同古典文学的悲剧表现方式相比，就有了新的特点。关于悲剧的新见解，首先见于这样一种看法，并不是悲剧的结局才表明现存的一切是动摇不了的，而是

人们根本就无权动摇现存的一切。歌德和黑格尔清楚地知道，为反对现存事物的个人可能会踏上悲剧性的毁灭道路，但是他们同样也知道，人类就是以这样的个人悲剧不断出现的形式不可阻挡地进步的，因此人类进步具有非悲剧的性质。

赫勃尔的“泛悲剧主义”，也就是把悲剧性理解为世界最后原则的观点，就否定了认为个人悲观是以人类进步为归宿的思想。赫勃尔的这一发展同他脱离黑格尔主义接近叔本华是联系在一起的。但同时更为重要的是，这也表明，赫勃尔与路德维希对悲剧性的看法虽然是针锋相对的，但是这两种观点的最后基础，这两种观点对人与社会之间以及人的主动性与社会制度之间关系的规定，都完全相同。

但是，赫勃尔对悲剧性的特殊看法，也并不象一般所认为的那样，是他个人与众不同的看法。革命还在进行的时候，在保罗教堂^①就波兰问题进行辩论的时候，一度是赫勃尔朋友的黑格尔主义者阿诺尔德·卢格和诗人威廉·约尔旦^②就提出了这样一种历史哲学的理论，认为波兰的命运是一场悲剧；因此，争取恢复波兰的独立是庸人之见，是对世界历史的悲剧精神所犯的罪孽。同样与赫勃尔来往甚密的美学家F·Th·费肖尔，在论述乌克兰特的文章中，也把一八四九年驱散斯图加特“残余议会”^③一事解释成一场悲剧。他认为，不论是议员还是反革命的政府

① 一八四八年五月十八日德意志国民议会在法兰克福的保罗教堂举行。

② 约尔旦 (Wilhelm Jordan, 1819—1904)，德国作家。一八四八年革命期间为国民议会议员，原属左派后转为保皇派。

③ “残余议会”：法兰克福市政当局禁止国民议会在该市举行，左派议员于一八四九年六月六日到十六日在斯图加特举行会议。六月十八日符滕堡政府解散了议会，议员游行抗议被军队驱散。

都处于悲剧的境地：“如果说，内阁部长们处于悲剧冲突之中，那么，事态对另一部分人来说也同样是悲剧性的；内阁部长们尚可犹豫不决，继续坐等，而议员们如果不愿成为胆小鬼就无法后退。依我看，如果我自己可以分成两个人，就是说，我参加了游行队伍同时又是内阁部长，那么，我也会对参加了游行队伍的那个我动用武力……”从这种对一八四八年事件“超然客观的”，实则是卑鄙怯懦的自由主义的看法中，我们不难找到赫勃尔《阿格内斯·贝尔诺尔》一剧中悲剧观的关键，也不难了解《居盖斯和他的戒指》中国王康道莱斯那篇关于“世界沉睡”的著名演说的含义。

当然，赫勃尔并没有成为象瓦格纳那样的叔本华主义者。瓦格纳本来是个革命的费尔巴哈主义者，他的《尼伯龙根的戒指》原计划是一部反资本主义的反叛作品；可是，到了一八四八年革命失败以后，他皈依叔本华，就给这部作品灌注进一种永恒的世界毁灭的情感。这种情感的绝对否定生活的形而上学气氛，使人的任何努力必遭悲剧性的失败成为理所当然的事情。尼采这位搞颓废的第一流专家，在对瓦格纳失望以后，曾以辛辣但又中肯的嘲讽描绘瓦格纳的这一过程：“他终于朦胧地看到了一条出路，那就是把他撞沉的暗礁。这怎么会是出路呢？但既然他把这解释成为目标，解释成为最后的意向，解释成为他旅行真正的意义，那又为什么不可以是出路呢？在这里触礁——这也是目标。他可以说，触礁是事先安排好的……于是他把《戒指》翻译成叔本华的观点。一切都会失败，一切都将毁灭，新世界同旧世界一样糟糕——都是一片虚无，印度女魔在招手……”

这样来改写这部作品，对当时的时代具有深刻的典型意义，同时也意味着浪漫主义运动获得了圆满成功。浪漫派对夜与

死、疾病与枯朽的偏爱，对健康的事物、对在明朗的白天积极活动事物的贬低，这些在瓦格纳那里都高奏凯歌，欢度胜利。诺瓦利斯梦寐以求的一切，格瑞斯和克劳依策^①含混不清地所宣布的一切，只是在瓦格纳的《世界的毁灭》，在他的《特里斯坦》，最后在宗教色彩很浓的《巴尔其伐尔》中，才成为一种很有吸引力的蛊惑人心的神话，成为一种社会力量，它掌握了德意志民族的各个阶层，它捉住了最粗俗的小市民的心，也捉住了青年托马斯·曼的心。就是在美学的意义上，瓦格纳的作品也完全实现了浪漫派的意图，因为他的“全部作品”从实践上实现了浪漫派所要求的各种文学种类的混杂，实现了《雅典女神神殿》所要求的“进步的综合诗”。

在这一切方面，赫勃尔都没有走到瓦格纳那样的地步，但也正因如此，他的作品也就没有那么大的影响。赫勃尔的作品还保留了世界历史的伟大联系，只不过现在这些联系完全是形而上学的，历史哲学性质的。这些联系飘浮在戏剧情节之上，而不是从戏剧情节中有机地产生出来的。赫勃尔用以把悲剧的个人与世界历史联系在一起的手段，实际上是割裂了它们之间的真正联系。作品中暗示出的所有主题（这些主题在不同作家的作品中要求不同的内容），都是急于要表明，主人公对他自己的悲剧处境是完全明白的，主人公完全看清了他那悲剧下场的必然性，甚至竭力强调，主人公对这样的下场是同意的。这种夸张成为病态的主观精神，通过抒情和心理分析破坏了戏剧的规范；而这

^① 克劳依策（Georg Friedrich Greuzer, 1771—1858），德国学者，与海得堡浪漫派有密切联系，对古代神话有过深入研究，著有《古代各民族，特别是希腊的比喻和神话》。

种虚假的主观精神，同赫勃尔在如何理解悲剧性的时候表现出的那种形而上学的（政治上反动）虚假的客观精神是一致的。

虽然如此，瓦格纳和赫勃尔仍不失为世界文学中的大人物。他们作品中的那些哲学的、心理的和道德的问题，虽然是以被歪曲成为神秘莫测的神话为背景的，但确实是当时欧洲最重要的人物所碰到的问题。瓦格纳同福楼拜有相近之处，赫勃尔同易卜生和陀思妥耶夫斯基有相近之处。不过，这些人都在为争取一种伟大的现代现实主义手法而斗争，而瓦格纳和赫勃尔仍旧是德国式的过渡人物。他们的内容是新的，而形式仍停留在故弄玄虚的旧传统（瓦格纳在音乐革新方面的价值这里无法探讨）。因此，内容和形式之间就产生了距离，这个距离使他们既不可能达到“艺术时期”意义上的那种有机的艺术和谐，也不能发现现代生活极度的不和谐和丑恶。

所以，德国那些亲身经历了四八年危机的重要作家的命运，证实了一个真理，他们必然要经受现代资产阶级发展的一切害处，而享受不到它的好处。这种命运在革命以后的古茨柯身上表现得也许就更加明显，因为他缺少赫勃尔和瓦格纳那样伟大的创作才能。古茨柯努力的目标是要写出概括新社会一切问题的现代长篇小说。在寻找符合于这种散文的形式时，他发现了“罗列式小说”。追求这样一种形式，就其最终的目的，同法国的自然主义，同自然主义对环境的大量描写，是有相近之处的。而且事实上，它也集中了这一流派所有在艺术上很成问题的特征；可是，唯独使左拉享有世界文学地位的那些特征，德国的古茨柯是无法企及的。从社会条件来看，这是因为不具备完全资本主义化了的的社会的那种客观的经济统一。德国的生活依然是狭隘

的,从政治地理上看是四分五裂,从社会关系上看是五花八门。因此,从这种生活中就不可能产生再现它的真正的新的艺术手段。古茨柯梦想创立一种新型的社会小说,但他为此首先想要克服的是德国小说艺术中假冒的浪漫主义手法,结果他的梦想就被他的这种努力所困扰。另外,再加上德国作家在艺术上的落后,这就使人们清楚地看到德国发展中的时代错误。那时,巴尔扎克已经逝世,但他的影响已遍及世界各地,并起了有益的作用。可是,在德国,人们仍然把欧仁·苏看作法国最新现实主义的典范或者把他看作是儆戒的榜样。这种真正德国式的时代错误,是古茨柯要创立伟大的德国社会小说的计划所以注定失败的一个根本原因。

古茨柯的这些小说早已被人遗忘,而且这是理所应当。但是,假如历史地公正地评价这些小说,那就应当看到它们向当时的时代冲刺的意义,虽然这里有许许多多的问题。评价这些小说的标准,一方面是当时法国的现实主义,另一方面是以五十年代最有影响的文学批评家和文学史家尤里安·施密特^①为代表的当时德国盛行的资产阶级文学中的主流。施密特的无知和趣味低劣曾被赫勃尔和拉萨尔这两位本来是截然相反的作家揭露过。施密特在评论古茨柯的小说时说:“这个时代比它的名声要好的多”。那么,按照施密特的看法,当时那个时代的好处在那里呢?“把政治事务的决定权交到群众之手的民主倾向,愈来愈淡漠了”。这个观点在当时自由派的圈子里是很吃香的,施密特带着一种优越感傲视古典作家的时代是与这种观点相一致的。“如

^① 施密特 (Julian Schmidt, 1818—1886), 德国文学史家和政论家, 他同弗赖塔克一起编辑出版了《边界信使》杂志。

巢说，古典时代的作家由于完全看不起所谓的市侩，也就是看不起实际生活，而使艺术逃向虚无缥缈的王国，那我们是不能责怪他们的。”从这里出发我们就可以理解，施密特为什么把弗赖塔克^①看作是当时有代表性的作家，也可以理解他号召德国作家在创作时要接触人民的著名口号是什么意思。

弗赖塔克的《资产与负债》实现了施密特对德国现代文学的要求。当然，尽管弗赖塔克有他自己的弱点，但是他毕竟不同于他的批评家。弗赖塔克是当时德国自由主义圈子里最有性格的人物，他也不是没有文化素养。他同过去时代的联系远比别人更有生气，他对德国历史有透彻的了解，他甚至能接受象狄更斯那样当时重要人物的影响。尽管如此，他同施密特为伍绝非偶然。施密特的文学批评和文学史，其水平之低达到了令人难以置信的地步，没有一点文化素养，而这种情况甚至连最低劣的浪漫主义反动份子写的文学批评和文学史也不曾有过。弗赖塔克虽然并不是没有历史和文学的素养，但同德国文学伟大发展的决裂正好在他身上表现得最明显。他把德国的市侩当作中心人物，对他们作了最出色的赞颂式的描写；而且他所赞颂的还不是堕落成为庸俗市民的浪漫派，而是勤奋的、恭顺的、虽有自由主义的思想但在贵族面前却是低声下气的广大普通的真正德国市侩。过去对歌德来说是一节“空肠子”，现在对弗赖塔克来说却成了诗的金矿。

弗赖塔克把古茨柯的失败引向大众化的德国轨道，有关的

^① 弗赖塔克 (Gustav Fveytag, 1816—1895), 德国作家, 他的作品在当时很受资产阶级评论家的欢迎, 除过小说《资产与负债》以外, 剧本《新闻记者》也被看作是德国最优秀的喜剧。

人名和流派这里不值得一一列举。施皮哈根^①比起绝大多数他的同时代人来更接近于古茨柯，他也想创造概括一切的现代小说；作为社会批判现实主义者，他比弗赖塔克更激进。但是，他的现实主义，无论就它的社会基础，还是就它的艺术基础，都不足以阻挡随着时代的“成熟”在一八七〇年左右以及在此以后德国文学中出现的日益明显的堕落。在帝国胜利之后，德国市民喜欢的是最低劣的消遣小说，或者是无聊的专事耸人听闻的保尔·林道^②式的小说。

我们已经强调过，古茨柯和弗赖塔克同传统决裂是时代的特征，但这也不是普遍的有意识的行动。恰恰相反，正是在这几十年当中，才开始了对古典作家，特别是对歌德的真正崇拜。可是，正好是这种崇拜说明这中间横着一条鸿沟，因为它纯粹是学院式的。弗里德里希·施雷格尔、沃尔夫冈·蒙采尔^③、伯尔内以及其他人都从不同的方面攻击过歌德，但这种攻击大多都是不理智的。尽管如此，这表明歌德是一种活生生的文学力量。而现在，对歌德最热烈的颂扬却同现实没有任何连带关系。因此，只是在这时，德国古典文学才成了历史的陈迹，而且是对现实已经失去作用的历史陈迹。有人问托马斯·曼，席勒是不是还活在人们心中，他正确地回答说，提出这样的问题就是真正德国式的，因为“没有一个法国人会想到问自己和别人，拉辛和高乃依

① 施皮哈根(Friedrich Spielhagen, 1829—1911), 德国十九世纪下半叶重要小说家之一。

② 林道(Paul Lindau, 1819—1913), 他编辑出版过多种周刊(如《当代》,《南北》等), 专门刊载消遣性的小说。

③ 蒙采尔(Wolfgang Menzel, 1758—1873), 德国作家, 曾向反动当局密告“青年德意志”作家。

是不是还‘活在人们心中’”。

文学中模仿的风气同科学中的经院学究气是相一致的。德国古典文学对古代美的理想，从一开始就有它的弱点。在这种文学中，城邦公民很少有发言的机会，不仅比在古代文化中要少，而且比罗曼语或斯拉夫语的文艺复兴时期也少。在这一点上，普拉滕是个孤独的例外。诗歌方面摹仿风气的首领是盖贝尔^①，他在所有形式问题上都直接追随普拉滕，这是德国文学史上的一出悲喜剧。人们喜欢把盖贝尔以及他的慕尼黑派比作法国的“文坛派”，这是没有道理的。人们没有看到，在“文坛派”最优秀代表的那种“无动于衷”的态度背后，隐藏的虽不是针对政治，但确是针对文化的激烈反抗，而且这种反抗有时还转化为反对社会。而那些摹仿古典文学的人却硬说，他们效法的榜样就对时代的重大问题漠不关心，这就同对歌德的经院式的崇拜一样，也是在歪曲篡改历史的真相。诗歌创作中最优秀的经院派，偶尔也在哀歌式的自我认识中吐露一点他们真切的主观感受，例如盖贝尔在他的《哈特里安的雕塑家》中就这样说：

“我们大概会制服这块石头，
精确计算，选好纹路，
可当顺利地操刀去刻，
又只能全靠古人。
噢，精心选择徒劳无益，

^① 盖贝尔 (Emanuel Geibel, 1815—1885)，德国诗人，他的诗内容空洞，专讲形式，多为摹仿古典作家之作，但在当时却被誉为“伟大”诗人。盖贝尔住在慕尼黑，那里还有其他一些诗人受他的影响，文学史上称为“慕尼黑派”。

胸中发不出一丝光辉！
美，早已存在，
我们的成功，只是仿造。”

那么，从一八五〇年到一八九〇年的德国文学中就没有真正的反对派吗？创作上够格的地地道道的反对派文学几乎是没有什么，这听起来有点稀奇，但事实就是如此。革命以前就不那么强大的民主潮流，并没有产生真正有才华的继承者，甚至年纪不算大的革命前的代表，如弗赖利格拉特和赫尔威格，现在也完全或者差不多是完全沉默不语了。只有从海涅在“病榻上”写的诗中，还可听到一种有力的、当然是绝望的反对者的声音。在政治领域，以约翰·亚考比为中心的那个民主派的小圈子人数越来越少，影响也越来越小，在文学的各个领域情况也是如此。

可是，如果把没有反对派解释成为好象人们对德国发展处处都最为满意，那就错了。完全相反，一八四八年革命失败以后，德国居民的广大阶层意志消沉，情绪沮丧。他们对政治和社会的绝望心情正好表现在世界观上，叔本华的哲学产生了广泛的群众性的影响就是这种运动的一个表现。同样，庸俗唯物主义对广大的资产阶级的影响，也是从意识形态方面反映了资产阶级在经济上的蓬勃发展。

这两种运动以及这个时期后一阶段兴起的（大都是新康德主义的）实证主义，按它们的本质都是同四八年以前世界观发展的决裂。德国古典哲学确实在七月革命以后就已经崩溃了。但是，黑格尔主义的解体在这里并不表示历史的顺序已经完全中断。解体过程本来是要使被黑格尔体系所抑制和歪曲了的辩证法的进步性得到解放。在解体过程中产生发展出来的唯物主义

世界观,虽然在决定性的问题中同黑格尔的体系决裂,但是,在重大的世界观问题上,德国古典哲学一切有价值的东西都被提到了更高的阶段,有了进一步的发展。

一八四八年以后的决裂就完全是另外一种情况。这次决裂是针对古典哲学的最进步的因素,即针对辩证法。所有的流派,尽管在其它方面看法不同并彼此攻击,但对辩证法则都一致当作废铁加以抛弃。在德国的唯物主义和实证主义中,流行着一个十分庸俗的进步概念,借助它甚至可以把普鲁士帝国原封不动地保存德国的鄙陋状态理解成为完全是乐观主义的。叔本华在这个方面则使浪漫主义的蒙昧主义同康德的继承者脱离了任何哲学的关系,他反对任何关于进步和历史的观点,以现代化了的形式把浪漫派对疾病、死亡和枯朽的偏爱引向胜利,赋予德国庸俗市民那种脱离公众生活的习性一种超然物外的高傲姿态。因为马克思主义(多半是以被简单化了的、有时简直就是被曲解了的形式)从七十年代到八十年代才开始掌握了一支较小的工人阶级先锋队,因为费尔巴哈完全销声匿迹,黑格尔被当作“死狗”,所以那些表示不满、精神上进行反抗的思潮就缺少世界观的支柱。至于尚存的一些民主反对派的残余当然在世界观方面也是孤立的。

这样,作家的不满情绪就大多具有了逃避现实的性质,逃遁到过去或逃向个人主义的怪癖。所以,这个时期真正有才华的现实主义者都是偏僻地区的人,如施托姆是荷尔斯台人,康拉德·斐尔迪南德·麦耶尔^①是瑞士人,这肯定不是偶然的。如

^① 麦耶尔 (Conrad Ferdinand Meyer, 1825—1898), 瑞士作家, 他的作品多取材历史, 重要的有叙事组诗《胡滕最后的日子》, 中篇小说《于尔格·耶纳赫》。

果说，德国也有同西方那些重要的“为艺术而艺术”的运动相类似的现象，那么，这只是表现在那样一些作家身上，他们一方面运用形式时有一种真实的、强烈的、富于独创性的艺术激情，另一方面由于对狭隘丑恶的现状深为不满因而为自己建立了一个“虚无飘渺的王国”。也正因如此，这个王国在思想和形式上不仅有摹仿的特征，而且还有指向文学未来的特征。

从麦耶尔的发展，可以清楚地看到失望的情绪。他关于胡滕的组诗(1871)，他的第一部伟大的历史小说《于尔格·耶纳赤》，这些作品的思想和主题都同德国的现实发展紧密相连，是以历史的形式讨论现实的道德问题。后来，麦耶尔就愈来愈明显地脱离了现实。他对文艺复兴有了新的看法，其中夹杂着许多反动浪漫主义的成份。他从浪漫主义神秘的观点出发，认为真正伟大的人物必然只能是孤独地、不被人理解地在历史的世界中流荡。所有这些新的看法构成了他表现历史现实的基础。他表现的历史，虽然其中一个个场面都充满了栩栩如生的优美的生活画面，对个人的心理也刻画得十分深刻，但是正是因为表现历史而毁灭了历史性。

施托姆逃往过去，显得更柔和，更有抒情味，更富于感情。在他的诗歌和中篇小说中，可以最清楚不过地认识到十九世纪下半叶德国发展的分裂状态。他所塑造的人物，就他们个人的情感生活而言，完全是现代的人，而且他的这种重感情的艺术已经具有了某些日后斯堪的纳维亚的作品所具有的特征；可是就内容而言，这些人物又都是生活在政治和社会上均属落后地区的乡下人。施笃姆自己对他的创作特点和他在德国文学中的地位认识得很清楚。他谈到他自己时这样写道：“一个作家的作品如能以完善的艺术形式反映了时代重要的精神内容，那大概就

应算是达到了经典的高度……而我自己能在两侧的包厢里找到个位置就该满足了。”他的中篇小说中那些回忆式的抒情成份就是为了拯救已经沉沦的赤裸裸的生活。

幽默在德国文学中的重新出现，也是由于这样的情感。从社会内容来看，这个时期德国的幽默在两个极端之间活动，其一是深沉绝望的生活情绪，其二是对德国发展的鄙陋采取一种赞扬的相安无事的所谓成熟的态度。高特弗里特·凯勒在革命失败以后就看到了在这方面对德国文学正在形成的危险。他认为，一个人民的作家不能用斯泰恩^①或让·保尔的手法去写作，并且补充道：“人们不得不从中汲取慰藉的时代是一个不幸的悲惨时代。愿上帝保佑，不要让这样的时代……再昌盛起来。”威廉·布施^②下面的诗句中肯地讲出了真诚绝望的那种极端：

“一只鸟儿粘上了胶，
拍打翅膀，回不了巢。
黑色公猫偷偷来，
眼睛冒火，张利爪。
上树直往高处爬，
可怜小鸟越来越近了。

鸟儿想，事到此步没办法，
反正会被猫吃掉；

① 斯泰恩 (Laurence Sterne, 1713—1768), 英国小说家, 英国感伤文学的主要代表, 他的小说《特利斯川·项狄》对让·保尔有很大影响。

② 布施 (Wilhelm Busch, 1832—1908), 德国作家, 他擅长绘画, 他的配诗连环画很受欢迎, 是形式生动的幽默作品。

倒不如抓紧时间，
噉噉喳喳唱起来，
痛痛快快象往常。
我看，这只小鸟也有幽默感。”

这首诗虽然有点普遍人性的味道，但还是强烈地感到了德国庸俗市民的习气。不过，威廉·布施是庸俗习气的激烈反对者，而另外一个极端的幽默则是以幽默的方法赞美庸俗习气。著名美学家F·Th·费肖尔在他的小说《也是一个》以及为这篇小说辩护的理论文章中就最明显地是追逐这一目的。德国生活中的各种矛盾压抑着最优秀人物，而这些众所周知的矛盾在这种关于幽默的美学形而上学中是这样表现出来的：“我举出生活中的所谓小小不言的毛病，为的是既诙谐又严肃地把痛苦化为哄笑和对人的命运的怜悯。……我敢说，为我们常常碰到的那些区区小事而计较操劳，那是人类普遍的苦难，这种苦难直截了当地说明一个可怕的实情，那就是精神——即天之子——被囚禁在臭皮囊，囚禁在粗野冲撞的肉体之中！”这样一来，德国那种历史地形成的具体的政治和社会的鄙陋状态就被幽默地净化提高成为理想与现实、精神与肉体的“永恒”对立。正如费肖尔提出的对抗革命的“悲剧”理论必然会扼杀进步的历史必然性一样，他的幽默理论又在宣扬同德国苦难中的庸俗习气相和解。

弗里茨·罗依特^①即便不是德国十九世纪下半叶最伟大的，也是最有天赋的幽默家。罗依特也是在这两个极端之间活

^① 罗依特 (Fritz Reuter, 1810—1874), 德国作家。他曾参加过一八三二年的汉巴哈集会, 一八三三年被捕并判死刑, 后又改判为三十年监禁, 于一八四〇年释放。罗依特的作品都是以他的故乡麦克伦堡的农村为题材, 用方言写作。

动，只是和解在他那里更带有随遇而安的成份，更具有自发性，还没有达到世界观的深度，因而危险也就小一些。但是，和解还是存在的。罗依特在追究煽动者时曾蒙受无耻的诬陷，但他在《狱中纪事》中几乎只是用一种轻快幽默的笔调去描写这个最残忍地摧残人心灵的令人毛骨悚然的时代。人们可能会觉得，他这样做有很美的人情味，但是，这样他也就毁灭了其中伟大的世界观的背景，而这正是过去幽默家的作品所以深刻的原因之所在。在他最主要的作品《我的游历时期》中，主要人物和喜剧性环境的那种引人入胜的、形象具体的生活真实性掩盖了这一缺陷；不过，就在这部作品中，也有这种缺陷，而且正因为这样，按其本质本来可以成为非常幽默的东西也变成了仅仅是令人发笑的戏谑或者是多愁善感。因此，固然作品中那种前所未有的人民性使这部作品真正成为一部德国人民喜闻乐见的作品，但从意识形态发展的观点来看，这个人民性只说明了作品具有两面性和不统一性这样一个事实。

拉贝是不妥协的，他既不随遇而安地妥协，也不在世界观的原则上妥协。他的幽默来自对政治和社会深沉的绝望。他看到，一个既是资本主义的又是霍亨索伦王室统治的普鲁士化了的新德国正在不可阻挡地蓬勃发展。他比他的同时代人看得更清楚，旧德国所有心灵上的、精神上的和道德上的价值全都必然地泯灭了。拉贝并不想盲目固执地去抵抗这一发展，他不是一个反动的浪漫主义者；但是，尽管他有真正民主的感情，他又一点也不知道如何才能使德国命运的道路有新的转折。在这种束手无策的基础上就产生了他的幽默。在普鲁士资本主义的新形势下，由于洋洋自得而膨胀起来的庸俗习气造出了大批践踏一切的群氓。拉贝的幽默就是德国原来的人道主义在同这些群氓斗

争中所表现出的唐·吉河德式的悲壮感和抒情怪诞的嬉戏。象在过去四分五裂的德国一样，现在真正的人道精神也同样受到窒息。因此，拉贝笔下的主人公，都毫无例外地是由于外在或内在的原因被社会抛弃而失去了社会地位的人：要么是解放战争时期的士兵，他们因为对战争的结局感到绝望而参加了波兰起义或到南美当了争取自由的国际战士，要么就是一些古怪的人，他们为能勉强忍受新的生活就遁入某种稀奇古怪的行径。由于拉贝不仅看到了天地狭小但又被放大的德国所特有的自我陶醉的庸俗习气的可笑，而且他同时又看到他最心爱的主人公逃往稀奇古怪行径去的喜剧性——庸俗市民的喜剧性，这样他就成了一个真正的幽默家。

长篇小说是最适合于表现发达的资产阶级社会的一种文学种类，它的独创性，它塑造的高度和内容的深度是衡量现代文学发展水平最好的尺度。在新德国，我们看到了两条路线。一条就象法国小说那样，想从社会和思想的中心点出发去表现社会的全貌。在德国，这条路线从古茨柯的试验所达到的不值得过于称道而且问题很多的高度一直下降到八十年代柏林文人所写的最低劣的消遣小说。另一条路线，就是争取从德国地方性的狭小天地中开辟一条反映总体的道路。这条路线的开始是伊美曼，他遇到的难题十分深刻；拉贝是这条路线的终点，他遇到的难题同前者一样深刻。如果我们再补充说：自从赫勃尔和瓦格纳死后德国就没有什么有艺术价值的戏剧（因为所谓的社会戏或威尔顿布鲁赫^①的历史剧根本不能算是文学），撇开象麦耶

^① 威尔顿布鲁赫（Ernst von Wildenbruch, 1845—1909），德国作家。他是十九世纪下半叶很受人欢迎的戏剧家，他的作品形式上摹仿席勒的历史剧，内容是颂扬普鲁士王朝，他的作品早已被人遗忘。

尔和施笃姆这样的例外人物，德国诗歌纯属摹仿抄袭之作，那么，一幅文学衰败的图象就完整地呈现在我们面前了。这次衰落，从一八四八年后开始，到帝国建立以后规模达到了空前的地步。

在这整个时期，只有一个讲德语的作家，他的作品一点儿也没有受到一八四八年以后德国发展形形色色逆境的影响，他是一位具有民主世界观的人民性的古典作家，在他那里歌德现实主义的最优秀传统又根据时代的要求获得了新生，他的作品的内容和形式运用都达到了当时最优秀的世界文学的高度，此人就是高特夫里特·凯勒。

长期以来，德国文学史就把凯勒看作是十九世纪下半叶文学创作上的主要人物。但是，它没有看到或故意不提，指出这一点并不能抵销一八四八年以来文学的衰败，而是更加清楚地表明这种衰败是向更低处运动。凯勒的伟大就在于，他对德意志民族发展道路的谴责，是被贬抑的文学对此所能提出的最有力的谴责。

因为，尽管凯勒主要的根基是在瑞士，但直到一八四八年他作为作家的成长过程却是典型的德国式的。他从让·保尔走向歌德，他曾同四十年代的德国政治诗一比雄长，并用它充实了自己。但是，首先还是德国资产阶级哲学最后一个最伟大的人物费尔巴哈决定了他的世界观。革命刚失败以后他还住在柏林，但是这时留住柏林过的已是流亡者的生活。他回到苏黎世并不是逃往地方田园式的狭小天地（就象施笃姆或拉贝那样），而是象安泰触地一样接触到瑞士的民主而力量剧增。瑞士民主不仅向他提供了素材，而且使他的心灵能具有公民激情，能以平民民主主义的观点继续实现德国古典人道主义的创作问题。因此，如果

说,在德语当中也产生了可以同福楼拜或狄更斯、屠格涅夫或托尔斯泰相比拟的作家,那么,这位作家就是凯勒。不过,人们必须清楚地知道,为了充分发挥他的创作才能,凯勒不仅必须在政治地理上生活在德国以外,而且还必须同一八四八年以后整个德国的世界观和文学发展决裂。凯勒的那些瑞士作品表明,如果一八四八年民主革命胜利了的话,德国文学将会出现什么样的景象。民主革命将会战胜德意志精神在意识形态方面所犯的疾病,因而也将战胜德国文学在意识形态方面所犯的疾病。当然,要取得这样的胜利,革命以前只在少数杰出人物的作品中、革命以后只在高特夫里特·凯勒的作品中从文学上表现出来的关于德国鄙陋状态的认识就得首先得到广泛的传播。托马斯·曼清楚地看到德国和瑞士发展的不同,这种不同在凯勒身上起了作用,并收到了效果:

“我们面前是德意志民族的一个分支,它早就从政治上脱离了主干,它只在一定程度上分担了主干在精神和道德上所遭受的命运,它同西欧思想从未失去联系,它没有经历过使我们成为孤独者和亡命徒的那种浪漫主义的蜕变……这就是说,它没有犯过疾病……但是,不管怎样,当我们看到瑞士的本质时,有一点对我们是有教益的:绝不能把德国命运的发展由于迷惘而经历的一个阶段同德意志精神本身……混为一谈。”

只有这样看问题,才可以把凯勒看作德国文学的顶峰人物,看作是告诫和谴责,看作是令人神往的目标,如果有朝一日德国人民完全回心转意的话。

范大灿 译

(选自《德国近代文学概述》)

帝国主义时期德国文学主潮概述

导 言

大家都承认，德国文学在一八九〇年前后进入了新时期。同帝国建立之后的急剧衰落相比，差别非常明显，因而这一事实谁都看得见，甚至连当时身临其境的人也都可以感觉到。从那以后，几乎每一部文学史都把这一时期看作是一个独立的阶段。德国文学的这一新时期和帝国主义时代的开始相偶合，而且是那样怵目，因而甚至连那些只是从狭隘的艺术观点出发考察问题的人也看到了这一点。本文下面的看法与先前那些看法的不同在于，它看到的不只是时间上的偶合，也不是精神史上的对应性（例如，文学和帝国主义的普遍“精神状态”之间的对应性）。它认为，德国帝国主义的经济和政治是文学倾向和文学现象的社会基础，是最终起作用的实际原因，当然只能说是最终起作用，因为中间要经过许多环节。

按照我的观点，只有这样一种表述方式才是真正科学的，只有凭借这种表达形式，才能揭示文学运动的动力（而不是那种在工作室和咖啡馆里冥思苦索出来的“方向”），理解它的本质。而在今天，以这种观点来观察帝国主义时代的德国文学，更具有紧迫的必要性。

未来德国文学的责任十分重大：唤醒德人民的灵魂，使之走

向新生活。这个任务比三十年战争后更为繁重，因为那时德国人民只是个牺牲品，当然也是有过错的；而现在完全是由于它本身的过错而遭受毁灭。德国人民是由内心世界遭受了可怕的畸变而走向覆灭的。要消除这种畸变，文学就要发挥一种重要的作用。

为了完成这一任务，就必须无情地清算过去，就必须对其中至今仍在发生作用的力量进行严肃的批判和清理。这次战争使全世界发生了变化，一束新的光线照亮了德国的全部历史，首先是照亮了和现在衔接的那个时代，即帝国主义时代。

确定了研究的基础和方法，也就有了评价的标准。迄今为止，人们在论述和评价整个德国文学的时候，尤其是在论述和评价帝国主义时期的德国文学的时候，犯的一个毛病，就是如果对社会条件还进行分析的话，那么，绝大多数人都采用了一种把社会观与艺术观相分离的二元论。它们一方面强调了某些常常是十分表面的社会因素，另一方面，在进行艺术评价的时候，只根据主观的趣味判断，几乎不作任何社会分析。由此而产生的考察方法，就是空谈最细腻的感受，但对艺术原则的最深刻的意义却弃之不顾。托尔斯泰毕生反对这样一种艺术观，反对这样一种艺术天才观，他在《安娜·卡列尼娜》里嘲笑这种艺术观是外行特有的典型态度。他在书中说到宫廷军官沃伦斯基及其同伙时说：“他们把天才这个词理解为天生的，和精神及心灵完全无关的，几乎完全是肉体的才能，他们想用它来描述艺术家内心经历的一切事情，他们常常把它挂在嘴上，因为他们需要它，为的是描写一些他们毫无印象，但想要谈论的东西。”

因此，我们在考察时，抛弃了沃伦斯基的标准，去探讨各时代伟大文学（当然只有这种文学）所完成的社会使命和历史使

命,那我们就比任何一种唯美主义,比任何一种品尝技艺的敏锐感觉更接近衡量文学作品的真正标准。

这一标准在任何时候都是与人民,与人民的努力,愿望及痛苦密切地联系在一起。在帝国主义时代更是如此,因为在这一时代,社会发展的进程一方面造成了压迫和愚弄人民的新形式,造成了动员人民充当侵略战争炮灰的新形式,另一方面,人民也通过不同的新的途径在探求符合他们自己真正利益的新的生活方式。在这一时代,特别是在指明社会和人类发展方向的问题上,在塑造向往未来但又面临危险的那类人的问题上,伟大的文学肩负着巨大的历史使命:它是为真正人民性,为真正民主而斗争的先锋战士。从沃尔特·惠特曼到阿纳托尔·法朗士,从易卜生到肖伯纳,从托尔斯泰到高尔基,所有热爱自由的各族人民的主要作家,即使在帝国主义时代也肩负起了他们的这一历史使命。

那末,德国的情况又怎么样呢?正好相反。我们当然不应该机械地夸大这种确实确实存在着的,对德国文学特别不利的差异,然而我们也不能抹去这种差异。因为这样一来,就会堵塞德国文学走向未来繁荣的道路,就会堵塞德国文学在未来成为伟大文学的道路,就会使德国文学不可能真正实现它所肩负的民族使命,在经过了希特勒十多年的歪曲之后,使德国人民的灵魂真正获得新生。

因此,只有用我们从其他自由国家的文学所做出的成就中归纳出的标准来衡量德国文学才是唯一正确的。只有这样,才能清楚地看到,真正的自由,真正的人民性,政治民主以及社会民主和伟大的艺术之间的深刻的内在联系。

帝国主义时代的德国文学的理论和实践提供了无数例子,

说明了它是如何自己堵住了自己通向最高艺术价值的道路。我只举一个最典型的例子。莎士比亚在他的戏剧《哈姆雷特》里阐述了他那众所周知的艺术观。他谈到了戏剧(他所指的当然是每一种重要文学)的任务。他认为,这一任务就是“反映自然,显示善恶的本来面目,给它的时代看一看它自己演变发展的模型”。而值得引以为戒的是,并非毫无艺术天分的作家威廉·赛弗^①竟发表长篇大论的文章来驳斥“丹麦王子的双重性格”。他想证明,上引的莎士比亚的观点,“不仅是可疑的,而且是错误的,危险的,其目的是与艺术,与生活为敌”。赛弗的批驳遵循的是早已变得极其庸俗不堪的路线,就是把艺术反映现实(即从荷马到当代伟大文学的实践)看作是对日常生活的自然主义的照相复制。更重要,更能说明问题的是他的结论,他在结论中表示担心,怕哈姆雷特的理论会使“民主准则转用到精神生活中去”,“这一转用必将使所有的文化,特别是文学成为牺牲品”。一个反对者就这样极其清楚地道出了伟大的——莎士比亚式的——现实主义和民主之间的关系,其清楚程度就连那些最坚定不移地保卫现实主义的人也很少能够达到。

真正的,伟大的现实主义艺术创作实践是和最深刻的人类道德要求,和民主精神的问题联系在一起的,这种联系对阐明德国文学发展道路有着特别重要的意义。我们强调艺术创作实践,因为只有它才对这样一种现实主义的产生和影响具有决定性意义。沃尔特·司各特是不是一个死硬的托利党人,巴尔扎克是不是一个粗鲁的正统派,托马斯·曼是否一度是腓特烈大帝的

^① 赛弗(Wilhelm Schäfer, 1868-1952),德国作家。他有很高的叙事才能,他的小说《柯佩尼克上尉》获得很大成功。但他强调德意志的民族精神,具有民族主义倾向,后来与法西斯主义为伍。

崇拜者，这一切和我们从《米德罗提安的心》，从《古物陈列室》，从《死于威尼斯》中听到的社会批判相比较，都是次要的。

因此，对我们来说，作家的作品才是了解作家人格的钥匙，而不能把作家一时的言谈和信仰看作是了解其作品的钥匙，尽管这些言谈和信仰，作为思想和政治倾向以及艺术倾向的表征，在某些情况下，具有重要意义。

德国帝国主义在希特勒地狱中达到了顶峰，这一事实对我们的考察起着决定性作用，这是不言而喻的。不同这一事实坚决彻底决裂，不对它进行无情审判，就不会有德国的复兴，德国文学就不可能繁荣。希特勒主义是迄今现实德国发展的终点，对它的批判则是评价帝国主义时代德国文学的起点。

如果把帝国主义时代的德国文学的基本路线只看作是法西斯主义的前身，那是错误的。可是，我们这一简述的任务，却是要特别强调一下历史上已经预示出的法西斯时代的那些倾向，这些倾向有的可能是通过作家本人不自觉地揭露后成为希特勒基础的魔鬼“地狱”的那些本能和观点表现出来的，也可能是通过同样常常是不自觉地对“德国的鄙陋”带有预见性的批判而表现出来的。此外，还必须强调那些貌似消极和中立的因素。面对希特勒法西斯主义毒害，就是那些在知识和道德方面都属于最优秀的德国人也毫无抵御能力，这也是造成德国这样下场的原因之一。而文学不仅反映了这一毫无抵御能力的事实，而且在有的情况下还是造成无力抵御的工具。所有这些联系，我们必须无情地加以揭露，以使德国文学能清醒自觉地解决它未来的任务。

我们还想从方法论的角度谈一下这个概述的基本看法。我们想要表述的是发展倾向，我们完全明白，这样一种表述只要涉

及到伟大作家及其作品就肯定会有很多难解的问题。不过，只要指出时代和作家之间的全部相互关系，这些问题就会迎刃而解。如果有些地方由于篇幅有限而无法评述，那么，这样一些问题必然还会存在，因为只有指出每个作家个人的和社会的条件才能证明发展倾向和各个作家之间的总关系。也只有这样，那些主要作家才能令人信服地被看作是发展倾向的代表。

本文只能谈到历史上重要的文学流派，也只能谈到那些恰如其份地说明了这些文学流派的作家。我们的简述甚至连那些一度曾是重要作家的名也无法提及，更别说那些只是由于其表面成就而出名的作家了。我们将着重谈到帝国主义时代德国文学发展特有的特征。在所有的帝国主义国家，都有过那种粗俗下流的，反动的，煽动沙文主义情绪的文学。因此，威尔登布劳赫—劳弗—鲍梅尔堡路线并不是德国的特点。相反，只有考察一下进步与反动的斗争在真正有价值的，常常甚至是进步思想的作家身上是如何进行的，才能看到德国独特的问题之所在。

一 德国自然主义

现代德国文学开始时，文学事件和政治事件引人注目地同时发生，那就是“自由舞台”的成立和俾斯麦的下台^①。难道这

① 为了促进自然主义戏剧的发展，奥·布拉姆于一八八九年创立了名为“自由舞台”的戏剧团体并发行同名刊物。“自由舞台”是德国自然主义文学运动的一个重要事件。一八八八年威廉二世登上德国皇帝的宝座，这位新皇帝野心勃勃，一八九〇年三月十七日他要首相俾斯麦递交辞职书，同年三月二十日俾斯麦正式下台。

两件事只是时间上的巧合吗？决不是。因为我们不是从直接的因果关系来看待这一巧合，而是因为我们认为，同样的政治社会力量在这两件事上几乎同时爆发了出来，当然这中间有许多偶然因素作为媒介。

这一政治事件有着重要的意义，尽管当时没有一个人意识到这一点。这表明德国进入了帝国主义时代，夸夸其谈的威廉二世战胜了德国统一的奠基人，因为他以他的种种罪恶成了新时期的代表。

从俾斯麦到帝国成立所进行的“自上而下的革命”使德国成了一个对内反民主，对外侵略的国家。俾斯麦亲自宣布过，德国“已功成业就”，他个人并没有想要向外进攻。然而，吞并亚尔萨斯—洛林就已使德国为建立民族统一而进行的反对拿破仑第三的自卫战变成了充满厄运的侵略战。新帝国反民主的内部结构，普鲁士容克军国主义的不可动摇的权力地位以及它的影响扩张到整个越来越普鲁士化的德国，这一切的后果理所当然的是向外侵略扩张。因此，在德国进入帝国主义时期时，俾斯麦帝国客观内在的辩证法就以对德国人民充满灾难的形式，违背俾斯麦本人的意愿发挥了出来。

撕毁同俄国的“再保险条约”^①，尽管是不自觉的，尽管后来一再追悔莫及，尽管不是坚定不移的，然而这一举动仍是德国帝国主义向巴尔干和小亚细亚扩张的开始，是被俾斯麦拒绝了了的征服世界的帝国主义政策的第一步。德国不再是个“功成业就”

① 一八八七年六月俾斯麦同沙皇俄国缔结一项秘密协定，名曰“再保险条约”，条约规定法国进攻德国时俄国保持中立，俄国进攻德国时德国宣布中立。条约的期限为三年，一八九〇年期满，德国新上任的首相卡普利维没有提出延长，条约废止。

的国家。甚至在工人问题上，年轻皇帝也采取了和俾斯麦不同的政策，当然只是探索性的，不自觉的。威廉采取了一些现代社会的欺骗性步骤，意在调和工人阶级和德帝国主义的矛盾，然而不久就放弃了这些步骤。威廉二世不是个始终如一的人。他的统治是腓特烈·威廉四世^①式的外行统治，他大言不惭，反复无常，摇摆不定。但这最初的冲突就已蕴含了他统治时期的社会内容。这一时期形形色色的思想家们，从修正主义，从弗里德里希·瑙曼^②到豪斯顿·斯图尔特·张伯伦^③都沿着这一方向在继续向前。

在八十年代，就这样形成了第二帝国的潜在危机，各阶级都感到了它的压力，思想意识上的穷途末路是早已开始了。它的表现就是，在帝国表面的政治光辉和帝国成立后德国思想意识和艺术创作的低落形成了明显的对照。由此而产生的不满在八十年代发展成为激烈的，可又是模糊不清的骚乱。当时人们对这种情况并没有明确的认识，更不用说认识产生这种状况的原因了。反社会主义者法令说明了低级的俾斯麦波拿巴主义的破产。工人阶级英勇的地下斗争，使许多因对帝国成立及其后年代的严重经济危机失望而感到不满的人觉得工人阶级象是个救世主。盖哈尔特·霍普特曼在他的《伊曼纽尔·柯因特》里描写了这种精神状态：

“人们十分严肃地估计到社会将会全面大崩溃，它最迟会在

① 腓特烈·威廉四世从一八四〇年到一八六一年为普鲁士国王。

② 瑙曼 (Friedrich Naumann, 1860--1919), 德国神学家, 政治家, 主张德国对外侵略扩张。

③ 张伯伦 (Houston Stewart Chamberlain, 1855—1927), 英国哲学家, 反动的种族论的主要代表之一。

一九〇〇年发生,并将使世界获得新生。就象曾跟着蠢人(霍普特曼小说的主人公)的足迹前进的农村穷苦的手工业者寄希望于千年帝国和新教一样,社会主义阶层和思想上同他们接近的那些年轻知识分子希望实现社会主义的,社会的,因而是理想的未来国家……不管有的人用这个名称,另外的人又用那个名称,说到底他们所说的都是来自同一种的力量,都是灵魂渴望得到解救,得到净化,得到解放,得到幸福,一句话,渴望灵魂得以完善。有的人称这是社会国家,有的人称之为自由,还有的人称之为乐园,千年帝国,或者天国,其实,指的都是同一回事。”

由这样一种思想产生了年轻一代作家(霍尔茨,亨克尔,哈特勒本,保尔·恩斯特,维勒,巴尔等)的“社会主义”。在他们看来,革新文学只是全面革新人类生活的一个部分。这一文学运动的普遍意义就在于它反映了普遍的混乱和模糊不清。他们的“社会主义”不只是含糊不清的,不只是具有伦理的和宗教救世的性质,而且不断地搀进了其他不甚明了的,主要是为德国资本主义进到帝国主义阶段作准备的反动倾向。M·G·康拉德主编的杂志《社会》^①为所有的英雄唱赞歌,把左拉看作是第二帝国的塔西佗斯,颂扬里查德·瓦格纳,俾斯麦和尼采等人。

从这一总的气氛就可以明了:反社会主义者法令的废止^②和“自由舞台”(包括剧院和杂志)的成立为什么会成为普遍的政

① 一八八五年一月一日M·G·康拉德在慕尼黑创办了自然主义的刊物《社会——关于文学、艺术、公众生活的现实主义周刊》,对德国自然主义文学运动的兴起和发展起了重要作用。以该刊为阵地形成的慕尼黑中心与北方的柏林中心是德国自然主义文学运动的两大中心。

② “反社会主义者法令”于一八七八年十月俾斯麦执政时颁布生效,一八九〇年九月废止。该法令的废止标志着俾斯麦对内政策的彻底失败,是德国工人阶级进行英勇斗争的胜利。

治运动和专门文学运动的交叉点。众所周知，社会民主党取得了合法地位后，党内曾出现了一场强烈的危机，制定了爱尔福特纲领才暂时结束了这场危机。爱尔福特纲领本该为工人政党指出一个方向，在经历了反社会主义法令时期的英勇考验后，它应成为德国社会进步的领导政党。从表面上来说，这个问题得到了解决。“青年派”的无政府主义救世主式的反叛失败了，第一次公开的机会主义的进攻（福尔马）被打退了。然而德国社会民主党人并不知道自己的基本任务是什么，更不用说解决它了。

弗里德里希·恩格斯作为德国民主发展的忠诚的爱克哈特看到了这一危险，他发出了紧急警告。他在对纲领的批判中写道：“没有说本来应当说的东西”。这一批判的基本内容就是批判了德国的反民主发展，批判了好象这样一个国家可以长入社会主义的幻想。基于对德国局势的洞察，恩格斯指出了工人政党的任务：“我们的任务不是要使一八六六年和一八七〇年所实行的自上而下的革命又倒退回去，而是要用自下而上的运动给予它以必要的补充和改进。”因此，恩格斯当时提出的这一纲领是一个使德国从根本上民主化的纲领，恩格斯而且还提出了这样的要求：社会民主党应该是这一运动的领导者。当然，恩格斯并不满足于带有自由主义色彩的形式民主，他把一七九三年第三共和国的真正民主作为追求目标。恩格斯认为，这样一种民主才是德国走向社会主义的真正道路。然而，恩格斯的这一批评，只有极少数人理解或者接受。

工人政党对德国民主化问题极不理解，这是德国悲剧的一部分，这对德国后来的发展起了灾难性的影响。从一八四八年革命失败到帝国成立这一段历史消灭了本来就不十分强大的资

产阶级民主。在俾斯麦时代，德国民主已只有一点最后的残余还在苟延残喘。德国的民主精神很弱，而且没有民族传统。因此，所有不满的人，从自由派到反政府的反对派都只能依靠唯一存在的下层反对派社会民主党。然而当时由于社会民主党人没有能力明确提出德国民主的具体任务，因此德国向帝国主义目标的进军也就毫无阻挡地开始了。当时存在着一个强大的社会民主党，它的政治影响和它拥有的人数是不相称的。

就在这个时候，尼采在帝国主义时代第一次发生了广泛而深刻的影响，这一精神力量不但使年轻一代离开了社会主义，而且同时也使他们不再维护进步和自由，不再维护民主。

尼采主要是这样一个思想家，在帝国主义时代，他甚至对那些思想正派，倾向进步的德国知识分子也起了诱惑作用。（在一八四八年革命失败后的几十年内，叔本华也曾起过类似的作用。）帝国主义时代的所有反民主倾向都在尼采身上反映出来了。他是这一时期反动派在思想领域具有世界水平的主要代表。这不仅表现在他对民主的直接攻击中，而且也表现在他那富有真知灼见的心理学、美学以及其他等等之中。由于他是当代文化尖锐批判者的身份出现的，而且在这一方面他常常作出出色的成就，由于他的整个哲学貌似主张和拥护“革命”的革新，冒充要同过去及现在彻底决裂，这样他的破坏作用就更加厉害。

尼采哲学的这一特点使目标不明的年轻知识分子常常以为，接受他的学说，就可起到虽然算不上是革命的，但确实是反对派的作用。

在本文所考察的整个时期内，尼采一直使知识分子们思想混乱。在所有重大的危机中（例如第一次世界大战和表现主义），

他关于个人和社会的观点都使人们背离了民主的问题。他的这些观点后来对这样一些知识分子也起了重大作用；这些人在战后时期，竭力要改变德国的状况，但由于思想混乱又不知道他们应该向什么方向前进，是向着真正的革命变革，还是听信于极端反动派大肆进行的社会和民族的煽动性宣传。即使在相对稳定时期，尼采的心理学、伦理学和美学对不同阵营，不同派别的作家也有影响。从施台凡·格奥尔格到亨利希·曼和托马斯·曼到处都可以感觉到尼采的这一影响。因此，为了弄清楚德国文学创作运动的社会背景，作上述说明是很必要的。

现在我们回过头来讲九十年代。在这一新危机开始时，创立了“自由舞台”。它的意义在于，它给没有目标的，混乱的反对派文学运动提供了一个立足点。这个文学运动因而就有了清楚鲜明的轮廓和范围，它的影响越出了文学界，而且至少赢得了大城市的读者，非常迅速地改变了整个德国文学的面貌。

但是上述一切，也是在排除了八十年代所提出来的虽是混乱的但是广泛的“狂飙突进”式问题的基础上取得的。普遍的思想反叛变成了“文学革命”。霍尔茨^①和施拉夫^②做出了功绩，他们把自然真实的倾向以及对当时占统治地位文学的那种脱离生活的艺术性的反对从理论上和实践上提高为一种风格形式。奥托·布拉姆为这一文学创造了一个舞台和一份指领性的刊物。

① 霍尔茨 (Arno Holz, 1863—1929)，德国自然主义的理论家和诗人。他写的《艺术·它的本质和规则》是一本重要的自然主义理论著作，他的观点曾一度对霍普特曼产生过很大的影响；后来他又致力于诗歌改革，提出诗歌“内在节奏”的主张。

② 施拉夫 (Johannes Schlaf, 1862—1941)，德国自然主义作家，曾同霍尔茨合作探讨自然主义的理论问题，并一起创作过自然主义的文学作品。

盖哈尔特·霍普特曼的作品使自然主义的“文学革命”具有了一种普遍的民族意义。

当然不光是这一些人。与霍普特曼同时以及在他之后紧接着出现的一批天才的年轻作家，他们的成功崛起是新文学原则的胜利，是德国文学一个新阶段的标志。在经过了了几十年的间歇后，在德国重又出现了具有国际影响的文学。当然许多属于帝国成立前那个时期的作家也经历了这一转变。（尽管高特弗里德·凯勒死于一八九〇年，但古斯塔夫·弗赖塔克一直活到一八九五年，C·F·迈耶尔活到一八九八年，威廉·拉贝甚至活到一九一一年。）不过，他们的主要著作是扎根于一个早已过去了的时代。他们虽然这时也创作了伟大的作品，但他们并没能给一八七〇年至一八九〇年的衰落时期以积极的影响，其原因也恰巧是因为他们的内心世界对这个时期完全是陌生的。他们和文学的新繁荣没有什么直接的联系。

尽管如此，八十年代根本性的变化还是十分深刻的，这至少在一位重要的作家身上表现了出来，他在一八四八年革命前后的新形势下度过了他的青年时代，并因此成了一个重要的历史人物，他就是年事已高的台奥多尔·冯塔纳。冯塔纳在五十年代写过一些模仿式的叙事谣体诗，已显露才华；他的作品颂扬过旧普鲁士的精神，并由此发展成为德国第一个描写大城市生活的作家。叙述他走过的这条道路已超出了本概述的范围，因此，我们在这儿只能谈他的老年时期。而且之所以要讲他的晚年，也并不是由于时间的原因（他的影响最大的小说是他在六十五岁到八十岁时创作的），而是因为，他的叙事作品虽是在这一危机时期产生的，它虽是这一时期文学的突出顶峰，但就其风格和思想来说，他的叙事作品又与自然主义这一主要文学倾向没有

什么关系。冯塔纳是十九世纪中期德国小说的最后一位代表，同时也是通过批判和创作参加了八十年代文学革命的一位战士。就其内心的思想，他已属于老的一代，因为他只是在这个意义上与八十年代的社会和思想危机有关，那就是，由于这一危机而出现的现实主义地表现社会现实的倾向使他在创作上又青春焕发，在他自己的一生中他第一次真正觉得自己是个作家。然而，青年一代的那种救世主式的激昂情绪，不管这是由于社会问题而引起的，还是通过自然主义的讲究技巧而表现出来的，对他都毫无影响。我们在他的作品中看不到自然主义力求取消风格的任何痕迹，无论是布局，还是语言，都没有任何这样的痕迹。虽然他作品的布局，巧妙而不严谨，故意弄得十分松散，但它是深深地扎根于十九世纪中期的传统。他所运用的语言是通过内容和语气的纯正而达到生活的真实，从未模仿过日常生活中直接说的语言。

尽管冯塔纳和自然主义有着上述的距离，但无论主观上，还是在客观上，他和八十年代的文学运动都有重要而又深刻的联系。这一联系就表现在他对社会的描写既是毫无顾忌地忠于生活，又是批判的，表现在他掌握了当时正在兴起的德国大城市的诗意。对于比冯塔纳年纪大一点和年纪轻一点的同时代人来说，决定他们的主题和表述风格的是旧德国。这样，一八七〇年后的资本主义时期，不是被无视了，就是被当作被入侵者和破坏者，通过挽歌式的讽刺而加以反对（如威廉·拉贝）。小说家冯塔纳却相反，他的双脚站在这一新的大城市的现实之上。他承认，这一新现实战胜了旧的，他力图通过创作把这一新现实的内在诗意释放出来，凝炼成新的形式，而且他的努力获得了巨大的成就。

他无保留地置身于新现实，这并不意味着，他对它不加批评。只是批评的标准不是取自正在走向灭亡的旧世界，而是有机地从社会和心理状态，从同时代人的道德冲突中产生出来的。因此，就其本质而言，冯塔纳老人的这种批评比起他那些年轻的战友们来要深入得多，而这里的原因，有一部分也是由于他的那种怀疑同这些年轻人的社会救世主义没有关系。冯塔纳是慢慢地发展成一个重要的社会批评家和社会描写家的，这一发展在他内心深处是同他对普鲁士精神逐渐感到失望同时发生的，而在一八四八年革命后意志消沉的那些年月，他把他的思想感情正好是寄托在这种精神之中。

当然，就冯塔纳的自觉信念来说，他从来不是一个具有反抗精神的民主派。但在长期生活中，他亲身经历了俾斯麦制度的兴衰，从中取得的经验使他在描写道德冲突时，对隐藏在当时普鲁士风尚的那种严格的军国主义作风和冷漠的官僚作风后面的人的意蕴进行了深刻的毁灭性的批判。（这一批判就其后果而言，已大大超出了冯塔纳自觉的政治观点，本文对此就无法进行研究了。）

冯塔纳是第一个揭示出，普鲁士上层的那一整套社会和道德的戒律，已是一架僵死的自动杀人的机器，它对人的灵魂已不再具有任何内在的指导力量的德国作家。因此，冯塔纳最优秀的小说都包含着这样的个人命运，人生最简单、最起码的要求都由于这架机器的限制而受到阻挡。怀疑论者冯塔纳清楚地看到，由于这样的冲突，从内在和外在两方面，人的结局都必然是走向毁灭，或者至少是从内在方面是如此。人被迫服从这些社会戒律，而这些戒律对他们来说，已失去了任何令人信服的道德威严。冯塔纳的作品，没有慷慨激昂的感情，没有辛辣的讽

刺，他以其质朴无华的文笔，深刻的心理分析，细腻的伟大道德感情，向我们描述、揭露了普鲁士精神残杀生命的非人道特性。

我们重复一遍：就其自觉的政治信念而言，冯塔纳不是一个民主主义者。但就其艺术创作而言，他是个民主主义者。因为他看到了，这一非人性植根于普鲁士统治阶层的特定的阶级存在中，他看到了，这种非人性表现出来的，但又被“严格性”所掩盖着的道德虚无主义对人民来说是格格不入的。因此，当他的那些平民阶层的人物和这个世界处于完全相冲突的关系中时，他们就只能成为牺牲品，丧失他们生活的欢乐。但是，他们表明，他们在道德上处于优势。当然，在冯塔纳的作品中，这种优势从未表现成为反动派的或者甚至是造反者的行动；不过，冯塔纳自觉有力地强调了这一道德优势所显示出来的人格上的优势。（例如《施蒂娜》中的皮特柯太太，《迷惘·混乱》中的莱娜·尼姆普茨和《艾菲·布利斯特》中的洛斯维塔·格伦博根等）。

只有一次，就是在历史小说《沙赫·封·乌特诺》中，冯塔纳揭开了在其他作品中——当然这只是对他自己来说——用以遮盖他的怀疑主义所包含的社会结论的那层面纱。这部短小的杰作是德国少数的几部真正具有历史深度的小说作品中的一篇，它不仅揭示了个人生活中的普鲁士“作风”在人格上的根源，而且还揭示了耶拿大战^①前人的精神状态，从而把这种揭示发展成为对“一支不讲荣誉，只有自大傲慢，不讲精神，行动象一架钟表似的军队”的揭露。但是，因为冯塔纳的那些来自普鲁士上层

^① 一八〇六年普鲁士军队在耶拿附近与拿破仑的军队决战，遭受失败，从而暴露了普鲁士整个机构的腐朽落后。冯塔纳的这部作品就以这次战役为背景。

的主人公在精神和耶拿大战前夕的普鲁士军队的代表有着同样的结构，只是他们的道德虚无主义更有过之而无不及，因此我们就不难从他这部晚期作品中得出应有的结论，尽管他本人对这些结论也许并不清楚。

八十年代的危机如何使年迈的冯塔纳在艺术创作上达到这一现实主义的高度，是很容易看清的。他作为一个批评家成了文学改革的前驱，这一点也是很容易理解的。他坚决维护易卜生，尽管他对他的浪漫主义的道德乌托邦是有保留的。他利用他的全部权威，使年轻的霍普特曼胜利地登上了德国文坛。

在这个问题上，年迈的冯塔纳比他同时代的大部份批判家看得更清楚。因为，正是年轻的霍普特曼的作品（如果我们把冯塔纳本人的作品除外的话），使自然主义运动曾一度突破了“自由论坛”所设置的狭隘的文学界限，并把它重新引向伟大的民族文学的方向。年轻的霍普特曼带来的正是八十年代所渴求的东西：接近现实的活生生的生活，创造有血有肉的，讲我们的语言的人。这是一种接近人民的艺术，它表现了时代的重大问题。尽管霍普特曼只在他的两部作品中，即《织工》和《獭皮》中，完全成功地达到了这一点，但他青年时代创作活动的历史意义是确定无疑的。

在这两部作品中，霍普特曼所表现出的娴熟技巧和机智地避开局限的创作才能，是令人惊讶的。一部作品写的是反叛者没有明确目标的向往（四十年代的织工起义），另一部写的是下层为反对腐朽没落上层而进行的游击战。但是，这种局限归根到底是在于他那个时代，在于那时的德国；而他的创作才能则在于他在这一局限的范围内达到了可能达到的高峰。不过，只要他想往上再迈一步，他就必然失败。他的《佛罗里安·盖耶尔》

描述了一场世界历史悲剧的运动，德国在从中世纪向近代开始过渡时的失败。霍普特曼未能掌握他的素材的深刻的历史辩证法。他只是在环境之中，在一个企求纯洁的人在悲剧式地走向灭亡时所表现出的纯正的人的伟大情感之中，创造出了伟大的艺术形象。在《火焰》中，下层和上层之间零星的小的战斗也没有能够发展成为持久的潜在的全面战争（就象伟大的法国人和俄国人经常描写的那样）。

霍普特曼创作上的那些优美的特点具有经久不衰的效果，但只限于表现人们在生活中的失意，表现生活对人的折磨。对人渴求过人的生活的基础，并没有做有力的具体的社会分析。霍普特曼没有阐明和发挥在德国发展的条件下产生这种悲剧的基础。他在世界观的深化，一方面使他注重纯属个人的私生活，另一方面又同时使他陷入完全抽象的真空。如果我们拿写得十分优美的、心理分析也常常很深刻的《伊曼纽尔·柯因特》同彭托皮丹^①的《福地》（它写的题材同前者十分相似）相比较，那我们就不但可以看到，这位丹麦人对社会结构以及社会的各种规定性的认识要丰富得多，而且还可以看到，因而他对主人公悲剧的描写也比霍普特曼更丰富，更具体。霍普特曼试图超越他原来的感情基础，结果在精神上却迷失了方向。

二 自然主义的克服

从时间上来说，现在我们必须再回过头去。霍普特曼的命

^① 彭托皮丹（Henrik Pontppidan, 1857—1934），丹麦作家，小说《福地》是他的代表作之一。

运照亮了整个文学运动。他体现了他那一代许多作家的普遍倾向和命运。同情社会主义，对他们所有人来说，都只是一个插曲，是一种过渡。“青年派”所谓的反叛平息以后，文学中的“社会主义浪潮”也就过去了，“彻底的自然主义”作为一种风格也随之失去了他的统治地位。早在九十年代初，巴尔^①就宣布必须克服自然主义。首先是梅特林克^②代替了左拉和易卜生。北欧和法国印象主义的影响也居于突出的地位。不过，这一影响只是表面的，从艺术上来说，乃是各种互相激烈对抗的风格流派正在过渡。重要的是离开了八十年代的社会救世主义。

如果说这是背弃，那是不对的。因为这些作家的大多数从来不是真正意义上的社会主义者。他们接近或者参加社会民主的运动，是出于一种直觉的民主感。里查德·德默尔^③对自然主义风格的局限性，特别是语言方面的局限性，作了十分细致而有趣的艺术分析，但他很少涉及决定这一风格的主要社会问题和世界观问题。只有在一个地方，他触及到了这个核心问题：“这么说，皮肤是不是就已经是肉体，肉体就是人，人就是他的生活，他的生活就是他的时代？”这个问题就含有克服自然主义原则的可能性，这个原则就是只限再现现存的直接的现实。因此，要真正克服自然主义，就得认识并从艺术上体现出不依赖于我们而存在的客观现实。当然，只有通过我们感官的印象，我们才

① 巴尔(Hermann Bahr, 1863—1934), 奥地利作家。十九世纪九十年代初“青年奥地利”首先举起反对自然主义的旗帜, 巴尔写的《克服自然主义》(1891) 是他们的纲领。

② 梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949), 法国象征主义作家。

③ 德默尔(Richard Dehmel, 1863—1920), 德国诗人, 他最初也受过自然主义的影响, 后来转向唯美主义倾向。

能直接地认识这一客观现实,但是,它那超过这一直接性的本质和规律并不是不可认识的。德默尔摒弃自然主义表现手法的这一单纯直接性,是完全正确的,但他没有看到,是生活中的那些客观的社会和历史力量决定人的性格,决定人的发展和人的历史,尽管人自己并没有意识到这一点。因此,只有表现出这些力量事实上所起的作用,才能克服这种直接性。

自然主义的这种直接性,就是只表现在人物本身的经历中直接出现的那个世界。为了达到完全的真实,自然主义作家无论在内容上,还是在形式上都不超出他的人物视野,人物的视野同时也就是作品的视野。很清楚,这涉及到作家的世界观问题。对于年老的作家来说,把生活的客观力量作为出发点,作为作品的基础,是理所当然的。他们并不关心作品的主人公是怎样理解他们自己的命运。例如,冯塔纳在这个问题上的感觉完全是“非现代的”,他通过沙赫·封·乌特诺爱情冒险的悲剧结局表现出了所以会发生耶拿灾难的社会和人的前提,虽然就是预感到有这样的联系也已经远远超出了他的主人公的思维能力。自然主义者拒绝突破主人公的思想范围和感情范围去描写客观现实的原则。即使是霍普特曼,我们从他对农民战争的描写中所能看到的,也只是弗罗里安·盖耶尔亲身所能经历到的事情。

这就是自然主义的思想 and 世界观的基本原则,而这一基本原则所产生的作用,不论是自然主义的创始人,还是自然主义的克服者都不清楚。因此,后者虽然对自然主义的表现手法常常进行尖锐而正确的批评,然而其思想和世界观的基础却原封不动地被他们继承了下来。这样一来,自然主义者的局限性就必然一再出现。因为,如果作品的客观视野并不符合它所反映的社

会现实的视野,如果作品的客观视野并没有超脱、改正和代替各个人物的主观视野,并进而使人理解他们的主观视野,而只是在语言表述方面超过了日常生活的平均水平,只是用精湛的技巧和细腻的笔调描写各种情感,甚至不管是通过作家的反思还是通过人物的对话表现出一种高尚的思想,那么,这些都不能改变自然主义的本质。因此,从思想和世界观的角度来看,帝国主义时代的德国作家们,除了少数外,都始终是自然主义的作家。无论他们的文学技巧的形式是叫做印象主义,还是表现主义,是象征主义,还是“新写实主义”,就上述意义而言,他们都没有同自然主义彻底决裂。

这儿,德国非民主主义的发展,即在德国不存在一个有影响的民主反对派的事实,又对文学起了不利的影响。自然主义形式上的克服,表现为离开了八十年代的社会救世主义。这一酝酿时期的基本情绪深受尼采的影响,原来从民主的立场要求人能得到全面的发展,现在常常具有一种从原则上反对社会的性质。对这些作家来说,任何一个社会都是个性发展的敌人,因此,当时德国特殊形态的反民主思想,就变成了这种抽象的光明与黑暗的对立。人的社会关系不仅悄悄地消失了,而且同时被贬低成次要的,非本质的。只有纯属个人内心的问题才算是艺术创作的合法素材。

这就是为什么说,最彻底地克服了自然主义的人,从我们上面概述的思想和世界观的意义上来看,仍是自然主义者的主要原因。在这一方面,尼采的影响也有着重要的作用。尼采反对过去以及他那个时代的唯心主义哲学的二元论,但是,他这样做的目的只是为了从认识论上取消任何有关客观现实性的观点,以便把人直接经历的世界确定为唯一的现实。他这样描述“人

类顶峰”即查拉图斯拉世界的特征，“‘表面的’世界是唯一的世界，‘真正的’世界只是补充进去的谎言……”这一观点非常符合帝国主义时代作家的艺术立场，而且由于当时最有影响的哲学思潮（新康德主义，马赫主义，实用主义等）所主张的原则都与此十分接近，因而他的作用就更大。

与社会相对立的个人只在自己身上找道德标准，坚决拒绝任何一种社会的指导。这样一来，所有的本能都被标榜为神圣的。就连那些由于帝国主义的社会结构，特别是由于德国的非民主发展而被歪曲成为奇形怪状的人的本能，连那些权欲、凶残、甚至连野兽般的自私自利的本能，也被说成是至高无上的。在这一方面，尼采也是德国新文学的守护神。

路德维希·费尔巴哈由于热切地渴望民主对这个问题极其重要的一面做了如下的阐述：“我们的理想并不是丧失了生育能力、失去了生活和被抽象出来的本质，我们的理想是完整的，现实的，全面的，有充分教养的人。”这一代作家仇视资本主义社会，因为它不给个人发展的空间。他们转向下层，因为在那儿，他们看到了同病相怜的人，尤其是看到那里的人个性也受到压制。他们从模糊不清的救世主义成了“社会主义者”。但由于他们的观点至少在主观上更加自觉，由于他们更坚决地转向人性发展的问题，也就是他们真正的中心问题，因而他们对社会主义理想的兴趣逐渐消失，并开始离开自然主义，他们现在觉得自然主义太狭小了。德默尔的成功诗篇是除霍普特曼的戏剧以外这一时代永久的纪念碑，他这样谈到自然主义的局限性：

“本质的东西被实际存在的东西所窒息……因此，就是新的写作方法也无法把最深刻的心灵冲动极其清楚地表现出来，因为这一方法把口头用语当作从原则上应予仿效的榜样，预先就

决定它只能停留在表面上。这样一来，它所表现出来的是骗人的日常现实的外表……而人对要求解释现实的需求，人对真理的渴望却全部落空。”

这些看法作为美学批评是完全切中要害的。但问题在于，德默尔所要求的“本质的东西”在哪里？在德国文学中发展了一种对尼采的崇拜，这一崇拜对克服从O·E·哈尔特莱本到费利克斯·霍兰德的自然主义起了决定性的作用。

重要的抒情诗人德特勒夫·封·李林克隆在风格上接近于这一新运动，但不赞同这一运动的社会救世主义，他清楚地说出了克服自然主义时期的情绪：“是的，我并不懂得社会民主党的废话。我懂的是无政府主义……我喜欢无政府主义；在那儿，被称作为人的可憎的野兽，直接地赤裸裸地显现了出来。”同情无政府主义，在许多情况下，是和尼采有关的，这在这一时期是普遍的现象，只有极少数几个作家能十分清醒地道出这一转变的结果，就象李林克隆在这儿和在别处说的那样。他也毫不羞愧地公开说，对无政府主义的同情同对帝国主义的赞成从内心来讲是一致的。他有一次问道，将来的人将从他的叙事诗《波洛弗兰德》里找到什么呢？他的回答是：“日常生活的鄙俗困苦，社会的、道德的和宗教的伪善，对一切强烈欲望的胆怯地吹毛求疵，个人幻想的不可阻挡地展翅飞翔，对自然生活、对爱情、战争和世界交往中冒险活动的不可消除的喜爱，但首先是完全独立自主的长于世故者的无限幽默，他对人的命运中任何卑鄙下贱最后总是说：我才不在乎呢。”

这一段话对帝国主义表示了公开的直截了当的赞成。当然我们还不能这样说：这是德国文学的共同调子，我们不久就可以看到相反的一面。但是不同主要是在情感上，而不是最后的

人和社会内容，也不是提出的问题和对问题的表现有什么不同。在这一时期，只要稍微重要一点的作家就很少对帝国主义表示无保留的赞成，对当时的社会抱有好感，或者简直就是表示赞成，那是很罕见的。相反，常见的是，由于人在社会中和由于社会而走向灭亡和衰竭凋零，人们向社会提出控诉；人们的感受是：一个真正的人只有反对当时的社会，或离开这个社会，才能发挥他那最内在的可能性。这种生活情绪后来在莱昂哈德·弗朗克的小说中得到了最纯净的描述，特别是在他的《强盗集团》和《奥克森富特男声四重唱》里。

这儿就出现了一个德国特有的对问题的歪曲。在浪漫主义的反资本主义中，例如在《教育家伦勃兰特》^①中，出现了越来越膨胀的从世界观的角度对时事的评述，它吸收了浪漫主义批判资本主义的基本因素，并把它同对民主的批判联系起来；可是，从这一看来十分激进的批判中得出的结论是这样的：德国过去的政治社会结构是比西方民主国家更高级的真正国家的形式和真正社会的形式。因此，现在就不再象以前那样，从保守立场去维护霍亨索伦王朝的德国（当然就连这种立场也有其思想代表，尤其是在从自然主义中脱胎而来的，具有狭隘的地方色彩和反大都会的“乡土艺术”之中），而是倒了过来：民主、社会主义被指责为过时的、陈旧的形式。独裁专制的国家以新生事物的身份而出现，它克服了资本主义的矛盾，克服了民主。

这种思想有很大的影响。它对许多主要作家的世界观都产生了影响，当然常常是间接的。在这样一种生活观的思潮中，这

^① 《教育家伦勃兰特》是德国作家兰贝恩(August Julius Langbehn, 1851—1907)的代表作，作者从反动的观点出发反对工业化，反对唯物主义。

些作家就会认为，他们从反对派的立场出发，对社会进行批判是大大进了一步，特别是，当着他们强调他们那“反资本主义的”、反民主的思想和日益增长的贵族主义思想是一种普遍的反社会的思想，当着他们虽然常常不自觉地威廉德国描绘成为乌托邦的理想之国可是又批判、甚至要抛弃它的具体形式，他们就觉得是如此。但是，在客观上，这样一种社会批判的立场所采取的路线却把他们推向与威廉德国相妥协的道路。

当然，这种情况在德国的条件下，一般总是以脱离社会问题的形式出现的。于是就出现了一种向往纯世界观的，纯艺术的倾向。他们现在——客观上——不加批判地接受社会现实；不论他们愿意与否，他们已站在了正在发展的帝国主义的土地上。从革命民主主义产生出来的旧有的个性发展的要求（即要求个性的正直、伟大、深刻和发展），已作为单独支配的因素在继续起作用，并转向内心世界；虽然也批判社会，但正因为如此，社会被缩减成为某种表面的次要的东西，缩减成为仅仅是内心活动的范围、背景、和起因。它企图从主体的经历出发，从个人内在的发展法则出发，获得坚固的世界观的基础。这样，我们就会看到，在这个个人的周围必然出现一个真空，一个空洞的空间。

从这中间就产生了巨大的创作上的危险。德国的发展削弱了作家观察社会的眼力，也就是说削弱了他们在人的身上，在人的命运中，看到社会的东西（即与人不可分的结构因素）的能力。自然主义尽管有琐碎的表面化倾向，但它也竭力避免这一弱点，而现在，则要另辟新径。在这一基础上，甚至就在那些重要德国作家的心理描写中也出现了那种虚假的困境。要么，他们就象自然主义（以及后来的“新写实主义”）一样，超越各种个人的中介，完全是直接地描述社会的东西。这样一来，心理分析就十分

肤浅,没有深度和广度。要么,就是脱离了社会的中介,从而使整个心理分析具有一种虚假的范围,结果产生了一种空洞的,主观随意的虚假深度。类似的虚假的困境也出现在题材处理中,因此出现在情节的描写中。情节的描写或者是过分直接,倾向性赤裸裸地表现出来,把人强行归入各种典型的公式;或者是使“最后的问题”直接地系于纯粹的主观经历(有时甚至是支离破碎的经历),好象情节是古怪地从主观经历中直接产生出来似的。

这一切当然并不意味着,德国作家所用的题材和心理分析客观上就不是从社会问题中产生而来的。但是,民主国家的作家或者是革命民主传统国家的作家,他们对素材和形式的这一联系有更高的自觉性,因此对人的和符合情节的中介就有更加细致的感觉能力和想象能力。托尔斯泰或阿纳托尔·法朗士极有把握地找到了简单的典型环境和很自然的思想过渡,而现代德国作家却陷入了神秘的主观随意的密林之中。

我们没有更多的篇幅去详谈这一发展的总的情况。我们只想举出雅科布·瓦塞尔曼^①作为这一发展的代表。我们可以拿他和伟大的俄国作家作一比较,因为瓦塞尔曼常常把俄国人的主题拿来用他的方式加以改造。我们可以举一个例子,他的《克里斯蒂安·瓦恩沙夫》的基本冲突就是托尔斯泰的《复活》在德国的翻版:一个上流社会的人已看到上层生活的空虚,并想在下层发现真正的人和充满意义的生活。但是,俄国作家是从自然的条件中提炼出简单有力的冲突,而在德国作家那儿,则是庸俗无聊的情节和痴想有深度的心理分析的大杂烩。瓦塞尔曼尽管

^① 瓦塞尔曼(Jakob Wassermann, 1873—1934),德国作家,是本世纪二十和三十年代的德国很受人欢迎的作家。

很有才能,但他写出来的作品却神秘莫测,歪曲了他的蓝本,虽然他并不想这样做。

三 威廉时代有代表性的诗歌

我们没有按照时代次序——详细论述自然主义是如何被克服,是有意这么做的。这不仅是因为各种过渡都是一掠而过,并没有带来什么根本性的东西;战前真正重要的作家与这些过渡的有机联系,比之青年霍普特曼和自然主义的联系要少得多。各流派的相互过渡的客观原因,就在于威廉时期某种内在的统一性,这个时期从它克服了最初的危机开始一直到第一次世界大战的爆发。从外表上看,是普遍的繁荣,是经济的急剧上升。内部的危险看来也已克服,谁也不再认真地考虑什么革命的变革,谁也不害怕或者希望有一次革命的变革。就象后来反动评论界常说的那样,这是一个“安全”时代。

就在文学方面,自然主义以后的德国的创作也在国际精神生活中获得了公认的地位。霍普特曼、亨利希·曼和托马斯·曼、里尔克和格奥尔格,这些作家无疑具有欧洲水平。看来,内在的繁荣和外在的繁荣是相一致的,于是就产生了“由权力所保护的内在性”(托马斯·曼语)。

然而,这一时期真正的文学所表现的并不是满意。虽然社会的控诉完全销声匿迹,然而转入内心的怨恨或控诉更频繁,更有力:人对他自己,对他自己发展的可能性,对周围世界赋予他的或允许他有的个性表现形式极其不满。这一周围世界很少被叫做社会,它变成了含混不清,捉摸不透的“世界”,“命运”,“字

宙”或者别的什么抽象的概念。

但是,在这种抱怨和控诉之中,真正令人感到悲痛的对象,即未被认识的社会结构,却常常违反本意地,几乎总是不知不觉地又成了文学表现的对象。特别是因为自然主义,尤其是它的克服,创造了德国文学中前所未有的灵活的语言表述方式,情况就更是如此。由于有了这种新兴的语言,就是极其粗略的观察,极其细小的感情变化,也能在艺术上获得形象的客观性。崇拜这种语言表述手法,崇拜这种语言表述的活动范围,就使真正的作家对自己采取一种诚实的态度,尽管这种主观的诚实并不能突破视野的局限。作家身上所进行的这一过程,客观上就是他脱离时代重大问题的过程,因而他也就不会用文学手段去准确地把握时代重大问题在人和环境中或者表象中的体现。既然如此,那么,语言在艺术上的精练和深化,就只能靠清晰透彻地把握个人的经历。

当然,在这一过程中,也常常杂有德国作家所喜爱的那种客观上是虚假的社会状况。这种倾向有时就使主观的诚实变成使人摸不着头脑的自白、忏悔和自我欺骗的混合,有时甚至变成了彻头彻尾的撒谎欺骗。因此,被刻画的素材包括的外在世界的客观性越少,作家对他所写的对象越了解(或者想要了解的愿望越强烈),作家的诚实,即他以为的诚实,就越易于自由地、顺利地表现出来。

正因为如此,伟大的诗人最充分地表现了德国人在威廉帝国时代的地位,就不是偶然的。我们甚至可以说,这些大诗人是我们了解这个时期小说和戏剧的钥匙。

里尔克是这个“安全时期”的一位诗人。外在的生活问题在德默尔的作品中还是个中心问题,而在里尔克的作品中则完全

不见了。但引人注目的是，对人的失意从未有过如此真切的描写。里尔克诉说的不是个人的苦难，不是一段具体的艰难的历程，就象大部分老一代诗人所写的那样。他“凭着预感看到了，苦难并不是个人的，而是所有的……”他看到的图象，他听到的声音以及同他自己的命运常常只是多少有点联系的那些命运，突然之间出人意料地变成了对世界的控诉：这个世界既无法理解，也无法在那里生存。里尔克曾这样歌颂巴黎动物园的一头豹：

它的目光经过这些铁栏杆
变得如此疲倦，什么也把握不住。
它觉得，好象有千条铁栏杆，
千条铁栏杆的后面便没有世界。

因此，里尔克并不是一个通常意义上的悲观主义者。作为诗人，他肯定他所刻画的一切事物，就连最细小的，最不显眼的事物和事件，连最丑陋可怕的东西，他都仔细地领会它们，热情地，精心地把握它们，表现它们，和它们共呼吸，在他之前只有少数几个诗人能做到这一点。从最简单的对象中，更确切地说，从里尔克所把握的最简单的对象中，一再响起了人们因处在完全陌生的，甚至是敌对的世界中感到失意而发出的控诉（这一控诉，随着他的不断成熟，越来越纯正），

“……因为美无非是
恶的开端，
我们正在忍受着它，
而我们钦佩它，

因为它泰然自若
不屑于消灭我们。”

这位最纯正的歌手歌唱的究竟是什么样的“安全”呢？

施台凡·格奥尔格提供了一个更明确的答案。他描述的“安全”世界的外部轮廓看起来比里尔克的要清楚些。他的大部分作品，包括在文学上真正有价值的那部分，都是描写人的内心世界，描述那个时代的纯精神的事件。他所描述的是用诗歌的手段塑造出来的人，而不仅仅是人在他那用魔法加以守护、景色美妙迷人的地区里行动和受苦的印象的幻影。但这些人，都是些自觉地脱离了社会生活的人，他们根本用不着再去否定社会，因为在他们自己的经历面前，社会已沉入虚无，甚至连轮廓也不清楚。因此，格奥尔格把他在文学上最成功的诗集，称作《灵魂之年》和《生活的地毯》，就不是毫无道理的了。纯粹的内心描写所能表现的精神价值，在这两部诗集中都表现出来了。这是一个外部精心加以保护的孤岛，在那儿还看不到资产阶级散文的边界。这是一个严酷的贵族世界，里面充满了十九世纪末人们内心深处的各种心灵的问题。同时这又是一个笼罩在最深沉的忧伤之中的世界：舍去、断念、割爱，至多只有片刻的美景是这个世界的內容，因为这个世界即使在它引人陶醉的时候也预告它不可避免地即将消逝。

这是个严酷的贵族世界。格奥尔格激昂地拒绝他那个时代的社会生活。他认为，这个社会不是别的，就是残杀灵魂的散文，就是它所体现出来的卑劣下流。他的贵族主义是不讲兄弟情谊的；在他的作品中，只有创造性的天才和粗鄙的群众，而在他们之间没有中间阶段，没有中介，也没有任何集体。真正的人

象他一样可以达到他那样的精神高度，但只能在这种纯洁而又稀薄的包围中生活，而那些群氓，下流的人，由于他们自己的过错，由于他们自己的盲目和卑贱而无法享受真正的生活。

“他们拥有一切，知道一切，但他们叹息：

生活贫困！到处是繁忙和饥饿！

就是没有丰裕。

我知道，每幢房子的粮仓

堆满谷子，而且不断增加，

就是没有人来拿。

每个院子下面的地窖里，

美酒成河，

到处流散，

就是没有人来喝。

成吨的纯金散落在尘土里，

穿着褴褛的人民，衣边擦过了金子，

就是没人看见它。”

从这首诗里，我们可以清楚地看到，德国式的浪漫主义的反资本主义思想的后果。从对这个世界的憎恨中，也就是从对当时的资本主义和民主世界的憎恨中，产生出了格奥尔格的“预言”。

一方面是精心加以保护的、对一切完全断念的柔情，另一方面是帝国主义时代专靠别人为生者的那种不讲情谊、铁石心肠的自私心。潜藏在格奥尔格诗中的这种二重性，同他的“预言”一起公开表露出来。这样，“预言家”格奥尔格就成了尼采的继承人，顺便说一句，尼采的性格就具有与此十分相类似的二重

性。但是，对格奥尔格来说，把他最深沉的信念公开表露出来却产生了灾难性的后果。他作为诗人，因此失去了他那细腻的内蕴含蓄，变得象牧师一样，口若悬河，夸大其词，矫揉造作；而他这个人，则成了正在兴起的新反动派的一位精神领袖。他不但强烈控诉现状，而且越来越鲜明地宣布，现在这个世界必将灭亡，另一个世界即将出现。这是一个从丑恶中解脱出来的“新帝国”，是一个脱离了“骗人的手足之情烂泥潭”的世界。它是由正在成长发展的纯洁的青春活力所带来的，是由格奥尔格那样的行动的天才所创造的：

“他打碎锁链，把秩序扫进垃圾堆。
他鞭打迷途者，使他们回到永恒的正路，
在那里，伟大又成为伟大，
主人又成为主人，纪律又成为纪律。
他把真正的标记贴在民族的旗帜上，
迎着黎明时的风暴和令人畏惧的信号，
率领他忠诚的部队
建设光明的时日，创立新的帝国。”

法西斯就是根据这样的诗拿格奥尔格为自己作宣传的。就诗人本人而言，这样做并没有充足的理由。因为就连格奥尔格也不愿和希特勒主义有什么瓜葛，他自愿流亡，在流亡中死去^①。（当然必须指出，格奥尔格同施彭格勒一样，并不反对专制，并不反对独裁和希特勒侵略性的帝国主义，而只是拒绝希特

^① 一九三三年希特勒上台，格奥尔格离开纳粹德国，流亡瑞士，同年十二月死于瑞士的罗卡尔努。

勒的那种蛊惑人心的统治形式。)可是,从客观上来看,毫无疑问这也并不是没有本质联系的。这些联系表明,帝国主义时代德国文学的内在发展是多么倾向于独裁专制,它为这一时期有才华的坚守自己信念、也认为必须摧垮民主、废除自由、剥夺人权的德国人准备了土壤。

还不止于此。由于失去衡量个人内心世界充分发展的社会标准,由于内心贵族主义的兴起,因而用来衡量人的感情、思想和经历是正当还是下流的道德艺术标准也丧失了。美还是丑,阅历丰富还是白纸一张,代替了善还是恶,成为衡量一切的标准。这样,格奥尔格在道德上就失去了方向,自己造成了道德的混乱,结果他歌颂美化罗马杀人成性的最疯狂的剑子手赫利奥加巴罗斯:

“看,我象苹果花那样柔弱,
比刚生的羔羊还要善良,
然而在情绪激动时
我的心既象铁石,也有火种。
我沿着大理石阶梯走下去,
一具无头的尸体躺在中间,
我忠实仆人的血在渗滴,
而我只是轻轻提了一下我那紫色的龙袍。”

在格奥尔格身上爆发出这样一种反人性的思想,是他世界观中的不讲友爱仁义的贵族美学观使然。作为时代的标志,这种思想的爆发还有着更普遍的意义。因为即使在完全是非政治的,只主张温顺同情的里尔克的作品中也不乏此类诗句。感情十分细腻的里尔克为一位活活被烧死的自由战士“明斯特之王”

写了下面这首诗：

“他被剃光了头，
过去，饥民仇恨的喧嚷
不时传入他的耳中，
现在，帽子宽大了，
压住了他的耳朵。
炽热的火焰熊熊，
他坐在自己的右手上，
坐卧不安，满面愁容。
他不再觉得自己是真正的英雄；
神气活现的派头实属平庸，
连同床的能力也没有。”

对于格奥尔格和里尔克在这些诗中所表达的感情，对这些诗所表现出的野蛮思想，用不着加以解说。我们只要指出如下一点就够了：他们在这里完全丧失他们的水平，堕落到凶恶的小资产阶级的精神和人的立场，而正是这个小资产阶级后来成为希特勒招兵买马的对象。这一堕落也表现在纯艺术的方面。大概任何读者都会看到，格奥尔格的赫利奥加巴罗斯的“美”带有低等下流的特征，里尔克的诗完全失去他平时的那种音乐和绘画的活力，成了用干瘪拙劣的诗句凑起来的阴险反动，诽谤中伤，糟不可言的散文。

就这样，人在世界上的失意就得到了一副新的道德面孔。使人感到吃惊的，不仅是这些有高度教养的和感情细腻的人突然美化赞扬起兽性来，在道德方面堕落到变得十分残忍的小市民的水平；更使人感到吃惊的是，这一切的发生对他们来说都是意

外的,不自觉的;他们是不知不觉地滑向兽性的,而紧接着他们又用最优美的语言宣布他们那最细致的感情。这一时期最有教养的作家的心扉上都打开了通向地狱的大门。对这些人来说,不仅世界已经沦亡,不仅人在这个世界上已无所寄托,甚至连表面上剩余下来的人的内心世界也解体了。晚年的里尔克坦率,瑰丽地表达了对这一解体的自我认识:

“我们这些旁观者,时时处处
都面向内心世界,永远不超脱它!
我们心中只有这个世界;我们把它整理好,
它崩溃了。
我们再去整顿它,我们自己也崩溃了。”

四 威廉时代有代表性的小说和戏剧作品

为了把整个发展倾向都弄清楚,我们的论述在时间上提前了一步。这样做是必要的,因为如同我们前面说过的那样,这种内心的失意和崩溃是被骗人的社会“安全”的面纱掩盖着的,只有撕下诗歌中的这层面纱,才能正确阐明威廉时代小说和戏剧的内容和风格。这样一种深入到内心世界的倾向常常具有鲜明的反社会的性质。小说家赫尔曼·施泰尔^①就说过,命运“说到

^① 施泰尔(Hermann Stehr, 1864—1940),德国作家,他早期受自然主义影响,随后又转向表现人的内心生活,脱离社会现实。他的作品反映了他对普通人民的爱,但具有浓厚的宗教神秘色彩,法西斯主义者把他看作是法西斯精神的先驱者之一。

底和外在的康乐,和物质的满足没有什么关系”。施泰尔的这个说法蕴藏着相对的真理,也就是说,在某种情况下,一个人为心的命运和外在的命运走着不同的道路;但施泰尔把这一相对真理曲解成为绝对,他把所有的社会问题都降低成为庸俗经济学所理解的物质福利,就这样,他把这一倾向用极端的,但理论清晰的说法表述了出来:“那些自居为自己时代法官的诗人,那些社会批评家,那些革命的小说家或剧作家,如果按照这类标准来衡量的话,他们都不可能达到诸如索福克勒斯、但丁、莎士比亚、托尔斯泰或歌德——我们只是举几个例子——已经达到的文学创作的最高峰。所有这些作家进行创作,只是为了向他们自己和人类指出我们的生活所具有的超时代的意义……对于他们这样一类作家来说,是不存在什么当代的问题的……他们只想向人类指出通向善的方向,至于善如何发展他们听任时代平静节奏去安排。”

这种看法是这一时期许多重要的有影响的作家的想法,它导出了一种在帝国主义时代到处都可以看到的对艺术和对生活的态度。然而,这种态度在哪儿也没有象在德国那样竟成为文学的主要倾向。施泰尔所举的例子是错误的,这就不必详加论述了。他引为榜样的那些作家,几乎总是以他们的作品积极地参加了他们那个时代的斗争。不错,今天我们只有借助解说才能理解这些早已过去了的斗争,许多过去的伟大艺术作品看来好象是脱离它们原来的社会和政治渊源而发生影响的,但这并不能改变这样的事实:索福克勒斯的作品产生于围绕民族统治的解体而进行的斗争,但丁和莎士比亚的作品产生于封建主义自我解体的斗争,托尔斯泰的作品产生于从农奴解放到一九〇五年革命之间俄国农业革命的先导斗争,歌德的作品产生于从

法国大革命的序幕到七月革命这一时期的斗争。所有这些作家，没有一个人在这些斗争中取超然态度，只寻求“永恒”，“无时间性”，而是完全相反，他们都具体地参加了各自时代的具体斗争。

上面对历史事实进行了校正，但比这更为重要的是应该认识到，如果没有“纯属此时此刻的性质”作为中介，就不可能产生保证伟大的艺术作品能有永不衰竭影响的文学内容，就不可能产生在所有的时代都能唤起人性因素的力量。作品的具体性及深刻性和当时社会问题的关系，就同安泰和大地的关系一样。只是由于安提戈涅觉得违抗克雷翁的禁令，埋葬她的哥哥是神圣的“时代要求”，只是由于李尔王在他自己的激情中，在他自己的最直接的亲身经历的生活关系中体验到了封建社会道德的解体，他们对后代来说才成为活生生的、同时也是具有重要象征意义的“永恒的”人物形象。谁要是象施泰尔那样，直接企求“永恒”和“无时间性”，谁就只会是水中捞月一场空。因为，一方面，这种“无时间性”，只是一个因素，只是当代性的最后的，最一般的内容，因此，人为地把它和这种当代性相分离，那它就成了一种没有任何内容的一般性。在人类伟大的历史发展过程中，作家可能把握住了较为深刻的因素，也可能把握住较为肤浅的因素，因而他们的作品也就有的有长远的影响，有的只有短暂的影响。但就连最深刻的东西，也仍然是历史的，此时此刻的，和时代联系在一起，它恰巧是为人类的记忆而记载下的人类发展道路上的一个重要阶段。一个人童年时代的一次重大的经历直到他去世的时候还在发生影响，但并没有因此就不再是童年的经历，而恰恰是由于强调这是童年的经历，才会一直起作用。伟大的文学作品在人类中长存，其道理也是这样。这些作品“永恒

的”影响，不仅它们产生的渊源所具有的历史性是不可分离的，而且同它们的主要内容和内在形式的历史性也是不可分离的。另一方面，每个作家不管他是否愿意，都必然是从当时的问题中取材，而且即使有人象施泰尔那样，他企求的是相反的东西，那他也一定这么做。但是这种企求使他离开了具体的规定和中介，而正是这些规定和中介恰到好处地、深刻地显示了人和环境的特性，并使之具有了真正的具体性。试想，如果从《维特》中去掉了时代的问题（这些问题包括贵族对市民阶级的关系，为从思想上准备革命，革命前对僵死的、脱离自然的贵族和庸俗市民社会的卢梭式的批判，一直到同当时最有代表性的思潮——如哥尔史密斯、莪相、克洛普施托克和《爱米丽亚·迦洛蒂》——具有重要行动意义的关系），这个爱情故事（当然，《维特》并不只是一个爱情故事）还能有如此丰富的精神生活、道德生活和诗意的内容吗？

然而，帝国主义时期大部分德国作家追求的正好就是这种抽象性，这种脱离真正丰富的生活。由于追求这种“无时间性”，因而他们在创作上就脱离德国人民的生动具体的历史环境。由于他们个人的世界观和艺术素质不同，由此而产生的不是心理第一主义，从而取消一切形式，一切人物和环境，就是有时用浪漫主义的手法（例如莉卡达·胡赫），有时用古典主义的手法（例如保尔·恩斯特）来刻画现实。因此，由此而产生的，或者是取消形式，或者是在一定程度上又重新摹仿旧形式。

由于世纪交替之际的德国文学放弃了社会标准，因此就是在形式方面艺术的传统也成了问题。在那些艺术有着民主传统，或者甚至有着革命传统的国家，小说和戏剧的形式问题和由伟大的社会斗争而产生的思想和道德冲突的结合，是某种自发的经历，是理所当然的。采用什么形式，是由题材，是由对这些冲

突艺术的加工而有机产生的，因此，就是采用形式的这种连续性也具有对艺术特别有利的自发性。十九世纪的俄国小说就是这样的，它们在形式上最伟大的创新就是由于社会和艺术自觉地共同参预整个发展而有机地产生出来的。因此，即使是重新使用以前的发展倾向，也会获得超过纯主观艺术的，纯形式试验的社会和世界观的意义（例如，司汤达和阿纳托尔·法朗士对启蒙运动的关系）。在德国，过去文学的繁荣期，也有过这样的联系，尽管存在着许多问题。近代德国的社会条件破坏了这种联系。因此，每一次转折，都必然会产生一种“全新”的艺术，从自然主义到表现主义，直到新写实主义，都是如此。而且甚至小到在每个作家身上，这一总的发展倾向也一再出现。

从物质的世界观来看，施泰尔的观点，意味着信奉“有机发展”的观点：也就是外在的社会生活范围是怎样的就怎样接收，从原则上同这一社会生活范围相妥协；即使在十分不满的情况下，也放弃斗争，放弃主动性。这样就必然肯定帝国主义，和帝国主义相妥协。这种妥协最常见的形式就是或者是感伤地，或者是玩世不恭地听天由命。

所有这一切并不是说，在这一时期的德国文学中，就没有任何反对的情绪。这种反对的情绪是有的，但表现形式是被歪曲了的。作家们所追逐的那种心理上的情绪，离开了社会总的生活，具有一种好象是独立的文学生命，并因此被当作偶像加以崇拜。这一点在某些情况下，可能是以巨大的文学力量表现出来的，并形成了一种独特的风格。这一倾向在讽刺和漫画作品中显得最富有艺术性。这种风格的根源就是现象和本质之间的矛盾达到了荒唐可笑的程度。这种漫画式塑造的艺术力量，有的取决于对现象与本质之间的矛盾感受的深度，取决于在现象中

靠想象力正确地把握这一矛盾；但有的又要看从内容上（因此是从社会的角度）对本质本身究竟把握到什么程度。

很清楚，激烈的反对情绪必然走这条道路。这条道路在德国文学上的最杰出的代表就是弗朗克·韦德金德。他将资本主义的日常生活转变为荒诞无稽，从而为戏剧场景创造了一种新的表现手法，并使之具有影响深刻的、新的魅力；同时这种转变又是尖锐的批判，激昂的揭露；以巨大的形象的力量写出了空虚的异变。

但是，在弗德金德漫画手法的基础之中，还保留一种他自己也不知道的神秘性。就象许多重要的现代作家，尤其是斯特林堡一样，韦德金德把个人的性生活和资产阶级社会及其法律，风俗，习惯之间的矛盾作为他的作品中心。斯特林堡在他的全盛时期，尽管存在着顽固的片面性，但仍把目标放在问题的整体上，而韦德金德却把人的基本要求，特别是性的要求，以及其它一切本能的东西，都从总的联系中分离出来，把它们作为独立的力量，抽象地与作为由死去的但又在杀人的习俗所构成的僵死体系中出现的世界和社会对立起来。韦德金德就是从这种不恰当的对比出发进行创作的。这种要满足基本要求的企求，就使他自觉地反对他那个时代的艺术。他在《地神》的序幕中这样说：

“你们在喜剧和悲剧中看到了什么呢？！——

品德高尚的家畜，

由于饭食野淡在发脾气，

它们大叫大喊，倍感舒适，

下面的正厅里的那些家畜呢？

一位大人点酒不进，
另一位怀疑，他爱得是否正确，
你们听到第三位对世界失去信心，
在五幕戏里，你们听到他一直在诉苦，
就是谁也不给他致命的一击，以解除他的痛苦。
苦。——
我的女士们！——你们在我的剧中看到的
是真正的畜生，美丽的野兽。”

有人给韦德金德加上伤风败俗作家的罪名，这是不对的。在他的作品里，存在着一种对抗现代资产阶级生活那种麻木不仁和虚伪欺诈的真正的、从深刻的切身感受出发的反叛精神，而且这种反叛精神是以主观上真诚的道德激情，以激烈奋起反抗的精神，以真正的艺术力量表达出来的。但是，因为他的出发点所依据的基础是被歪曲了的，因而艺术表述也被歪曲。韦德金德正确地感觉到，现代德国文化“过于文学化”。他说：“我们除了知道作家和学者当中出现的问题以外，就不知道还有别的问题……为了重新走上伟大的、强有力的艺术之路，我们必须尽可能地在那些人中间活动，他们一生中从未读过一本书，他们行动的准则就是最简单的动物本能。”这儿我们可以很清楚地看到错误的对比：整个世界就是两个极端，一方面是文学脱离生活，另一方面是动物性不受任何约束地占据着统治地位。韦德金德越是出于正当的理由去反击说他有伤风化的指控，他的道德激情越是直接地表现出来（从他创作了《生活就是如此》以后），他的艺术的水准就下降得越是厉害。那个被错误理解的“本质”越来越明显地处于突出的地位，它越来越扼杀那些本来常常是一针见血的

讽刺特征。这样就产生了形式是荒诞的，内容是被歪曲了的和混乱不堪的极其平庸的空想主义。

这时期德国最伟大的讽刺大师是亨利希·曼，他的发展表明，正确地把握本质是每一个真正伟大的讽刺和漫画的艺术基础。就世界观来说，亨利希·曼在德国具有一种孤独的特殊地位：他是个坚定的民主派，是威廉时代的越来越明确的民主批判家。

他的早期作品，如《懒人的乐园》，就已经表明，他根据内容所决定的社会方向进行讽刺扭曲是有力量的，富于真实性的。《垃圾教授》中的描述具有永久性的漫画讽刺的意义，写的是威廉时代的市侩。最初，也象在平常生活中常见的那样，这个市侩被压抑的、畸形发展的、奴隶和奴隶主的特性相混合的虐待狂的本能，只能向他直接可以摆布的对象亦即他的学生发泄；后来，通过巧妙处理的荒诞的情节发展，这个市侩发展到这样的地步，他那个城市的整个“上流社会”都感到他的这些奇特的极度残忍的力量。

这是一幅令人毛骨悚然的，但又是符合最内在生活本质的那个时代的图画。在亨利希·曼的世界观和创作中有浪漫主义的民主传统，这就使他在艺术上突破了德国的精神自然主义的局限，在社会思想上突破了德国人对市侩的错误狭窄的理解。当然，在歌德、E·T·A·霍夫曼和凯勒的作品中，也还是旧的，正确的民主观占主导地位：市侩，不管是麻木不仁的那一类，也不管是疯疯癫癫的那一类，不管是墨守陈规的那一类，也不管是行动古怪的那一类都是人类走向自由和进步的绊脚石，因而都必须加以铲除。只是德国浪漫派才把市侩这个概念缩小为庸人，从纯智力的和宗派文学的立场出发，把社会反对者当作麻木不

仁的蠢才来加以嘲笑。这一观点也统治了帝国主义时期的文学。但是，亨利希·曼是从法国大革命的意义上来反对市侩的，法国大革命不但要铲除贵族主义，而且也要铲除市侩习气。

这一观点在他战前的杰作《臣仆》中得到了最清楚的反映。这部作品描绘了一幅战前帝国主义时期一般德国人的完整肖像，用漫画式的手法评论了威廉二世的格言：“我带领你们走向光明！”主要人物是威廉二世的一幅漫画，就是外形也和他维妙维肖。亨利希·曼这样做是完全正确的，因为这样一来，广大的德国庸俗市民所以热爱威廉二世的基础就表现出来了。这个基础就是统治者和被统治者同样懦弱专横，胆怯残忍，心胸狭隘，奸诈狡猾，大言不惭。亨利希·曼在这里写出了商人和知识分子共有的基本特征。照马克思的说法，这是一个预言性的人物，因为人们可以说，在这部作品中已经可以看到在法西斯时期象瘟疫一样出现的绝大多数德国人的特征。别的作家只是违心地、不自觉地强调，威廉皇帝的“安全”是一座精神地狱，而这部作品则是自觉地把这座精神地狱放在纪念碑的基座上，以期告诫众人，呼唤他们改邪归正。

《臣仆》并没有说明威廉式人物的来源和以前的发展过程。这是对的。因为不然的话，就会破坏了讽刺文学的清晰脉络。作品只是很谨慎地暗示，攻击并不是针对德国人本身，而是针对社会堕落发展的产物。至于以前的发展过程，亨利希·曼可以略而不谈，因为他的弟弟托马斯·曼在《布登勃洛克一家》即一个商人家庭的故事中，已经把直到资本主义急剧发展前夕的德国市民内在和外在的发展史写的无人可及。在《臣仆》中，旧市民阶级的遗老遗少只是在已经过去的历史地平线上出现，而在托马斯·曼的笔下，摧毁人道的和文明的旧德国的新人则还是作

为未来的远景而出现的。托马斯·曼是严格地按客观主义的精神来写他的这部小说的；可是在这一问题上，他的立场又是十分明确的，就是说，他的同情心完全倾注在已经被人压倒在地并被推到一边的老一代人身上，野蛮残忍的，欺诈成性的新一代正在经济上消灭他们。

反动的评论界认为，托马斯·曼首先是个“安全”时期的作家。他是这样一个作家，但完全不同于施台凡·格奥尔格。当然，在他的作品里——除了《布登勃洛克一家》——中心问题也是生活在“安全”中的知识分子的内心生活问题，而不是时代的直接社会问题。但是，第一，他从未将这种状况理想化，而是揭露它那无法解决的问题。因此，第二，他已经不再用任何一种唯美的手法去描绘现存的东西，他所描写的问题正是道德问题，而且是个社会道德问题：人在这样一个世界上，怀着这样一种心情，能过人的生活吗？托马斯·曼的答案是否定的。

如果认为他主要是，或者只是描写现代资产阶级社会中艺术家的问题，那是肤浅的。小说《国王陛下》清楚地说明，情况正好相反。艺术，艺术家对他来说，只是一种推向极端的外在表现形式；它最纯正地集中体现了时代的一个道德问题，一个普遍的社会人的问题。精神（也就是艺术）已经脱离了生活，这一情况用个人的力量是无法改变的。现在的问题是，人们怎样才能走完这条路。在这个问题上，谁要是不严肃地对待自己，谁就会堕落，就会毁灭；谁要是坚定地走到底，谁就会作为人在与世隔绝的非人的冰区僵化麻木。

我们的篇幅有限，因而在这儿连提示一下这一问题的不同答案所蕴含的丰富辩证法也不可能。因此，我们在这里也只能简略地指出如下两点：托马斯·曼的艺术世界观完全打破了精

神自然主义的桎梏(尽管在战前和战时,他在政治上和哲学上,还深受德国帝国主义特有的思想意识,受尼采的反民主主义等思想的影响);他的艺术原则,更多的是同德国的一些旧传统、同斯堪的纳维亚和俄国的现实主义的相联系,而不是同德国同时代人的风格相联系。

托马斯·曼的大丈夫气质,使他不愿随随便便就向自我毁灭的必然性投降,但是,因为他对所有人都应象兄弟一样平等相待的思想怀有生动的感情,因而他同样也不愿向冷酷无情的“为艺术而艺术”的贵族主义屈服,不愿向象牙之塔的道德屈服。为了能够摆脱这个从他当时的社会和世界观看来是无法解决的难题,托马斯·曼有时就去肯定普鲁士在履行义务时的严肃认真精神,肯定普鲁士的那种“风度”。这是为了逃离虚假困境而找到的一条应急的出路,他那个时代的普遍倾向必然引导人们走向这种困境,而以作者当时的世界观是无法看清这些倾向的。

但是,托马斯·曼作为一个作家,比他作为思想家,对社会的批评更深刻、更正确,当然这是不自觉的,也许甚至是不是乐意的。战争爆发前不久,他创造了体现他梦想中的普鲁士“风度”的尖端角色,那就是中篇小说《死于威尼斯》的主人公。托马斯·曼在这部小说中继承了台奥多尔·冯塔纳社会批评的遗产,而且他将这一遗产扩大成为对整个德国知识界的内心世界普鲁士化的批判。他指出,这种“风度”虽然生硬无情地使人同社会环境相隔绝并给他造成一种假象,使他自欺欺人地以为,他的内在道德坚如磐石,但是只要稍有一点震动,就足以使仅仅是被排挤在一边,人为地被压制下去的,但并不是已经认识到的,从道德上也未被克服的精神地狱,亦即野蛮残忍的混乱感情迸发出来。

这种混乱感情的浊浪会把他吞没，而且毫无费力地就会冲垮由“风度”筑成的假堤坝。

格奥尔格和里尔克有时半自觉地迸发出来的东西，韦德金德以令人战栗的狂喜加以颂扬的东西，亨利希·曼用公开论战所谴责的东西，战胜了这一时期最伟大的作家托马斯·曼的最后尝试：即想用内心的，精神的，和社会脱离的，不民主的，纯属内在道德的手段来驾驭这些东西的尝试。威廉主义的“安全”证明是一个薄薄的地层，在这地层之下，不可遏止的野蛮的火山，即道德的混乱，正在沸腾，随时都会爆发。

五 第一次世界大战和表现主义

第一次帝国主义战争的爆发，使德国的整个知识界，其中也包括作家，十分兴奋。亨利希·曼、莱昂哈德·弗朗克，约翰内斯·R·贝歇尔和其他少数几个作家是光荣的例外，他们从一开始就对帝国主义战争持反对态度，而其他的作家都著文拥护战争。那么，是不是根据这些文章的内容和一致的看法，就可以说，他们真的是无条件地肯定德国帝国主义的侵略呢？直截了当地对这个问题做肯定的回答，那就过于简单化了。正是在这一点上，我们看到了德国知识界特有的问题，那就是，在所有意识形态问题上，他们对反动派都毫无防御。其原因，主要是由于他们脱离真正的社会问题，不能真正洞察社会的联系，而且这种脱离的程度是在别的任何文明国家所望尘莫及的。莉卡达·胡赫塑造了一个令人同情的，聪明的女主角，作家用强调的语气称赞此人从不读报，而恩斯特·维歇特则把读报说成是我们文明

的“无声罪恶”。这些知识分子就这样听任反动派蛊惑宣传的摆布，其程度之深，在有着生动活泼的（即使象在沙皇俄国那样，是秘密的）政治社会舆论的国家是无法比拟的。另外一个原因，就是我们已指出的，在这个表面上如此美好，固若金汤的“安全”世界上，各种不同类型的人在内心深处都有一种深刻的不安之感，他们的感情都无所寄托。

现在，当着威廉政权在战争爆发时，呼吁爱国主义，因为德意志受到全世界的“攻击”，当着皇帝宣布：“我不知道有什么党派，我只知道有德国人！”人们是真心实意地相信他的，这不仅是因为，半个世纪以来的教育已经养成了一种奴颜婢膝的庸俗市民的习气，而且也是因为战争带来的新情况（即一切问题都在把人民联结在一起的民族大家庭中消失了）似乎为摆脱战前无法解决的冲突指出了一条出路。如果我们读一下战争参加者自己写的文献，特别是年轻知识分子的信件，我们就能看到，这种感情是这些平时本来聪明敏感的战时拥护者的弦外之音。当然，这一感情一旦上升为世界观——这类为战争服务的等于废纸一样的哲学书和历史书充斥于图书馆，并署有德国文学界和科学界最优秀人物的名字——，它的理论基础，就是我们早已指出过的，普鲁士德国的政体对西方民主的所谓优越性。这是一场“英雄”对“商人”的斗争（佐姆巴特^①），是一九一四年的思想将战胜一七八九年思想的战斗（普伦格^②）。

只有老一辈的少数几个作家反对这种德意志精神的泛滥，

① 佐姆巴特(Werner Sombart, 1863—1941), 德国经济学家, 坚决反对马克思主义学说。

② 普伦格(Johann Plenge, 1874—1963), 德国社会哲学家。

因为这一精神带有侵略成性的德国帝国主义的粗鄙的，骗人的，歪曲真相的思想意识，带有霍亨索伦德国企图统治世界的野心。而再次（这是自从八十年代以来第一次）起来激烈反对这些老一辈作家的，又是文学界青年人，即好斗的现象主义的拥护者。

对于任何类比，都不应估计过高和加以夸大，那样就会得出错误的结论。但是，无论如何，我们这样类比，却表现出某些共同的德国特征，即使充分注意到正因如此就更为重要的区别和对立，也决不能忽视这些特征。共同之处，首先就是，又一次宣布了一种“全新”的艺术，又一次宣布要同所有文学传统彻底决裂。当然文学的客观情况已发生了根本变化，我们首先就从这儿讲起。当自然主义的“文学革命”毫不宽容地向威尔登布劳赫和鲍姆巴赫^①的伪艺术开战时，从客观上来说，也就等于把德国文学从俾斯麦建立的帝国所产生的那种诗意的泥沼中拯救了出来。但是，表现主义的“文学革命”是针对那些无疑有很高文学水平的作家——虽然这些作家作为指路人，作为“德意志的导师”所起的作用是微不足道的。尽管文学形势已经有了如此大的差别，表现主义青年们反叛的目的仍是要创立一种“全新”的艺术，而这正好表明他们思想上的主要弱点，他们没有看到现代德国文学的根本缺陷和局限。如果说自然主义集中精力解决“全新”技巧的问题是一种偏狭，那末现在的表现主义就更有过之而无不及了。现在，大量的试验样品代替了霍尔茨和施拉夫在理论和实践中所进行的试验。

^① 鲍姆巴赫(Rudolf Baumbach, 1840—1905)，德国作家，是所谓“中世纪玻璃商诗派”的最出名的代表，他的作品脱离时代现实，充满浪漫的田园风味，深受不同政治派别的小市民的欢迎。

由于这些年轻的作家把主要的侧重点放在形式的艺术性，放在与过去的不同上，这样，他们也就看不到，他们并没有真正克服老一辈作家感情和思想中的缺点和局限，反倒是他们自己的内心世界同那种人生在世（也就是在这个看不透的德国帝国主义的现实中）只有绝望和失意的思想深深地联系在一起。我们举三个个性和创作都大不相同的人来说明这一点。

约翰内斯·R·贝歇尔这样问自己：

“我是一堵倒塌的墙壁，
横在路边沉默的柱子，
还是，斜倒到深渊里的悲痛忧伤的树？”

他的回答是：

“是啊，我是已经腐朽的树干……”，

而阿尔伯特·埃伦斯坦则诉说生死的艰辛：

“飞机遨游太空，
犹如巨大的自动风笛发出轰轰的声音，
而人却没有固定的震撼世界的力量。
他象一口痰，吐在轨道上……”

咆哮的江河无力地在海中沉没。
说印第安语的苏人在跳战舞时不会感到歌德，
永远暴戾的天狼星不会感到基督的痛苦！

太阳们，原子们：空间的物体，

从未有过任何感情的闪光，
它们互相问没有任何感觉，
只是呆板地上升，下降”，

格奥尔格·海姆歌颂陈尸所：

“我们搬家了，全副戎装，象个巨人，
人人叮当作响，象歌利亚一样，
现在，老鼠是我们的卫星，
我们的肉是蛆虫行动的小径。

我们在天边的光辉找到了什么？
空洞的虚无。现在我们的四肢行动蹒跚，
就象一个路边的乞丐，
只有一分钱在他空空的手中——”

和里尔克及其他诗人所写的人生的失意相比，这些诗有什么原则上是新的诗的内容？问题不在于，除了杂乱无章的有意的抽象夸张外，除了在工作室里精心推敲的夸夸其谈外，还有没有个别的画面，个别的节奏里有独创性的，艺术上是有价值的。毫无疑问，表现主义中也是有这类东西的，当然要比当时人们所认为所宣布的要少得多。但是，象我们这样的历史概述，必须向任何一种“文学革命”提出这样的问题：它揭示了什么有关人和社会的新内容？它所显现的年轻一代的新艺术风貌对阐明德意志民族的道路有什么好处？在这一方面，表现主义的成果实在是太可怜了。

这一点在表现主义的戏剧中，就看得更清楚。我们根本不

想谈他们的理论，因为这种理论充斥了胡塞尔，柏格森及其他人的支离破碎的思想，如多少有点怪诞的达达主义实际就是帝国主义时代恶劣透顶的虚无主义的玩世不恭改头换面以后的变种。格奥尔格·凯泽的戏剧《从早晨到深夜》，从场面到对话确有所创新。但就其根本的内容来看，它只不过是用新的形式去表现被“环境”绝望地吞噬了的小人物，而这样的描述在自然主义的作品中以及自然主义以后的作品中，不是已经有过无数先例了吗？哈森克莱维尔的《儿子》在思想上，或是在社会心理上，又在哪个方面超过了自然主义及其后继者类似的父子冲突呢？如此等等。

这一切还不是反对表现主义的主要理由；每个时代都提出它自己的问题，而作家自觉地或不自觉地必须讨论这些问题。问题的关键主要还不是说，这些问题是不是客观社会的伟大人类问题（继续讨论这些问题正是作家的职责）；主要的是，我们在谈威廉帝国主义时一再指出，它的问题被德国特有的思想意识歪曲了，而正好是这些被歪曲了的问题所具有的欺骗性和错误被毫无批判地继承了下来，在思想上并没有得到拨正。要拨正，那就得对社会和人的内容进行彻底修正。但是，表现主义不自觉地、从它只是形式地予以否定的遗产中继承了精神上的歪曲，而且它的批判和兴趣完全集中在和这一问题相比较是一些次要的问题上，即形式表现的问题上。就是完全从艺术的角度来看，这些问题也是次要的，因为表现主义者的整个立场必然导致这样的结果：根据我们前面已经讨论过的精神，他们在精神世界观上并没有突破自然主义的框框。

当然，表现主义通过它的主要代表确实成了一种旗帜鲜明的反对派文学，这是真正新的东西。但是，这里又碰到了我们已

经反复阐述过的德国情况的那种不正常的状态：所谓反对派就等于是“社会主义者”。德国资产阶级即使在战争中也未能形成从根本上反帝国主义的反对派去完成早该实现的德国的民主改革，结束德国的鄙陋状态，或至少为这一过程做好思想准备。社会民主党内的大多数人都参加了帝国主义战争，到了后来，大多数社会民主党人又满足于把民主当作表面的装璜。他们不仅让旧制度所有本质的东西原封不动地保存下去，而且在战后，还在广阔的范围内给了反动派集蓄力量和准备独裁的可能。只有革命左派采取了坚定的反对帝国主义战争的立场，并进行了英勇的斗争，试图在战后粉碎反动的势力。

同情这一左派运动的文学界的青年，描绘了打碎德国现状的一幅混乱空想的和谐抒情的图象。可是，这个图象非常抽象，它脱离生活，象是一幅漫画。其实，如果不是完全孤立地看问题，即只用美学观点去观察，而是把它和真正的悲剧联系起来，那么，这一悲剧在文学上的表现必然使它成为这样一幅图象。我只想举贝歇尔的《罗莎·卢森堡颂》为例：

“啊，草地象天堂一样，你是那里的芳香草；
你独一无二，无比神圣！啊，妇人！
我穿过天涯海角——：
想再握住你的手，这只手；
上帝蔷薇油树上神奇的树枝，
幸福追求者的魔杖。”

罗森堡的被害，说明全体德国人民的命运发生了悲剧性的转折，象一八四八年一样，德国又一次走错了路，革新之门又没有打开。

而指出这样的问题,是所有伟大时代文学的任务,可是诗中几乎没有一句话谈到这一点,甚至连顺便提出一下都没有。俄国文学完成了这一任务。当然,在这一大危机中,也不仅仅是德国文学失去了它应起的作用,因此,对一个个作家是可以原谅的。可是,整个表现主义运动是要否定迄今为止文学对现实的反映,用激昂的词句宣布种种文学的预言,并以此来代替文学对现实的反映。这样,如果比较一下他们主观的表述和客观的历史事实,那就表明,这场“文学革命”只是发生在纸面上,只是一批文人所进行的形式试验,它并没有借助对时代现实问题的深刻内容的描写,来启迪人民,照亮黑暗,从而干预人民本身的生活。

六 魏玛时期

不难理解,革命浪潮的结束同时就是表现主义的结束。现在,又第三次出现了和自然主义文学运动相类似的情况。又开始背离了社会主义,并且随之而来——这是关键性的——又开始背弃了反对派的活动,背弃了革命的批评。表现主义戏剧家保尔·科恩费尔德,在前一时期斗争中曾是叫喊得最厉害的一位,现在却写道:“别再谈战争,革命和拯救世界!让我们谦卑些,还是关心一下别的小事吧……观察一个人,一个灵魂,一个傻子,让我们玩一玩,看一看,如果可能,就笑一笑!”剧本《儿子》和宣言《政治诗人》的作者瓦尔特·哈森克莱维尔则成了斯韦登博格^①的追随者,把鬼魂搬上了舞台。

^① 斯韦登博格(Emanuel Swedenborg, 1688—1772),瑞典哲学家,他用鬼魂来解释自然,康德曾撰文驳斥过他。

这里,值得注意的是,随着一九一八年的到来,“安全”时期也结束了,这当然也就缩小了和自然主义文学运动相雷同的范围。我们已经知道,这个不问政治、反对政治的威廉式“田园牧歌”的人的内容是什么。但是,在激烈的革命又平息以后,这一牧歌即使用这种最成问题的形式也不能重返文坛了。

反动文学重整旗鼓比起革命文学来,速度更快,劲头更足,目标更明确。这一发展,在有的情况下甚至是自发进行的;由于左派作家集团对特殊的德国问题不理解,就在无意中帮了忙,从而使这一发展更加顺利。

二十年代中期出现的战争小说,很大的一部分出自左派作家之手,目的是反对未来的任何战争。可是,就其总的影响而言,这些小说对于一次新战争的准备,在思想上与其说是起了阻碍作用,倒不如说是起了促进作用。在这里,又是德国文学的那种造成灾难后果的抽象性起了重要作用。我们也许不必特别强调,问题基本提法的这种抽象性并不排斥个别场面(有时甚至是整个主要情节)的具体性和生动性,甚至前者恰恰是以后者为前提的,因为只有完全形象化的作品才能有长远的更为深刻的影响。

因此,根据上述精神,这也是抽象的,就是把战争写成象是突然降临的荒唐的命运,只是描写——而且是以更大的表现力——战争的恐怖(就是这类小说中的佼佼者雷恩和雷马克的小说也是如此)。如果为了使人对战争所产生的这种荒唐和恐怖之感得以平衡,再进而描绘战地生活所带来的美德(诸如同伴之间的情谊、团结,等等),那么,在这个为防止战争而写的儆戒性的图象中,就会出现这样的东西:拿和平时期日常生活中的那种自私自利的行为来衡量,它对人的心灵还很有吸引力。

有文学才华的反动派的代表,正是从这里下手的。恩斯特·赛格尔是这一派的代表,他在描写“物质战争”的可怕性方面常常超过了某些左派的战争反对者。但是,他写的是这样一些人,他们英勇无畏,通过个人的勇气和钢铁般的自我控制,在内心里战胜了一切恐怖,正因如此,赛格尔以及同他类似的作家就创立了一种文学,在这种文学中,未来的战争是英雄们所倾心的战争,是提高人的价值的战争,是考验道德的战争,是证明热爱祖国的战争。德国战争参加者的这种所谓的崇高的道德情操,现在就论战式地成了魏玛民主和平时期所表现出的那种卑贱低下、枯燥无味和败坏道德的对立物。这样描述的“战地生活”是为未来“德国复兴”提供精神基础。

但是反动派的进攻是在一条更为广阔的战线上向前推进的。反动的战争文学所写的“战地生活”,首先为向和平主义的魏玛民主发动反动的进攻,为把德国再转向反动的老路,提供了普遍的道德的基础。广大群众在战后和平中的苦难,魏玛共和国使他们在经济上的失望,这些不仅被赤裸裸的法西斯宣传用来在社会上蛊惑人心,而且还产生了一种美化帝国主义扩张的文学,说这种扩张曾满足了德意志民族所谓的最深刻的需要和愿望。这种文学有意蛊惑人心,把德国企图重新征服世界描述成德意志民族的复兴之路,描述成德国人民走向内外繁荣的道路。这里,我们只提一下汉斯·格林的小说《没有空间的民族》就足以说明这一点。尽管这部小说在艺术上并不比“乡土艺术”更高明,但它却被罗森贝格^①宣布为希特勒主义的经典作品,这

^① 罗森贝格(Alfred Rosenberg, 1893—1946),德国法西斯的重要代表人物,一九三〇年出版的《二十世纪的神话》根据种族论阐明了法西斯的文化和历史观;曾任希特勒政权的要职,一九四六年被国际法庭处死。

当然不是偶然的，而且说明罗森贝格不是没有“功绩”的。一批所谓的历史小说，例如H. F. 布隆克的作品，增强了这一阵线，这些小说把对“生存空间”的渴求写进了历史，并力图把争取生存空间的斗争说成是德国历史的基本内容。

那么，进步文学又组织了哪些人和社会的力量来保卫和平和自由，反对反动沙文主的越来越猛烈的冲击呢？在这里，我们没有理由详谈抽象的和平主义；它在战后几乎没有产生什么较有影响的文学作品。首先是魏玛民主在经济上和思想上给人们带来的失望，阻碍了一大部分进步作家去为保卫民主，反对正在迫近的专制政治而斗争。这样，在文学上，也出现了一个没有共和主义者的共和国。这个共和国并不能唤起人们的激情，而被战争和失败吓得魂飞魄散的德国人民又如饥似渴地希望有一种新的内容，它能赋予他们的生活以新的意义。可是，魏玛共和国并没有带来这种新的内容。所以，不久，人们就感到，从根本上看，一切都无多大变化。

使人惊奇的是，整个魏玛时期只有一部重要作品是把民主问题作为世界观问题提出来的，这就是托马斯·曼的《魔山》。战争结局造成的震动使托马斯·曼的政治世界观发生了根本变化，这一变化首先反映在这部小说里。这部小说的基本内容，是民主思想和法西斯思想为争夺道德正派的普通德国人的灵魂而展开的斗争。

民主思想在德国文学中长期沉默以后，第一次在这部作品中又扮演了战斗的角色，不再只是恶意和偏颇批评的对象。在托马斯·曼的小说中，斗争结局未定；因此它当然能起一种强烈的指明未来的作用，因为世界观决斗中的不分胜负包含着对民主重要的、富有成果的批评；只要民主思想的代表停留在他的政

治世界观的传统框框里,也就是说停留在魏玛现实的水平上,他就会一再受到他的反对者的社会煽动的打击。

当然在托马斯·曼的《魔山》里,有许多解嘲式的保留。这本书过于不明确表明自己的态度,因而在那动荡不安的时代就不能立即产生广泛的反响。这种情况,还由于小说的形式而变得更为厉害。在这部小说中,托马斯·曼悄悄地做出了在德国文学中十分重要的事情,那就是对帝国主义时代的德国文学没有社会空间性和社会时间性进行了自我批评。小说有意把情节放到人为地孤立的环境之中。人虽然是由其社会心理决定的,但却不受其正常的社会条件制约,这样就嘲讽象征地描出了德国帝国主义时期的社会状况。但由于这个环境同时也是一个写得具体而又明了的环境,即瑞士的一个疗养区,因而读者,有时甚至作者也专注表面的东西,而忽略了巧妙地掩盖起来的主要问题。

反动派的压力在一年年地加强。魏玛的拥护者们,不是通过使德国彻底民主化以加强自己的力量,并进而使人民对共和国抱有热情,关心共和国的命运,而是摆出一副“政治家的风度”,向反动派一步一步地退让,结果人民越来越疏远魏玛。

“新写实主义”作为一种流派取代了正在消亡的表现主义。它在内容上和风格上的公开的主要倾向,都是由这样一种抑郁沮丧的气氛规定的。在这个没有灵魂,没有意义的世界上,人人都感到困倦和怀疑,不求有功,但求无过,这样的思想情感通过解嘲被当作是精神的高尚而表现了出来。譬如埃里希·凯斯特纳的《法比安》就典型地体现了“新写实主义”的这些基本特征。人们在这部小说中可以看到,自然主义精神世界观的局限性并没有得到克服,而是继续保留着。作者解嘲式的评论并不能弥

补缺少客观世界视野的缺陷。从这种基础出发，“新写实主义”既不能给德国文学，也不能给德国人民带来有重要价值的作品。

尽管如此，如果我们认为这一流派毫无影响，那是太草率，太过份了；它对法西斯主义以前进步与反动的整个斗争时期的风格可以说起了十分重大的作用。因为希特勒攫取政权以前魏玛制度的那次大危机，从文学上看也是两个阵营之间的一场军备竞赛。在左翼文学中——不论资产阶级文学，还是无产阶级文学——出现了一场为抵御正在迫近的反动和建立一个自由德国的思想抵抗运动。年轻的德国工人阶级文学，如布莱德尔，马尔希维察，魏纳特，沃尔夫及其他作家，把现有的东西作为自己的依据和出发点，这是很易理解的。他们的早期作品主要受着“新写实主义”的报告风格的影响，当然并没有“新写实主义”作品中流行的自我解嘲。因此，这种文学的思想和道德水平愈高，同时在艺术上也愈没有吸引力，就愈干巴巴。亚当·沙雷尔^①的小说比较生动，这是由于他在风格上主要是倾向于老的自然主义传统。

德国革命的报告文学所提供的事实具有巨大的威力，它很注重内容的真实性，但是这并不能弥补它艺术上的苦行主义和枯燥无味。其主要原因是，无产阶级作家一心想通过社会主义革命马上就推翻资本主义社会，结果他们就看不清德国工人生活中最主要的具体问题是什么。这种文学尽管在题材上给德国文学带来了某些新东西，但表现这些题材的水平过低，因而甚至在工人阶级内部也不能在广大的范围内引起强烈的直接的印象。另一个障碍是，和形式上的报告风格相矛盾，大部分这类作

^① 沙雷尔(Adam Scharrer, 1889—1948)，德国无产阶级作家，一次世界大战以前加入德国共产党，并开始从事创作。

品的内容不是发生在一个实际存在的世界，而是发生在一个按照作者的想法应该存在的世界里。这样，作家的意愿和希望也被搬到了现实之中，因为德国阶级斗争的力量对比和工人阶级内部的派别斗争的力量对比，在这些文学报道之中就是歪曲地反映出来的。

其他左派激进作家的情况，就比这更复杂一些。他们对当时的文学，特别是对几个世纪以来在资产阶级文学中占主导地位的文学种类长篇小说，极为不满，而且这种不满是合理的。阿尔弗雷德·德布林强烈反对流行的叙述手法，这种手法描写的是完全虚构的，没有人感兴趣的内心活动的世界。他要求长篇小说再回到叙事体作品的轨道，即表现人的本质性的东西。他的批评在许多方面是相当正确的，但又是没有切中德国长篇小说（也就是德国文学）的主要弱点，即人物塑造和情节描写中的社会和个人因素之间缺乏有机的联系以及它那抽象的“无时间性”。这样一来，又只是把一种形式同另一种形式相对立，而没有严肃地，批判地去研究错误形式的基础，亦即社会内容的问题。而且，德布林取材工人世界的长篇小说《柏林亚历山大广场》，事实上也只是在个别的关于私人道德的看法和心理分析方面符合实际。他也并没有真正接触时代的和眼前的迫在眉睫的问题。运用全新的超现实主义手法写出了一个陈旧的，几乎是毫无意义的结局：经历了命运的各种严酷的打击，一个从监狱中释放出来的工人，最终回头是岸，走上了个人循规蹈矩，奉公守法的道路。

诗人、剧作家贝托尔特·布莱希特从原则上彻底地提出了有关文学道路和目标的问题。他攻击的目标更集中地对准整个艺术。在资产阶级社会中，由于它的文学的深刻的社会问题，这

样的攻击无疑有相当充分的根据，人们只要想一想托尔斯泰对艺术的批评，就可以明白这一点。布莱希特也是从通常的艺术活动与人的身份并不相称这一点出发的。他在谈到歌剧的效果时说：“一些经过了生存斗争的考验变成不顾情面的男子汉，从地下铁道的车站冲出来，一心想成为魔法师手中的蜡，急急忙忙赶往剧场售票处。他们在衣帽间存下帽子，同时也就交出了他们在‘生活’中通常的举止行为；他们离开衣帽间，举止象国王一样，在自己的座位上就坐。难道人们能因此而埋怨他们吗？为了找一点笑料，用不着宁肯抛弃卖干酪商人的举止，摆出一副国王一样的架式。这些人在歌剧院里的一举一动和他们的身份是不相称的，难道他们就不能改一改？”

这里嘲讽地描绘的“魔力”效果，布莱希特干脆直率地称之为“美味佳肴”。用这个烹饪术的术语来诋毁中伤任何艺术享受，诋毁中伤任何对艺术刻画出的人对世界的再感受。他指出了现代人的生活和一般现代艺术的效果之间的不相称和矛盾，并且据此有意地得出了一些和托尔斯泰艺术批评的合理部分相类似的结论。但是，这中间的区别又一次体现了德国文学典型的境遇，就象布莱希特这样目光敏锐富有天才的作家也不能摆脱它的束缚。这就是说，托尔斯泰批评的是现代文学的内容，是它所表现的人和冲突；而对形式的批评，只是因为它的现代表现手法使艺术脱离了人民的生活。布莱希特批评的出发点，也是包围着他那时的艺术的那种象真空一样的社会空间；布莱希特也想打破艺术和社会生活之间的壁垒，以使文学重又成为“社会教育”的一部分。但是这种正确的批评马上就变成了对形式表现手法的批评。布莱希特认为，一种“全新”艺术必须有一种完全不同的表现手法，以便消除艺术中（特别是戏剧艺术中）

“美味佳肴”所造成的不相称性和社会有害性，从而重新赋予艺术以必要的社会功能。就这样，布莱希特的批评也忽略了社会内容，使他所希望的文学的社会革新又成了一次——当然是非常有趣的，思想丰富的——形式试验。

德国面临的危机是这样的：是陷入法西斯的野蛮之中，还是能作为健康自由的民族存在下去。这个危机决定的时刻愈迫近，“资产阶级社会的最后危机”以及同这个危机错误地联系在一起的现有的文学形式面临最后危机的抽象理论，也就越普遍地被人接受。这样提出问题的普遍性就表现在，这样一些观点，甚至连右派思潮的极端代表以及动摇于左派和右派之间的作家，也能接受。因此，不言而喻，在这种情况下对资产阶级社会的批判，即使在个别情况下主观上是真诚的，但客观上也定会在许多方面受到法西斯主义社会蛊惑宣传的影响。在极右集团中也存在着这样的倾向，这就说明危机的深刻程度，也说明这样的事实：作家们并不懂得危机的政治内容。

只要举出一个例子就够了。恩斯特·容格尔写道：“很多人都在抱怨文学没落了，这指的不是别的，就是文学以陈旧的方式提出问题已没有任何意义了。毫无疑问，今天，一本教科书，比一本资产阶级小说对某次经历所作的最后解释要有更大的意义。”在这个容格尔看来，鄙弃艺术，只是鄙弃资产阶级社会的一种结果，当然他鄙弃资产阶级社会是从完全错误的前提出发的。他把未来的工人形象同资产阶级社会相对照，并要求工人“同这个社会的关系不是对立的关系，而是另外一种关系”。我们举出这些观点只是为了指出危机的征兆，因为反动文学的本质决定它的那些倾向只能收到一种意外的作用，就象容格尔的这种完全“急进的社会批判”只能导致肯定罗森贝格的“英雄现实主

义”的理想。

七 法西斯主义和反法西斯主义

希特勒法西斯主义象一场毁灭性的暴风雨从德国文化上空呼啸而过。是什么东西把一切毁灭的，希特勒使德国的思想发展倒退到什么地步，这些问题，只有在纳粹统治不可避免地崩溃以后，只有在德国开始重建灵魂和精神，道德和文化的时候，才能完全看清楚。亚历山大·赫尔岑极其中肯地谈到了一八二五年十二月党人起义失败的后果，由于把十二月党人“流放了”，沙皇俄国的思想水平也就极大地下降了。现在希特勒以世界上史无前例的力量和系统性，把精神德国的进步力量“流放了”。从托马斯·曼和阿尔伯特·爱因斯坦开始，绝大多数德国的文化领袖都不得不离开祖国，相对地说，这还是纳粹摧毁德国文化的最无罪部分。他们在异国继续工作，并因此把法西斯执政前德国的进步遗产提到了一个更高的水平。可是，对于生活在德国的人来说，他们确是被“流放了”，这说明了很多的问题。

留在国内的为美好德国斗争的战士们，更是完全被迫沉默了。刚开始，他们就住进了集中营和盖世太保的地牢，其中许多人被残杀。很大一部分在地下从事反对希特勒蒙昧主义斗争的最勇敢的先锋战士在断头台或绞架上结束了生命。究竟有多少人死在卢布林附近马台耐克毁灭营和奥斯威辛毁灭营里，至今仍未搞清楚。

但是，连那些仍能自由活动的作家也失去了文学创作的自由。把希特勒德国的压制言论和以往任何一个别的反动专制政

权的压制言论等同看待，是错误的。以往总还有些漏洞和空隙为热爱自由的反对派所利用，而且事实上也被利用了。（我们可以想一想海涅为反对神圣同盟的书报检查而进行的成功斗争。）希特勒的“同心协力”是迄今为止最完美无缺的压制言论的措施，它的功能就象马台耐克的毒气室一样无可非议。希特勒政权对在文学中写下的每一个字，讲的每一句话，都要进行检查。谁不顺从戈培尔宣传的命令，就对谁挥舞饥饿的大棒，以全面毁灭他的物质存在。希特勒政权不允许任何批评公开发表，并力图把哪怕只是以影射、寓意等等方式隐蔽地对希特勒政权表示的一点反对之意也要消灭在萌芽之中。

根据行之有效的俾斯麦制度，这根“同心协力”的大棒还通过甜面包的腐蚀拉拢来加以补充。德国法西斯的追随者，在有名望的德国作家中，人数微乎其微。它的御用文人，例如，布隆克，约斯特等人，都是些平庸之辈，大多都在中等水平以下。可是，这些人被抬到文学之巅，法西斯政权不惜工本大肆吹捧他们，将他们捧为所谓德国文学新繁荣的领袖。

对文学来说，更危险的，是某些并非没有才华，但性格软弱的作家，他们经不起希特勒政权有系统的腐蚀拉拢，结果走上歧路，汉斯·卡罗萨和其他一些作家就是这样的人。

尽管有这些“成就”，我们还是应该肯定，“同心协力”机构发挥的作用只是大体相当于希特勒的直接屠杀机构所起的作用。“同心协力”并没有结出希特勒和戈培尔希望它结出的果实。他们可以用恐怖和腐蚀使文学默不作声，甚至可以使它的内在本质腐化堕落，但决不能用专制命令建立一种有效的宣传文学。官方的法西斯评论也常常抱怨，作家回避日常生活的根本问题，他们逃避到和这些问题无关的题材中；换言之，文学并不那么听命

于戈培尔的宣传命令，就象法西斯掌权者所希望的那样。

这样一种回避，这样一种逃遁，对正直的作家来说，是维护自己人的尊严，维护自己在文学上的纯洁和才能的最简捷的道路。他们特别喜欢躲进历史题材中去。当然，希特勒主义也从“种族主义”的观点出发篡改历史，并且处处肆意解释、制造谎言，说德国历史上就有“国家社会主义革命”，有新帝国主义侵略扩张的先例。希特勒主义当然也找到了御用文人（例如布隆克），在历史题材的领域贯彻这一官方路线。历史对于真正的作家来说，则相反，它是一片丛林，这些作家为了避开“同心协力”的警犬可以从中找到掩体。因此，戈培尔的宣传总用尖刻的言词斥责这种躲进历史题材的现象。

例如，汉斯·莱普的小说《贝角》就以较高的文学水平，显示了这样一种躲进历史题材的做法既有积极方面，也有消极方面。小说写的是宗教改革前和宗教改革期间北德一个家庭的故事。莱普表明，他没有受法西斯歪曲历史的影响。他甚至预感到，这一时期的伟大艺术和高水平的思想意识同农民战争中爆发出来的民主潮流是有关系的。但他却把真正的历史放到了次要的地位，而着力于环境气氛的描写，着力于纯个人命运的心理分析，当然他的心理分析确实是很精彩的。因此，他的这部小说在极力忠于时代色彩的同时，又有点典型的新德国意义上的“无时代性”。这里表现出的精神自然主义是这部作品的主要弱点。客观上只有从历史条件出发才能理解的命运，消失在半明半暗之中，因为在作者看来，时代的潮流，只有在人物能接受它们时，才是真正存在的。这样一来，这部小说虽值得一读，但并不是什么了不起的历史小说。

这一弱点，自从德国文学进入自然主义阶段以来，我们是随

处都可以看到的，然而在法西斯统治下，更具有一种有趣而明显的特点。弱点依然是弱点，但正是这一弱点赋予那些既不想屈从于希特勒的思想意识，但又不敢进行真正反抗的正直的作家以这样的可能性，通过一层救命的保护色继续从事写作，既用不着投靠法西斯同时又不会受到迫害。因此，作家艺术思想上的弱点居然能成为文学的保护色，这虽然反映了部分作家有反抗的愿望，但同时也表明了这一反抗的不抵抗性。尽管对这样一种风格和思维方式的评价是批判的，但我们感到欣慰的是，用这样一种方法保护自己过关，以迎接美好未来德国的作家的数目是很可观的。

恩斯特·维歇特的例子表明，这一类精神自然主义的弱点在德国文学中是多么的根深蒂固。维歇特由于在信仰基督教的问题上表现出了大无畏的精神，甚至曾被抓到集中营里关过一些时间。在创作上，他也不象他的大多数同命运的人那样隐瞒自己的观点；他不同意法西斯的思想意识。他在小说《女少校》中以精湛的写作技巧驳斥法西斯制造的神话，说第一次世界大战的“战地生活”是道德新提高的基础。相反，他的绝妙而又令人信服的描写表明，这一“战地生活”是如何摧毁道德。按照现代德国的习惯，他的这部小说也是“无时间性”的，其中个别道德和心理的描写十分成功，但他甚至在道德领域也不能进行哪怕是隐蔽的有效的论争。因此，他那自我舍弃的虔诚主义所产生的社会和文学效果就十分微弱，他的声音无力地消失在野蛮的飓风之中。

汉斯·法拉达的文学命运更为不幸。在希特勒上台前，特别是由于他创作了小说《小人物——怎么办？》，他曾是德国文学中最有希望的一个作家。如果我们指责法拉达，说他投降了希特勒主义，或说他放弃了作家的尊严，那是太不公正了。但他在

希特勒时期数量极为丰富的创作并没有满足他先前唤起的对他的任何期望。这不仅是因为他写过一些十分糟糕的作品，而且也是因为就是在他显然是集中全力进行创作的作品中（《狼群中的狼》），也脱离了他原来的倾向，避而不做最后的结论——而且甚至喜欢贬低那些严肃的问题（最明显的就是《小人物，大人物——一切都颠倒了》）。这不仅是由于政治压力的结果和顾及书刊检查的结果，《狼群中的狼》的故事发生在通货膨胀时期，这样法西斯掌权者就没有理由反对对魏玛时期的批评，尽管这一批评是十分尖锐的。更严重的是，在法西斯气氛的沉重压力下，法拉达在感情上丧失了他开始进行社会批判时的那种内心的自信心，虽然那时他的观点也不十分明确肯定。有时他写稀奇古怪的事情，这也是这种压力所造成的结果，因为，正如我们从在文学上意义更为重要、道德上更为坚强的拉贝身上所看到的，这种借写稀奇古怪的事件而进行逃遁，在德国始终是内心里虽然拒绝强大的不利的时代潮流但从思想上又不予反抗的标志。

法国大革命的恐怖时期以后，有人问阿贝·西埃耶斯，他在这一时期做了些什么，据说他答道：“我活了一阵子。”这是希特勒德国最优秀的，文学上最正直的作家对自己的活动所做的可以引以自豪的最好的总结。能做到这一点，已经够不简单的了。因为只有维护了自己精神、道德和文学尊严的作家才能在重建自由德国的活动中发挥一种巨大的有成果的作用。可是，如果我们考察一下，在为反对对德国人民的反动毒害的斗争中，在为反对将德国人民引向可怕的绝路的斗争中，德国文学究竟作出了什么贡献，我们又觉得这太不够了。

因此，要寻找通向复兴的道路，那就必须到那些为了抗议希特勒独裁而离开了祖国，并在异乡进行了反对法西斯暴政斗争

的作家的创作中去寻找。他们的作品，从德意志民族历史地形成的性质中揭示了德国民族所以堕落到如此地步的本质、历史及其根源，从而提出了德意志民族从危机中走出来，改过自新的可能性。我们迄今所作的评论表明，我们要求作家们彻底改变他们一贯的世界观，要求他们不仅要摆脱纳粹思想，而且还要摆脱任何一种反动的观察问题的方式。但是，我们这样要求，决不是想再搞一次“文学革命”。

反法西斯文学对希特勒攫取政权的第一个反应，理所当然的是向整个文明世界揭露胜利了的法西斯主义所干下的那些暴行。这就产生了所谓的集中营文学。它真实地反映了法西斯地狱的情况，揭露了数不胜数的暴行，希特勒事实上就是靠这些来实现“和平”夺权的。集中营文学理所当然地对进步世界的舆论起了极大的影响。但这种文学从本质上来讲是政论性的，是归纳整理得很出色的事实报告。不管是刽子手的野蛮残忍，还是牺牲者消极的英雄主义，都没有从文学的意义上加以说明；在创作中，也没有使人明白产生这些情况的社会和人的根源就在于这里所表露出来的德意志民族特性中的恶与善。

大部分正面攻击法西斯主义的，想指出法西斯统治是德国普遍现象的作品，就更加软弱无力，距离德国新的历史形势的真相——更别谈深刻的真相——就更加遥远。当然，造成这种状况的原因，是因为客观上存在着特别巨大的困难。作家们长期住在国外，他们对德国情况的了解十分可怜，而且是间接知道的。此外，还有一个根本性的障碍，那就是许多人是根据自己的愿望来想象自己的祖国发生了什么事情，因此他们也就看不清法西斯统治的实际情况。这里，最为有害的是这样的偏见：似乎法西斯只是一个小集团，它所统治的人民，其中大多数人都反对

暴政，都满怀热情地同情和支持反希特勒独裁的战士，都热切地盼望着有一天能摆脱法西斯的奴役。这种偏见——它决不局限于文学——已被这次战争的经验完全驳倒。这种根据愿望而作的设想在艺术上的破坏作用，还由于对历史乐观主义根本错误的抽象理解而变得更加厉害。任何一种斗争文学，如果要想使它所塑造的一切具有深远的影响，那它就必须毫不动摇地相信自己的事业的最后胜利。从这一意义来说，每一种真正的斗争文学必然是乐观主义的。然而，如果由于坚信最后胜利是不可避免的，因而，就必须在每一个阶段上都表现出善一定会战胜恶，进步一定会战胜反动，那就必然会完全歪曲内在的和外部的力量对比，就会歪曲现实，其激励斗志的作用也会毁于一旦。过去时代的革命作家都懂得，在作品中，应精确地保持最后胜利的不可避免性和局部斗争中的（个人的）必然失败之间的平衡。《阴谋与爱情》是德国最强有力的反封建和反专制的战斗戏剧，它的结局是两位主人公的失败和死亡。伟大的俄国民主批评家杜勃罗留波夫称奥斯特洛夫斯基的剧本《大雷雨》的女主角绝望的自杀是“黑暗王国里的一线光明”。

因此，这就不是偶然的，法西斯暴政的牺牲者的形象，写得比积极进行战争的战士的形象更加吸引人，特别是，如果这些牺牲者是还没有能力同法西斯斗争的儿童和未成年人，那就更是如此。（例如弗希特万格笔下的伯恩哈德·奥培海姆。）贝托尔特·布莱希特的《第三帝国的恐惧和苦难》中有几场戏和几个故事写得十分精彩，同上述作品也有一定的联系。这里，把德国日常生活中由于法西斯主义而招致的道德败坏写得十分扣人心弦。

作家不能正确看到德国力量的对比和人民受法西斯毒害的

深度，不懂得德国人民当中这种他们所不能理解的普遍现实究竟是怎么产生的，这对他们在作品中表现法西斯统治下的德国社会，表现纳粹上台及其统治，都起了有害的影响。弗希特万格早在希特勒上台以前，就在他的小说《成功》中成功地揭露了希特勒及其宣传的空洞可笑以及他们的所做所为所犯下的罪恶。这部小说写的只是希特勒最初的活动，即到一九二三年慕尼黑反革命政变这个时期；但令人不解的是，即使在这里希特勒的影响也只限于慕尼黑的一小部分居民。在历史讽刺小说《假尼禄》里，可以更强烈地感觉到这一点。它正确地讽刺了希特勒及其帮凶，正确地描写了他对牵线搭桥的豪门显贵的依附，但希特勒这个人物——假尼禄——能煽动起群众运动的原因，作者并不了解。

就连描写法西斯德国最杰出的小说，安娜·西格斯的《第七个十字架》也有这类弱点。个别情景写得形象生动，两个阵营的人物写得都具有内在的真实性，在这些方面，安娜·西格斯做出了突出的成就。但就是她也常常只限于描写感情或心理活动的实际状况，当然这些描写也生动地说明了它具有非凡的想象力。但是，斗争的深刻的原因，以及由各个活生生的人物的个人经历和他们之间的联系与冲突而产生的这一斗争的意义，在这部小说中也是用一层——当然是有很高文学价值的——面纱给掩盖起来的。

早在希特勒夺权前，一种正确的文学直觉就促成了一股写历史小说的浪潮。这种直觉是正确的，因为德国的历史，德国人民的历史，德国人在由自己创造的、但后来对它又成为一种命运的生活条件中发展的历史，及其和这些条件的斗争，这一切当然都是素材，正确地描写这些素材就可以揭示出法西斯为什么

能毒化德国人民的原因。但正是在这一点上德国文学抽象性的局限也就表现得更为尖锐。这类历史的小说大部分都和法西斯制度的重要思想问题有密切的联系。通过不同的历史人物来体现理性和反理性,光明和黑暗的斗争,这无论是在历史上,还是通过历史这个中介意指德国的现状,都是正确的。然而这只是抽象的。这一抽象性表现在对写历史作品具有决定意义的题材选择上。只有很少几部反法西斯的历史小说,是在德国的历史中去寻找自己的素材,而这正好是发生在戈培尔的宣传工厂要历史学家和作家为了法西斯主义的目的而篡改全部德国历史的时候。当然,德国历史缺少革命的事件,甚至连十分进步的事件也很少。但是由反法西斯作家塑造的塞万提斯和弗拉维乌斯·尤素福斯,哥伦布和塞万特,同德国人民的命运实在相距太远,而且在作品中也没有表现出有什么直接联系。因此,就是那些构思最巧妙、安排最成功的历史表述也必然忽略了当时的具体真实情况。亨利希·曼的《亨利四世》与上述那种偶然的选材毫无共同之处。亨利四世是一个和历史地具体的德国鄙陋,因而也同这种鄙陋恶性发展的顶峰法西斯统治形成鲜明对照的生动有力的人物形象。将自由的法国和被奴役的德国作生动的对比,是一八四八年前的一个古老而良好的文学革命传统。做这样的对比,在两国人民的历史中有其具体的历史根源,因为,如同弗里德里希·恩格斯有一次指出过的那样,德国好几个世纪都未能解决的政治任务,法国却能进步地予以解决。这就存在着一个产生于具体的德国历史的现实的历史原因,它使亨利希·曼有可能拿一个正面,光辉的对立形象,亦即一个真正领导人民解放的领袖的形象去同法西斯的政治和道德原则相对照。(在战前的德国文学中,莉卡达·胡赫创作的形象加利巴迪也有类似

的作用。)

托马斯·曼也从德国历史取材,在关于歌德的小说《绿蒂在魏玛》中创造了一个有指导作用的正面形象。歌德这个形象极其生动,无须人工雕琢,但任何时候又都是伟大的,也对于解释今天的现实问题所具有的意义,远远超出了纯文学的,甚至是纯作家的范围。早在法西斯以前几十年,就有人开始篡改德国历史,把歌德歪曲成一个主张非社会的,主张庸俗市民式的反政治的领袖,后来甚至被歪曲成主张神秘反动的领袖。因此,托马斯·曼从事创作的基础,也就是进步与倒退在思想领域进行殊死斗争的那个基础。由于托马斯·曼把歌德写成一个人类向前发展的光辉形象(我们再重复一遍,他并没有对历史和心理进行人为的雕琢),因而他就为德国特有的自由和人道的力量自由地发挥作用打下了基础。

冯塔纳有一次说过,真正的历史小说必须在年纪最大但还活着的一代人的经历范围之内。我们不想讨论这一论断是否具有普遍真理的性质,但我们必须指出,名副其实的历史小说没有写出的东西,我们却在一些写第一次世界大战及其社会心理准备时期的作品中一再看到,这就是:法西斯的人是如何从德国的条件下产生发展起来的,进步和人道的最优秀代表如何对这些人的进击不予反抗。这里的第二个问题是这类题材中的新内容。因为,亨利希·曼的《臣仆》和托马斯·曼的《死于威尼斯》早已发出警告,在现代德国文明内部有出现一个野蛮地狱的危险,它是那种文明的必然的补充物。因此,我们可以把这两部作品看作是前一个问题的伟大先驱。

具体地揭示最优秀的德国人对专制独裁者施展的麻醉术在思想和道德上是如何没有防御,不予抵抗,同样也是托马斯·曼

在希特勒篡夺政权以前就开了先河。在中篇小说《马里奥和魔法师》里，从罗马来的那位先生最初并不想屈从于别人的诱惑，但在短暂的反抗以后，他还是经不起诱惑而上了钩。这里，托马斯·曼精细而又很有见解地指出，这一失败的心理和道德原因何在。罗马来的先生并不愿意，但对魔法师的积极愿望又只能说个“不”字。这样，托马斯·曼就指出，即便在防守中，单纯的否定，单纯的防御，也不会有真正的反抗力；如果想取得成功，那就必须用在内容上是肯定的善的力量去对付黑暗和恶在行为上体现出来的力量。

阿诺尔德·茨威格在他取材自第一次帝国主义战争的战争小说中，对德国人的不抵抗这个主题作了丰富的描述。连续性的长篇小说早在法西斯之前就已开始创作了，然而只是痛苦地经历了希特勒的统治后，他的社会观察才变得更深刻，更成熟。《凡尔登的教训》和《国王的登基》描绘了一系列思想上不抵抗的德国人，其明确的程度和批判的深刻性是以往的小说不可比拟的。茨威格也不满足于只以这样的丰富性去表现德国命运的一个主要问题。他以他的深刻的社会心理见解，塑造了真诚热情的德国知识分子的典型，他们聪明、真诚，有教养，但不问政治的倾向竟达到了这样的地步，以致于从他们自己的精神道德条件出发，他们既可成为法西斯分子，又可以成为反法西斯分子。他还指出，在普鲁士军国主义条件下，普通的小市民是如何被培养成可恶残忍的凶手。

约翰内斯·R·贝歇尔的“德国诗”，和托马斯·曼的“歌德小说”一样，在德国现代文学中第一次表现了最优秀的德意志精神和进步思想之间的内在联系。它从德国历史上和最优秀的德国精神中汲取的力量，是那些能从内心里战胜法西斯毒害的力

量,也就是对德国的爱,对祖国以及希望祖国所有的人都能幸福的感情。这样,对法西斯的仇恨和蔑视,就是具体地、同德国联系在一起而表现了出来。贝歇尔的小说《告别》描写了德国年轻人在第一次帝国主义战争以前的发展,但已经是根据在法西斯时期的体验来写的。《巨仆》中所表现的那些现成的地地道道威廉时代的东西,即“安全”时代的野蛮地狱,现在成了和现存的精神反对力量进行坚决的思想斗争的重点。贝歇尔指出了,威廉时代德国人身上的法西斯的非人性的心理萌芽是如何由于社会的原因而被培植发展起来的,因此在内心深处开展一场反对这种黑暗势力的斗争又是多么必要。当然,这一斗争要想取得胜利,那它就必须包括从政治到道德和美学的全部思想意识,它就必须有积极的、民主的、同时又是德国式的目标。

属于这一类描写希特勒主义精神形成史的作品,还有奥斯卡·马里亚·格拉夫和亚当·沙雷尔的作品。

希特勒侵略战争及其失败所带来的教训,经历和认识撕碎了反法西斯阵营对德国怀有的所有偏见和幻想。德国进步文学必须进行艰苦的再学习。当着决战正在进行的条件下,当然这个再学习主要是以政论为其表现形式,而不是以文学为表现形式。要想真正看清,希特勒战争以及希特勒制度在思想和道德上的崩溃所带来的教训对德国文学具体地产生了哪些影响,今天还为时过早。一方面,这种文学刚刚在形成,另一方面,在战争条件下我们也只知道它的一小部分。在我们知道的那些作品中,贝歇尔的“德国诗”是最突出的。

德国的解放已越来越迫近。德国人民的心灵要获得新生的任务,对于所有正直的德国爱国主义者来说,越来越紧迫地成为一个时代的要求。在这一唤醒心灵的事业中德国文学必须完成

一项艰巨的任务，那就是要将德国人民从它迄今陷得最深的政治、道德和思想深渊中再带回到文明人的生活中去。德国人民的这种必须由自己负责的自我堕落，只有用最无情的自我认识和最不调和的自我批判才能挽救。在这一方面，德国文学肩负着一项伟大的使命，如果它成功地唤起人民走向新生，那末它自己在完成这一使命的同时也就能重新觉醒，象过去一样伟大。贝歇尔把德国文学的这一普遍使命看作是他自己作为诗人的任务，并以自己的体会说了出来：

“伟大的，伟大的使命交给了我：
彻底铲除我的错误，
勇敢地站立起来，
向你们展示已经改变了的面貌。”

伟大的，伟大的使命交给了我：
控诉我国人民的敌人，
用我的行动和诗歌，
判决他们，永远消灭他们。

伟大的，伟大的使命交给了我：
展望那还隐藏在云层里的
未来的日子
和实现人民的愿望。”

张伯幼 译
范大灿 校

（选自《德国近代文学概述》）

《明娜·封·巴恩赫姆》

我们常听到这种不无道理的说法：十八世纪、十九世纪之交德国文学和哲学最伟大的时期，是一场云端中的战斗，好似传说中阿提拉和阿埃丘斯的阵亡将士在空中继续进行他们的卡太隆尼之战那样^①。对于启蒙运动，这一譬喻显然更是十分贴切。在英国，资产阶级革命在清教主义思想指导下取得了胜利。英国的启蒙运动试图从思想上将革命后得以自由发展的、经济上具有进步意义、然而渗透着封建残余的资本主义，推向理性王国的方向。在法国，启蒙运动更为坚决、理论上更加坚定，它在一个专制主义君主国中为着同一目标而战。在这里，经济发展早已打破了封建势力同资产阶级势力之间暂时具有进步意义的均势，革命变革的强烈要求愈来愈不可抗拒了。可见，两国的启蒙运动都是同现实的政治、社会进步不可分地联系在一起。德国的启蒙运动却没有这种具有明确规定性的社会基础。它是德意志人民十八世纪所经历的觉醒过程中的意识和良心。由于历史上形成的落后状态，人们至多只能设想社会变革，而不能为这一变革真正到来进行思想上的准备，因此德国的启蒙运动就必然缺乏法国启蒙运动的高峰；完备的唯物主义和无神论、从革命

^① 卡太隆尼平原，今法国马恩河畔沙隆附近。公元四五一年，匈奴王阿提拉率部在此与西罗马统帅阿埃丘斯的军队会战。又名沙隆之战。

思想体系过渡到平民实际行动、并从而预言式地出现了自身内部的问题和矛盾。人们(包括我在内)曾一再指出,德国启蒙运动的这些毋庸置疑的弱点,同时却也带来了某些真正有前途的东西。比如,这时开始了辩证法思想的复兴运动,并提前对十九世纪的某些问题作了文艺上的反映。

因此,尽管德国启蒙运动中涌现了一大批举足轻重的人物,但从世界历史意义上说,莫扎特的音乐却成了它最纯粹、最丰富、最深刻、最完整的体现者。如果我们将目光严格限制在文学和理论领域内,我们就看不到一条势不可挡的有机的成长线索,如在法国从贝勒^①、封特奈勒^②到狄德罗和卢梭那样。在德国,那位生前和死后都不被人理解、被左翼和右翼人物、被尼可莱^③、门德尔松^④直至雅科比^⑤、弗里德里希·施莱格尔^⑥和基尔格郭尔^⑦都误解了的莱辛,是唯一完满地体现了德国启蒙精神的人物。(我们在这里不可能哪怕只是粗略地论及那位具有启蒙时代和谐气质的维兰^⑧。当然,维兰的才气是不能同莱辛相提并论的。)在莱辛之前,启蒙运动虽也有意识地反抗现实,但总是囿于

① 贝勒(Pierre Bayle, 1647—1706),法国哲学家、作家,早期启蒙运动代表人物。马克思称他为“十七世纪的费尔巴哈”。

② 封特奈勒(Bernard Le Bovier de Fontenelle, 1657—1757),法国思想家、作家,早期启蒙运动代表人物。

③ 尼科莱,见本书第一〇页注②。

④ 门德尔松(Moses Mendelssohn, 1729—1786),德国启蒙运动哲学家、作家。

⑤ 雅科比,见本书第一一页注②。

⑥ 施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829),德国作家、语言学家。

⑦ 基尔格郭尔(Søren Kierkegaard, 1813—1855),丹麦哲学家,存在主义哲学的先行者。

⑧ 维兰,见本书第一〇页注③。

德国鄙陋状态的狭隘性和软弱性。莱辛一出现，德国便开始了以哈曼^①和赫尔德^②、以狂飙突进运动、以雅科比等人为代表的过渡时期，这个时期经过矛盾重重的发展，导向近代德国文化上的第二次思想繁荣。所以，为当时社会条件所决定的莱辛那种独树一帜、独具一格的特点，在他创作和思想中的所有内容问题和风格问题上统统表现出来了。因而他和他以前任何一个同他比起来充满了妥协性的国际启蒙运动阶段的人物都显得迥然不同。比如同伏尔泰比就是这样。（在德国，到了海涅，才从足够的历史高度作了回顾，从而理解伏尔泰的妥协中包含的积极的辩证法）莱辛感到自己和狄德罗是一致的，从而对于卢梭特有的一些问题没有怎么关注。拉摩^③提出的各种问题，他已是无从接触到了。

历史人物莱辛的所有这些特点（它们的个别方面我们只能经过审慎的、辩证的考虑后称之为局限性），都使人觉得他和莫扎特地位近似。他们两人都把德国启蒙思想初期的软弱性远远抛在身后；在两人身上，勇气和信心都不再由于内心的软弱感而受到削弱，然而又都还没有由于理性王国那逐渐到来的内部矛盾性而使他们看不清光明的前景。至于为什么从这种非常一般的历史地位的近似出发，会在音乐和文学这样差别甚大的领域里产生近似的倾向，我们要到本文下面才能明白。

如果说，莱辛在德国启蒙运动史上的地位是介于“还没有如何如何”同“已不再如何如何”之间，那么，他的一生也有一个极

① 哈曼，见本书第七页注①。

② 赫尔德(Johann Gotfried Herder, 1744—1803)，德国作家，狂飙运动和古典主义的主要理论家。

③ 拉摩(Jean Philippe Rameau, 1683—1764)，法国作曲家、音乐理论家，提出大自然音乐的基础，体现了启蒙运动艺术观。

有代表性的中点，这恰恰就是《明娜·封·巴恩赫姆》问世的布雷斯劳时期。这里说的不是他初露锋芒同晚年郁郁不得志之间的中点。还在布雷斯劳时期以前，莱辛就已达到成熟阶段，而在布雷斯劳时期以后他也一再不无根据地希望有一种合他心意的、富有意义的生活，希望经历一种能使他显露身手的、有着光明前景的斗争。但是，莱辛是德国第一个真正想成为自由作家的著名作家（在这一点上他的社会地位也接近狄德罗）。在布雷斯劳，在七年战争的熊熊战火中，莱辛做着陶恩青^①上校的秘书——这听起来好象很荒唐，却是莱辛一生中相对地说他感到最自由的一段时间。梅林曾指出，在当时的德国，一批最优秀的军官要比大批平民（包括大部分学者、作家）思想开明得多，市侩习气少得多。不但莱辛笔下的台尔海姆和老迦洛蒂是军官，席勒的非迪南也是军官。我们这里不可能对这一社会环境提供的有利条件作详尽的分析，但必须指出，它的产物《明娜·封·巴恩赫姆》中洋溢着一种自信的坚定情绪。就这一点而论，莱辛后来的作品，无论是在刻画《爱米丽亚·迦洛蒂》的悲剧命运时，还是在描写《智者纳旦》那种早就看破一切的、老成的耆年之智时，都不曾再达到这样的程度。

《明娜·封·巴恩赫姆》的音乐的、道德的主题，正是从这一生活环境的总体中产生出来的，是这种环境在情感上的反映。大约五十年前，保尔·恩斯特^②指出了《明娜·封·巴恩赫姆》的音乐性质。不过，由于恩斯特把这种音乐性仅仅归结为对剧中人物进行片面的等级划分，由于所谓“台尔海姆的旋律由维尔纳

① 陶恩青(Tauentzien)，普鲁士军官。

② 恩斯特，见本书第九一页注②。

低八度奏出”，这一富有启发性见解的具体价值便被降低了。一来，为了说明象这部喜剧这样精巧的结构，这条原则过于抽象，再者，只有站在正统的普鲁士立场上，就是说，如果台尔海姆是个普鲁士的爱国者，怀着坚定的信念为他的祖国及其“正义事业”而战，从而对维尔纳的军事冒险主义抱着理所当然的蔑视，只是在这时，这种等级区分才多少站得住脚。

我们很快就会看到，剧作本身并未为这种解释提供依据。对于恩斯特视为不言而喻的那个问题，即台尔海姆对他的军人生涯的看法，我们要到以后谈到比较具体的问题时才能详论。但是，当我们现在考察一些重要的情景及其在对话中的反映时，就可以清楚地看到，这部喜剧的真正结构要复杂得多，而且无论如何也不能归结为一种“上”和“下”那样的社会等级。恩斯特把剧中描绘的明娜和弗兰齐斯卡的关系，理解为同台尔海姆、维尔纳和尤斯特之间的关系完全一样。实际上剧中可以找到不少情景，表明弗兰齐斯卡在人品方面胜过别人。比如，当这两个姑娘得知台尔海姆也在旅馆时，就是一例。明娜因为终于找到了他而欣喜若狂，而弗兰齐斯卡则首先对他的不幸感到同情。明娜自己也说：“我只是个情人，而你是个好人。”再如，当台尔海姆的名誉观使他不愿以一个贫穷而受嫌疑的男子的身份同一个富有的女子结婚，明娜打算用假装贫穷和失去遗产的办法来引他走上爱情的正路时，弗兰齐斯卡对她说：“这样必然会引起最微妙的自私心。”恩斯特举例说，明娜和比较幼稚的弗兰齐斯卡不同，能在坏人身上也发现好的方面，这一点诚然说明她有一定的道德修养；但问题是，在骑士里科·德·拉·马利尼埃尔这个具体问题上，难道弗兰齐斯卡不正凭着她那种不甚细腻的道德感而击中要害的吗？弗兰齐斯卡反对明娜策划的“台尔海姆计谋”，

也是这样。

关于台尔海姆和维尔纳之间的道德等级区分，情形也差不多。这里也没有僵死的道德的“上”“下”之分，只有一种非常生动的此伏彼起。台尔海姆固然正确地谴责了维尔纳在谈军官、士兵同女人的关系时出言轻佻，但维尔纳立即就认识到自己不对。可是，当台尔海姆出于他那失之偏激的荣誉观念，不愿欠维尔纳债，拒绝维尔纳借钱给他时，维尔纳就义正词严地提醒他：实际上他已经欠他债了，因为维尔纳多次在战场上救过台尔海姆的性命。无疑，这里道义上的优势是在维尔纳方面。我们认为，这种道德是非的起伏变化，是这部喜剧的结构所依据的根本准则，它正是在具体的、关键性的场合一再揭示了那套抽象的道德准则、道德信条和禁令在道德上是很成问题的。甚至同一条原则可以挑起两个人错误地攻击对方，比如，落拓的台尔海姆对富有的明娜说：“一个男子如果靠一个女子、靠她的盲目的温情给他全部幸福而不知羞愧，那他就是一个一文不值的男子。”当明娜用计使她的地位似乎一落千丈，而台尔海姆却已恢复了名誉时，她对他说：“一个女子要是靠一个男子的盲目温情得到全部幸福，那她就是个一文不值的女子。”喜剧正是要揭示：这两个“卫道者”肯定都各有各的不对之处。

这样的例子举不胜举。《明娜·封·巴恩赫姆》整个十分独特的结构，正是建筑在这一基础之上：抽象的道德不断地转化为具体的、合乎人情的、个性化了的、从各具体情景产生的伦理观。自然，道德和伦理的辩证关系是古往今来任何伟大剧作、甚至可以说是任何伟大的文学作品的基础。因为，一切真正的冲突都是基于这种辩证法的。只有普遍的道德信条和戒律彼此间相互发生矛盾时，冲突才会产生。（康德的道德学说的主要局限性之一，

就是否认这些冲突的存在,甚至否认它们是可以设想的。)这些普遍的道德信条和戒律,是任何人类社会生活无法回避的中心问题。不但每个阶级社会都自发地为各个不同阶级制订着不同的信条和戒律,从而使冲突成为日常生活必不可少的组成部分,而且,每当特定的经济结构被消灭,人与人之间出现了新关系,一种旧道德转变为一种新道德,社会就随之向前发展。但这样的冲突只有通过斗争、通过人生中的抉择(这些抉择是在社会、历史的进程中产生的)才能成为现实。例如,在《俄瑞斯忒斯》中,这种冲突是以充分的自觉性表现出来的;在《安提戈涅》中,则表现为不言而喻的生活事实。当人们面临在两种互相对立的道德体系之间作出抉择时、当人们不得不准备进行这种选择并不得不准备承担由此而引起的一切后果时,冲突才形成一触即发之势。这时,道德的界标在冲突中就自我消失了。原先,当一种道德体系历史地居于绝对统治地位的时候,遵循其信条看来是理所当然的;这时,人们却要在冲突中作出选择:在非此即彼的两种可能中,他究竟愿承认哪一种是自己必须遵从的,是针对自己而发的命令,是对他这个特定的个人具有特殊约束力的职责。在这种情况下,安提戈涅选择了违反禁令去掩埋她哥哥的做法,而她自己个人的生命也就在这一选择的后果中达到了完善的境地。伦理的行为就是这样从各种道德义务的冲突中产生出来的。

当然,随着人类社会的历史发展,不但冲突的内容在变化,而且,由于内容所致,冲突的形式也随着内容而起变化。文艺复兴时期的道德,就已超出了古希腊城邦时期在两种道德体系之间进行客观的抉择的范围。那时,伦理的主体仅限于采取行动作出最终决断并承担其后果。社会的发展甚至已经使抉择“恶的

原则”也成为可供选择的可能了(例如,埃德蒙德^①、理查三世^②)。这样一来,道德和伦理相互作用的形式和内容自然就都起了巨大的变化。不过,冲突的基本结构并未从根本上改变。在这个问题上,莱辛的历史洞察力表现在他根据亚里斯多德的理论,看出虽然索福克勒斯和莎士比亚采用的形式截然不同,但他们在美学上仍是属于同一类型的。这一点也就含蓄地表明莱辛承认:在冲突的形式和内容经历的历史演变中,存在着一种恒定的因素。

尽管莱辛肯定变中有不变,但他提出的美学和伦理学问题,同莎士比亚相比仍然是一个新事物。其所以新,并不在于他将冲突移植到喜剧的精神世界里去,虽然我们很快就会看到,冲突同喜剧这种形式间接地是有联系的。在一篇探讨喜剧的重要文章里,莱辛同指责莫里哀在《恨世者》中丑化德行的卢梭进行了论战。莱辛首先在发笑的对象问题上,把道德高尚同阿尔赛斯特^③形象所体现出的道德夸张区别开来,接着在谈到喜剧性时又把发笑同嘲笑区别开来。这里已经表现出一种从道德向伦理的运动。象莫里哀那样把嘲笑的矛头指向夸张的道德,这并不是如卢梭认为的违反道德,而是一条维护真正的道德的原则。发笑的对象表面上看起来不如嘲笑那么明确,但它却是针对着人类实践活动的整体。在这里,发笑以人们内心活动的最高裁判的身份出现,成为一条新的“情感净化”的原则。在另一篇文章里,莱辛完全按启蒙运动的精神解释“净化”,说它意味着“使

① 埃德蒙德(Edmund),莎士比亚著名悲剧《李尔王》中玩弄阴谋权术的人物。

② 理查三世(Richard III, 1452—1485),英国国王,谋杀其侄爱德华五世而登上王位。莎士比亚戏剧主人公之一。

③ 阿尔赛斯特(Alceste),法国剧作家莫里哀(1622—1673)的著名喜剧《恨世者》的主人公。

激情转化为道德技能”。同嘲笑具有十分明确的针对性相比，发笑具有无所不包的性质，这一点使它成为启蒙时代的一条净化原则。“这种净化的真正的普遍益处正寓于发笑自身之中，它磨练我们的能力，使我们能透过各种激情和时髦的外表，透过一切别的与之搀杂在一起的好的或更坏的性质，甚至透过一副庄重严肃的面孔，轻易而迅速地看出事物的可笑性。”

在这里，我们的任务不是研究这样一种具有伦理净化作用的喜剧手法在莱辛之前的文学中是否已经出现过或达到什么程度。我们的意图是弄清究竟哪些社会的和道德上的需要，促使莱辛从理论上如此大力强调发笑的净化作用。我们认为，把这一新的理论观点、这一新的创作问题推到鲜明突出地位的新情况，是自从文艺复兴以来就存在的那个危险：在发生各种冲突的情况下，决断已成为势在必行的时候，人们不但有可能选中“恶”，而且即便选中了道义上无可非议的“德行”，这其中也可能潜藏着某种非人道的原则。马基雅维里^①发现政治是一个独立的领域，有它固有的逻辑、有着自己的动机和效果的辩证关系，这一发现，对于文艺复兴运动说来，其结果就是人们认识到莎士比亚塑造的新的矛盾，认识到生活本身中就可能存在一种道德上是邪恶的准则。莱辛观察到的新问题，产生于贯穿十七、十八世纪的那些大规模的阶级斗争，这些斗争的高潮就是法国大革命。启蒙时代把这个运动中原先（例如，在革命的清教主义中）带有宗教色彩的一些原则世俗化了。说具体些，就是对斯多葛哲学作出新的、革命的解释，取代了革命的加尔文主义及其

^① 马基雅维里(Machiavelli, 1469—1527),意大利政治思想家。认为欲达政治目的可以不择手段。

试图在天主教中建立的相应教派。同莎士比亚作一比较，新东西便一目了然。在莎士比亚那里，具有积极的社会意义的行为所包含的辩证法，源出自马基雅维里发现的现实社会结构。如在《凯撒大将》中，并非斯多葛派布鲁图^①，而是埃庇库罗斯派^②的卡西乌^③，在刺死凯撒后要不要再除掉安东尼^④的问题上，成了马基雅维里实用政治的传声筒。只是到了宗教革命的（或反革命的）思想体系世俗化以后，一种政治上、道德上的斯多葛主义才成为启蒙运动道德的核心。所以，狄德罗写了关于塞内加^⑤的研究文章；与这些问题相关的各种矛盾，一再激起卢梭的兴趣；一代人之后阿尔菲埃里^⑥简直成了一位政治斯多葛主义的悲剧家——这些就决非偶然了。

还在布雷斯劳时期以前，莱辛就已开始思考这一些问题了。他的《菲罗塔斯》^⑦正是集马基雅维里的实用政治和道德斯多葛主义（在此表现为无条件的自我牺牲）于一身；王子的自杀是一个体现了斯多葛道德的行动，促发这一行动的动机，是不惜一切地贯彻爱国主义的政治利益。莱辛把他的年轻主人公写成完全纯洁的和充分自觉的，但同时他并不讳言，他自己认为这种对任

① 布鲁图，见本书第三〇页注①。

② 埃庇库罗斯派：古希腊哲学家埃庇库罗斯（Epikuros，前 342—前 271）的信徒。

③ 卡西乌（Gaius Cassius Longinus），古罗马元老派，与布鲁图合谋刺杀凯撒。

④ 安东尼（Marcus Antonius，约前 82—前 30），古罗马政治家，前 42 年和屋大维一起击败布鲁图和卡西乌。

⑤ 塞内加（Lucius Annaeus Seneca，前 4—后 65），古罗马作家，斯多葛主义者。

⑥ 阿尔菲埃里（Vittorio Graf Alfieri，1749—1803），意大利古典主义悲剧家。

⑦ 《菲罗塔斯》（《Philotas》），莱辛一七五九年写的悲剧。

何妥协都一概排斥的英雄主义是不人道的。下面阿里德乌斯国王对菲罗塔斯说的这些话，肯定是不会与莱辛的内心信念相差很远的：“你呀，命运已把你定为王位继承人！你呀，命运要把伟大、高尚的全体人民的幸福完全交付给你！这是一幅多么可怕的前景！你给你的人民戴上的桂冠和招致的灾祸，将同样是数不清的；你取得的胜利，将比幸运的臣民所取得的要多得多。”

这个戏剧素描所遵循的路线在德国有不少继承者，而莱辛自己只是偶然如此行事。例如，纳旦对神庙骑士说：“伟大！伟大而可怕！”，也属于这类情况。当然，如果莱辛写成了他早年计划写的里恩济^①悲剧以及他后来打算写的斯巴达克悲剧，这个具有社会和政治意义的革命主题（这在《菲罗塔斯》中是完全没有的）将会是如何表现出来，我们就无从确切知道了。不过，他在一七七〇年致拉姆勒^②的信中谈到斯巴达克，确实说过这是一位“比最杰出的罗马英雄更独具只眼”的英雄。青年席勒在究竟是让布鲁图还是让卡提利纳^③作革命领袖这一长期的左右为难的考虑中，围绕这个问题进行了更为激烈的思想斗争。在《唐·卡洛斯》（席勒对自己青年时代的总结）中，用了政治斯多葛主义各种可能的变换形式，辩证地探讨了其道德倾向以及最崇高、最无私的道德会转化为非人道这一问题。女王对博萨侯爵^④的回答，

① 里恩济(Cola di Rienzi, 1313—1354),意大利政治家,一三四七年试图建立共和未遂。

② 拉姆勒(Karl Wilhelm Ramler, 1725—1798),德国诗人和翻译家。

③ 卡提利纳(Lucius Sergius Catilina, 前108—前62),罗马落魄城市贵族,前六三年企图夺取政权未果。

④ 博萨侯爵(Marquis Posa),席勒于一七八七年完成的悲剧《唐·卡洛斯》中的主要人物之一。

可以看成是席勒的结论：

你是那样狂热地投身于
你称为高尚的壮举。请不要否认。
我很了解你的为人，对此你早就
梦寐以求。——只要你志得意满，
纵会千万人心碎，你也是无动于衷。
呵，现在，现在我真是把你看透！
你只是纯粹的好大喜功。

毫无疑问，在这里雅各宾主义的内部问题已从一面德国道德观念的镜子中得到了反映。这种道德观念在此自然不论从积极意义还是消极意义上讲都已经超出了启蒙思想的范围。但是，尽管有着很大的不同，席勒对斯多葛主义的这一批评，一方面是莱辛的批评的发展，另一方面也击中了斯多葛式的革命道德的要害（虽然这个批评太过于德国化了）。试比较阿纳托里·法朗士的《诸神渴了》中加默林的形象^①。

然而在莱辛那里，这种道德状况的表现形式是完全不同的。莱辛对德国现状的考察十分清醒，因而他把革命仅仅视为一种必然是抽象的未来理想。然而这一清醒的目光，也使他看到了德国小邦专制主义对人性的粗暴蹂躏。从这种感受，自然会产生一个问题：这种现实每日每时都在产生层出不穷的极端事例，在这种情况下，如何才能维护那些客观上属于弱者的人的尊严？《爱

^① 阿纳托里·法朗士（Anatole France, 1844—1924），法国作家。《诸神渴了》（*Les Dieux ont soif*，1912）是他反映法国大革命的长篇小说，他认为政治上的狂热有很大破坏性。加默林为该书主要人物。

米丽亚·迦洛蒂》表明,在莱辛看来斯多葛主义在这个问题上究竟意味着什么。自然,正是在这部剧中,出现了一种十分鲜明的分野。坚定的斯多葛派阿庇亚尼和奥多阿多·迦洛蒂,力图避开专制主义的暴力和腐败。剧作告诉人们,这实际上是很难做到的。爱米丽亚的结局(关于这一结局,剧评家所讨论的许多问题,这里难以尽述),表明斯多葛式自杀是这个一向受到非道德专横欺凌的女子所能有的最后一个避难地。就我们探讨的问题来说,也就是就斯多葛主义道德同合乎人性的伦理学之间的关系来说,这里重要之点是:爱米丽亚的感情世界完全不是斯多葛式的。在同父亲的最后一次对话里,当父亲宣称纯洁无辜可以顶住一切暴力时,她回答说:“然而不是可以顶得住一切诱骗。——暴力!暴力!谁不能抵抗暴力?那叫做暴力的东西,并没有什么了不起,诱骗才是真正的暴力。——我有着一腔热血,我的父亲;我身上奔流着青春炽热的血液。我的感官也都是感官。我什么也不是,做什么都不行。我知道格里玛尔第的住所,那是一个游乐场。”她父亲,那个斯多葛主义者,在这场对话末了用匕首刺死她,正清楚地表明了斯多葛主义在生活中的另一作用:它是人们在道德上处于绝境时,在完全绝望中的一条最后的出路。

在《爱米丽亚·迦洛蒂》中莱辛未能充分展示斯多葛主义作为当时德国那些为人正直的弱者最后的护身符所具有的全面正反两方面的意义。但是,这种情形作为一个问题,却在德国的现实生活和文学作品中继续存在着。只要想想耶路撒冷^①的自杀和《维特》^②就够了。莱辛在他致埃申堡的信中评论歌德这部小

① 耶路撒冷(Carl Wilhelm Jerusalem),不伦瑞克公使秘书,一七七二年十月失恋自杀。

② 《维特》,指歌德的小说《少年维特之烦恼》。

说(顺便提一句：这部小说通过同被压迫人民的起义进行类比，从道理上为维特的自杀作辩护)时说：“您觉得，古罗马或古希腊的一个青年人会因为这个并以这种方式自杀吗？肯定不会的。”莱辛在这里完全不考虑维特在公使家的那段时期，是很容易理解的，因为莱辛是在同德国小邦专制主义进行不断的、常常使他备受屈辱的艰苦斗争中成长起来的，并在这一斗争中一直保持着他的人格。显然他并没有把维特遇到的冲突看作一种真正极端的境遇，要摆脱它就只得采取斯多葛式的自杀行动。此外，在谈论这个问题的末了，必须提一下歌德一七七五年写的那首诗，它放在《维特》第二版的前面，可以看作全书的引子。早在那首诗里，歌德就已经得出过类似的道德结论了，在诗的最后，维特对读者发出告诫说：“做一个男子汉，不要学我的样。”

刚才谈的斯多葛道德的第二种作用，即它在当时日常生活中的作用，才使这一道德范畴具有普遍性。一方面，由于这一时期人们颇为艰苦的生活，这种道德是不可少的，但另一方面，矢志不移地将它付诸实行，却又引起一系列内在的矛盾。在这些矛盾中，那种反对道德转化为非人道的斗争是由内心活动体现出来的。这一点，在政治道德中，从菲罗塔斯到博萨侯爵都清楚地表现了出来；但是必须明白：就是在日常生活中的道德主体身上，如果它为反对卑劣的社会环境里而仅仅消极地维护自身的正直，也经常会出现这种辩证的转化，这中间存在着潜在的危险，那就是，很可能用一种内心的不人道来回答外在的不人道，在捍卫自己正直的人性时使自己的心灵非人道地僵化了。前面我们从另一个角度考察《明娜·封·巴恩赫姆》的一些道德主题思想时，已然接触到这样的矛盾。现在，这些矛盾上升到了中心地位，因为(我们马上就要尝试着说明这一点)《明娜·封·

《巴恩赫姆》的结构、对话等等都是围绕着斯多葛道德的矛盾性展开的，因为这部喜剧的中心内容正是从伦理上解决这些道德冲突。

为了进一步说明这些问题，我们首先必须比往常更深入、更实际地考察一下台尔海姆真正的内心生活基础。我们在前面曾经谈到，台尔海姆从道义上严斥维尔纳打算去当雇佣兵，继续过军人生活。他那关于祖国，关于“正义事业”的话语是颇为动听的。然而在当时的普鲁士，对于出生在波罗的海地区的台尔海姆来说，讲这些话哪里能找到现实的道德基础？台尔海姆后来同明娜谈及自己的生活时，就不再讲这类大话——这是很对的；相反，他倒是非常纯朴地讲述了他从军的缘由和他对自己未来生活前途的设想：“我是抱着一种偏激的情绪从军的。我自己也不知道是为着什么政治原则。再就是我有一个古怪的想法，即任何一个正直的人，当一段时期军人，体验一下各种‘危险’的滋味，学会冷静思索和果断行动，是很有好处的。除非万不得已，我决不会把这种尝试变成自己的使命，把这个副业当成职业的。现在并没有任何情况迫使我做什么事，所以我唯一的全部奢望，就是做一个乐天知命的人。”这里他只字不提祖国了。而且，虽然“正义事业”可以说稍稍沾上一点边，但它充其量不过是一种早已过时的青年时期的幻想，更可能仅仅是一种托词，这样他诚挚地侃侃而谈的那种自我考验和自我教育就有了根据。当然，这样讲并不是说，青年台尔海姆决定从军完全是偶然的、毫无意义的。我们前面谈到德国时曾略为提及，各落后民族迄今的历史发展也表明，在民族开始觉醒的时期，有那么一些阶段，从军比起任何其他职业来是思想纯正的人们最好的用武之地。如果承认这一点，那么人们不禁要问：台尔海姆究竟从哪里得到道义

上的权利，对维尔纳的冒险主义进行如此严厉的斥责？台尔海姆心安理得、理直气壮地抬出的实在的“正义事业”，不就是顶着上司意志，冒着风险坚持合情合理地征收军税吗？自然，维尔纳追求的只是单纯的历险，而台尔海姆则要体验心灵上的，也就是道德自我教育上的风险。但是，如果我们把他们两人的等级、精神世界和道德素养作一番比较，就会得出充分的论据来为维尔纳开脱。

为了正确理解台尔海姆在免职后蒙受嫌疑那段时间里的精神状态和道德面貌，必须进一步谈谈他之所以从军的内在原因。对他来说，谈不上是为了“祖国的存亡”，也谈不上是为了某种“正义事业”，而应当牺牲自己的一切，必要时包括自己的名誉。就在刚才我们引用的那段话之前不久，台尔海姆对这个问题也表示了相当明确的态度：“为大人物效劳是危险的。在这上面花费的精力、遭受的强迫和屈辱，是不值得的。”可见，他的斯多葛主义的用处恰恰在于：一旦出现这种客观上可以预见的、甚至是正在期待的情况，它就会给他以人所必需的抵抗力。因此这种斯多葛主义也是弱者在强权面前进行自卫的一种思想体系。然而，尽管台尔海姆在陌生和敌对的世界面前能竭尽全力坚持住这种思想体系，但一旦他面对明娜，在她面前他不得不显露他内心深处的真诚，这一斯多葛主义就全然冰消瓦解，而长时间压抑在心底、要对他所蒙受的不公平待遇进行哪怕是无力反抗的那种激情，就骤然爆发出来了。这出现在有一次他对自己命运的嘲笑中，使明娜十分震惊：“我从来没有听过象您这样的笑！这比厉声咒骂还要可怕！”“这是发自对人的憎恨的可怕笑声！”但是明娜非常聪明，具有坚定的伦理信念，她并未停留在震惊上。她半开玩笑地举奥赛罗为例，接着就以一种极为真挚、严肃的态度说

下去：“唉，那些老是把眼睛死死盯住‘荣誉’这个幽灵的不开通的倔犟男子们！他们对一切情感都是这样顽冥不灵！把眼光朝这边，朝着我看吧，台尔海姆！”这些话猛烈地震动着台尔海姆，促使他净化。他惶乱地答道：“哦，是的。不过，请小姐告诉我，那摩尔人是怎样去为威尼斯服务的？难道他没有祖国吗？为什么他要把自己的臂膀和热血出卖给异国？——”

这里可能成为台尔海姆悲剧的起点。虽然它仅仅初露端倪，却已为整个剧作增添了一种全新的情调。这种情调具有双重含义。它一方面告诉人们，我们面对的是一部喜剧，尽管这喜剧从根上说来最终可能发展成一幕悲剧；另一方面它同时又着重说明，那象火山爆发一样的悲剧所以具有须臾即逝的性质，归根结底是由事物的内在逻辑所决定，而如果只形式地作出各种推论，就同此时以此种方式抵抗命运的人们的本性不相符合。这个真理的根据，就是不同深度的层次。非常明显，一个人从“教育”的观点出发选定了自己成长的条件，但由于这些条件所具有的矛盾性结果招致失败，这只能构成悲剧外在形式的先决条件。这样一个人很可能被他的生活环境所毁灭，但他并不能在这悲剧性的毁灭中重新认识自己的本来面目，不能在艺术作品中使他这个自我显得有意义。莱辛决不会这样，因为近代已有许多这样的悲剧，所以他也用不着再写一个。不错，我们知道，莱辛对悲剧有着充满矛盾的感情。他是最重要的悲剧理论家之一；他非常清楚，他那个时代的客观社会历史环境孕育着悲剧。只要他直接面对这一社会历史生活时，他看到的就是悲剧，并且创作悲剧。然而在内心深处，他却总是感到（虽然他还不能以理论的形式直接地说出来），人的心中存在着克服悲剧的力量。在《智者纳旦》中，为了告别生活和文学，他把智慧作为一种精神力量搬

上了舞台：在一个以一系列浪漫而虚幻、但又具有极其实际的危险性的冲突为情节的剧本里，智慧应从文学上证明，人类的聪明，真正的智慧总是能够磨去这些冲突的危险锋芒，并且用不着在道德上做任何妥协，通过唤起人类的自我意识，就能在真正人道的水平上解决这些冲突。

在我们讨论的这部喜剧里，明娜的形象正是起着这样的作用。她也同样有自己的智慧，然而这种智慧并非高踞于生活之上，超脱于生活之外，它理论上不占什么优势，也同《智者纳旦》中的智慧一样不是抽象僵死的东西；相反，它是来自深刻的、经过反复琢磨的生活经验。明娜的智慧认真说来其实不是智慧，它是一个真正的人对一种有意义的生活的勇敢追求，这种生活唯有在集体大家庭中、在爱情中才能实现。这就是说，她的智慧总是强烈要求在具体的人性中了解具体的人，理解他们的各种问题，同时又要求以慧眼把握这些人们身上的优点，并正是通过这只慧眼，帮助他们自己认识自己最好的发展前途，达到自我完成。但是，这些正面的特点决不能完全集中在一个“理想形象”身上。明娜也会犯错误，也会对人和事抱着不切实际的想法，但她那闪光的知解力，她那纯真的道德，总是一再冲破这一切错误，将那些错误的设想一再转化为真理，而台尔海姆那套僵硬的斯多葛式道德，却把他在客观上的正确变成了对自己的无理。明娜心里充满生气勃勃的、不可摧折的勇气，因而能够温柔地、巧妙而又坚决地穿越最富悲剧气氛的冲突，毫不忸怩作态地向前走去。在她身上，德国启蒙运动最优秀的人性得到了朴实的体现。

明娜和台尔海姆既是属于一个整体，又互相对照，这就使喜剧具有了另一种基本的特色，也就是那种反作用力；由于这种反

作用力,台尔海姆的悲剧倾向不是单纯地被抑制、被消除,而是在被抑制的同时,台尔海姆由于抛弃了他那僵化的道德观念而保持和提高了他的价值,也就是说,斯多葛道德在一个通过明娜体现出来的世界面前破产了。这个世界不再需要把一种笨拙的、僵死的内心义务感看作是美德,但是那里占统治地位的伦理学却愿意捍卫那个尚属邪恶的世界中的有历史意义的道德。只是由于这两种特色以这样的方式相互交织在一起,外在的情节发展才获得了内在的含义,使其具有一种内心的意味深长的含义。喜剧所必要的美满的结局并不是“大团圆”,更不是美化腓特烈^①的统治;它是启蒙运动那种变得美丽动人的理性必然会取得最后胜利的遐想,是莱辛世界观的核心:即一方面承认现实生活中所有的不协调,但同时又坚信世界根本上还是和谐一致的,而且就是经历了各种坎坷不幸也坚信这一点。至于这一坚定的信念用什么形式表现出来,例如,《纳旦》取“智者”的形式,《人类教育》取灵魂轮回的形式,而在关于斯宾诺莎的谈话中又取泛神论的形式,等等,这些归根结底都是第二位的问题。这部喜剧成书于莱辛一生的中期,这时他过了一段细究起来极其相对的平稳的、无忧无虑的生活。因此,在这部喜剧中,他的这一信念就以一种现实的、充满凡人尘世气息的浪漫形式表现出来。

正是这种世界观把莱辛和莫扎特联系在一起。他们的共通之处是既深且广的。仅就世界观说,也许在其他作品中这种共通处表现得和这部喜剧中完全一样地明显,有时甚至更加明显。比如把《魔笛》同《智者纳旦》作一比较,就会看到这一点。然而《明娜·封·巴恩赫姆》在莱辛的作品中占有独特的地位,因为

^① 腓特烈,即普鲁士王腓特烈二世。

这里这种世界观上的相通之处也表现为艺术上的相通。诚然，正是在这部喜剧中，在其如此典型的莱辛式的（即形式上是唯理主义的）对话中，莱辛的剧作同音乐，特别是同莫扎特的音乐似乎形成了极其尖锐的对照。因为，整个的喜剧结构，不断以思维形式提出各种道德问题，又不断地、总是用新的办法从伦理上解决这些问题——这样做虽说创造出一种轻松明快的诗意气氛，然而同时给人的第一个印象就是：它是同莫扎特式的音乐作品截然相反的对立面。

我们认为：正是在这里可以找到两者的类似之点。因为《明娜·封·巴恩赫姆》中的“唯理主义”的语言和对话具有独特的性质：就其总体，就其基本线条来说，它并不是一种把握思想的工具，就象《智者纳旦》中的戏剧韵文那样。恰恰相反，由于这部喜剧的整个结构都是为了通过生动的起伏，从人道的伦理观念出发来（按照黑格尔的“三重意义”）扬弃那些错误的道德说教，扬弃那些日益僵化的斯多葛道德的倾向，因此提出的任何一个思想都不可能纯粹从思想的角度给它以确定的、固定的、尽善尽美的表述。相反，所提出的这些思想要不就是淹没在人的伦理观念的反作用的洪流之中（这种反作用是由作为这些思想生活基础的、人的行动方式引起的），要不，如果它确又出现了（这是由于另外一些人与人之间的冲突所致，而不是它自身所固有的逻辑使然），那么它也是在“此时此地”具体人的身上出现而变成另外一种样子。因之，从形式上看，它固然也同样要通过扬弃而被瓦解，然而就内容而言，居主导地位的确是这种具体的“另外一种样子”。于是，这样写出来的唯理化的对话（它由于下述两点而更甚：对话中每一句对答都是莱辛式的，都写得十分明确，异常清晰；人物的个性是通过其生活和行为的道德内容，而不是通过

个性化的表达方式体现出来的),就使始终象警句一般锋芒毕露的对话自己扬弃了它那唯理主义的性质。这种警句的性质,后果仅仅是,使人的话语摆脱了一切僵硬的重负,使之朝着一个确定的、然而却没有道出的目标的自由飞翔。

这种倾向由于下述情况更加加强了:戏剧对话进行的过程,并不是根据情节的要求展示体现在人身上及人与人的关系中的某种世界观体系,就如同在《智者纳旦》中那样,而是在妙趣横生的场景中显示努力追求所经历的波浪起伏;这些努力的内在的运动,是由剧中所提出的那些生活问题的中心点来决定的。因此,就是论点和反驳之间的争论和较量也是源出于亲身经历的生活而又返回生活之中,然后,在为人生问题重新决定之后,又立即以对话形式再度登台,在此重新经受一次类似的命运。于是,由于要对道德进行批判,要把斯多葛式的僵死的道德转化为以人为中心的、运动的、有个性的伦理观念,结果就产生了一条直至对话都完全不同的结构布局原则,这既不同于《智者纳旦》展示世界观体系的性质,也不同于《爱米丽亚·迦洛蒂》具体的社会戏剧性。这样一种对话之所以可能,只是因为情节赖以展开的根本依据,不是事实之间固有的必然联系,就象《爱米丽亚·迦洛蒂》中那样,而是有一个超越这一范围同时起衬托作用的世界观基础。凭借这个世界观基础,一切情景自身当中的以及这些情景的联系和情景演化当中的“未必可能的事情”,就被提到一种更为深刻的、也许可以说是历史哲学的必然性的高度。在《智者纳旦》中,这一点是直接以哲理形式表现出来;而在《明娜》中,则是由一种有着世界观基础的、然而并非直接体现在某一句对话中(虽然决定着对话的整体)的生活感受来体现这样一种结构布局。

于是，这些对话中就可能出现一种莫扎特式的音乐性。虽然莫扎特的音乐能产生“历史哲学”的效果，这同他作品中的唱词很难说只是偶然的巧合，但是产生那种令人乐观地坚信理性王国最终将胜利的效果的最后原因，却不在于此，而是无比深刻地扎根于他的音乐自身之中。《明娜·封·巴恩赫姆》在启蒙文学中的独特之处，正是在于莱辛成功地纯粹用语言，甚至是用他那纯理性的、警句式的凝炼对话创造出一种情感气氛，这种气氛能够艺术地烘托出对未来的信念（包括相信一切困难和阻碍都可克服），使人感到信服。同时它也让人如临其境形象而又具体地体验到：这些对未来的追求有可能突变为悲怆的失败，这种可能性有变为现实的严重危险，然而终归它只是在不可抗拒的主流旁边的一种可能性而已。

莱辛借助地道的文学手法使他的语言艺术作品和莫扎特的音乐从思想上十分接近，对于这些手法的世界观基础，我们在前面已经试着作了粗略的概括。这些手法在文学中的具体运用是这样的，以极度困厄中产生出来的那些道德问题，各自都具有一种警句般的对话形式，这种形式使这些问题具有明确的轮廓，但这些问题一经说出，就立即化为具体的伦理观念，因而也就溶化到整体运动的情感洪流中去。轮廓清晰的思想变成了不可抗拒地追求理性王国的朦胧的情感因素；由这一变化产生了对话以及对话进行中“主旋律”和“伴奏”之间的那种奇特的内在关联。虽然看起来语言表达与整个情感溶为一体，但其锐利锋芒并未消失。相反，两者不断吸收对方的因素，不断互相渗透，使之更为充实地又各自返归原处。这样互相转化的结果，就出现了一个真正犹如身临其境的情感世界，在那里，十分明晰的轮廓加强、深化、丰富了情感，使之成为恰如其分的、不断向高潮推进

的“伴奏”；而情感的因素，则不断上升到轮廓鲜明的“主旋律”的高度，并在加强、深化和丰富“主旋律”的同时又在“主旋律”中找到了自己的归宿。

我知道，以上这一切阐述仅仅是比喻性的。文学终究是文学，音乐终究是音乐。然而，人们总是不由自主地觉得这种比喻就是现实，这一点正好说明这部剧作已超出了莱辛和莫扎特之间一般的“历史哲学”的亲属关系，具有莫扎特式的“音乐素质”。因此，指出《明娜·封·巴恩赫姆》与音乐接近这个特点，同人们通常研究的文学与音乐之间的密切关系完全是两码事。这既不是人们经常分析的文学的语言——不论是诗歌中的语言，还是与歌剧相近的诗剧的语言——的那种音乐性质，也与有着非凡音乐气质的托马斯·曼作品中瓦格纳的“主旋律”所起的作用毫无类似之处。《明娜·封·巴恩赫姆》之与音乐相近，只是丰富了作品的语言造型和结构造型，它并没有成为文学创作的中心原则，也没有成为指导文学欣赏的中心原则。（这里完全撇开下面这一点不谈：这种文学中的“主旋律”显然同瓦格纳并无直接的联系，它产生自类似的时代潮流，因此，在易卜生的作品中也能看到，而易卜生无疑也同样对青年托马斯·曼有一定影响。）无论如何，我们说托马斯·曼作品的这种结构方式具有接近音乐的特色，那指的完全是另外一种音乐，因此这种接近也完全是另外一种形式的接近。但是，我们在这里仍然使用音乐这一比喻，目的正是为了点出《明娜·封·巴恩赫姆》在思想上和艺术上同莫扎特的接近。这部喜剧中莫扎特精神的（并非比喻性的）基础就是，一切艰难险阻、一切浊流恶浪，这些现实生活中的残酷暴力都如实俱在，但用一种轻快、飘逸、翩然飞舞的笔触都一一被克服了；理性的认识是滚滚向前的生活洪流中最不可抗拒的力量，它被

写得十分优美动人。这部喜剧体现了启蒙运动中最伟大、最富有魅力的精神，而且把它同莫扎特形象中最伟大、最激动人心的东西完全结合在一起。

(一九六三年)

赵蓉恒 译

(选自《卢卡契全集》第七卷)

《浮士德》研究

普希金称《浮士德》是现代生活的《伊利亚特》。这话说得好极了。要具体地正确说明它，只须强调一下“现代”这个词就够了。在现代生活中，已经不象在古代那样，直接从人出发就能得出有关思想和文学创作的一切规定性。因为在现代，思想的深刻性，社会人各种范畴的整体性以及艺术的完善性，同理所当然的朴素性并不是统一的；相反，这两者之间的斗争是非常激烈的。歌德把这两种互相对抗的倾向统一起来，这就产生了一部名副其实的独特的作品。他自己说，这是一部“异乎寻常的作品”。

写的是一个人的遭遇，可是作品的内容是整个人类的命运；提到我们面前的是一个伟大过渡时期的最重要的哲学问题，但又不仅仅是抽象思辨地提出来的。歌德具体地，扣人心弦地（或者至少是修饰得金光灿灿地）刻画了人与人之间最深刻的关系，而且把这种刻画同那些最重要的哲学问题不可分割地联系在一起。不过，人与人之间的这些关系已经越来越难以处理。感性和精神的统一，只是在第一部里尚未受到破坏，并能占据主导地位。可是，要揭示社会历史的和自然哲学的各种联系，这样的思想内容就超过了形式的以及人物形象的感性统一所能承担的负荷，甚至越来越明显地冲破了它们的统一。这是十九世纪文学发展的普遍过程，它破坏了形式的完整和它的美，使形式成为新

兴的伟大现实主义的那种残酷无情的牺牲品，造成了“艺术时期的终结”。

《浮士德》第二部的完成和巴尔扎克《驴皮记》的出版几乎是在同一个时间^①，这不是偶然的。如果说，“艺术时期”的大现实主义在《浮士德》里是以幻想寓言的形式诀别的，那么取代了“艺术时期”的那种新兴现实主义在《驴皮记》里还是以幻想浪漫式的形式产生的。巴尔扎克写的是现代小说的幻想式的序曲，它表现的是资本主义生活的那种实际的阴森可怖；而歌德所写的则是最后的和弦，它表明市民文学中的形式完善已经到了最后阶段。巴尔扎克和歌德同样经历了新生活如泉似涌的局面，同样经历了旧形式的堤坝由于受到这股洪流的冲击而土崩瓦解。不过，巴尔扎克是试图探求这种泉涌的内部力量的线路，以便通过认识这些线路来创立一种新型的叙事体形式，而歌德则是利用旧的和刚刚形成的形式来对此进行疏导。

可是，这样的疏导是无法恰到好处地加以实现的。尽管听起来是自相矛盾的，但是巴尔扎克最终找到的解决办法确实比传统形式的《浮士德》更接近于叙事体的伟大的现代传统。第一部就已经突破了叙事体或戏剧体的框框，到第二部，步子就迈得更大了。它既不是戏剧体作品，也不是叙事体作品，更不是在十九世纪后期有人（如莱茵^②）正是参照《浮士德》而创作的一系列抒情体的情感画面。它是一部“异乎寻常的作品”。

① 《浮士德》第二部于一八三一年完成，《驴皮记》也是在一八三一年出版。

② 莱茵，见本书第八三页注①。

一 成书史

但是，“异乎寻常的作品”这样一个名称，对文学史来说，并不是一种规定，而是一个问题。“异乎寻常”，只有在下述条件下，才不只是一件奇特的珍品，才不只是一桩传记中的事实。这些条件就是，它反映了一个重要的历史过程，而且这种反映是永远值得效法的；它并不是为了逃避自己难以解决或者根本无法解决的问题而找到的一条绝望的个人出路，而是事实证明，它的独特性和它超越规范是完全必要的。

因此，正是在这种情况下，而不是纯粹出于训诂考据的原因，成书史就是十分重要的了。歌德在他的老年一再声称，《浮士德》的构思五六十年来一直是确定不移的。这种说法是否正确，在文学史家之间有很大争论。我们认为，这种争论是多余的。歌德的话也对也不对。毫无疑问，歌德在他的青年时代就已经感到《浮士德》是一部反映整个人类的作品；正因为浮士德的传说中隐藏着这种可能，它才吸引了他。但是，同样这也是无可置疑的，他写出来的并不就是他青年时代所设想的那种诗。随着他生活和阅历的增厚，《浮士德》的创作并不简单地就是原

尔的萌芽 成熟和发展的过程 它同样也具有剧变的性质 四

时间内认为这部作品只能是一些残缺不全的片断。这些事实与《浮士德》写作的连续性并不是矛盾的。就是在同一个时期写出来的,也只是些单独的场次,随后排定顺序(在个别情况下,甚至连正确的顺序也没排定。《林窟》一场首先见于一七九〇年的《片断》,但一八〇八年才把它安放在恰当的位置上^②,这就证明,原先不存在一个统一的《浮士德》的写作计划。但是,这一事实同样也没有否定《浮士德》的写作有其连续性。甚至在很久以后仍对已经写好的作重大的改动,特别是对第二部海伦出场作了重大改动(为了对此提供戏剧根据,虚构了《古典的瓦普几司之夜》一场),那也不能说《浮士德》的写作不是连贯的。总之,所有这一切都没有排除确实存在着一个确定的基本思想,虽然它是有变化的。如果不是根据抽象的格式来理解这个基本思想,而是把它理解为一个特定人物形象发展的规定性、范围和远景,那就更不能排除这一基本思想的存在。在保持设想非常笼统的人物形象大致轮廓的前提下,是可以不声不响地,“地下”地改变原来所提的问题,甚至渐渐变到了它们的反面,又无须毁灭浮士德形象的统一。

把传说当作基础,就为这样一种成书的过程提供了方便。高尔基认为,象浮士德这样的传说,“不是‘幻想的产物’,而完全

行了修订,并增写了几场,以《浮士德片断》为题正式发表。又过了若干年,从一七九七年到一八〇一年经过修改补充最后完成了《浮士德》第一部。二十几年之后,就是在生命的最后几年,歌德集中精力写《浮士德》第二部,终于经过从一八二五年到一八三一年几年的辛勤劳动,完成了这部巨著。

② 《林窟》一场在一七九〇年出版的《浮士德片断》中见于《井畔》与《城曲》之间,而在一八〇一年完成的《浮士德》第一部里则放在《园亭》与《甘泪卿之居室》之间。

是实在事实的符合规律的必要的夸张”。这种看法是完全正确的。正是人民的文学创作抓住了生活中实在的伟大历史倾向的本质,并在此基础上把这些倾向集中概括成为人物形象。歌德在青年时代就看到,这样的人物形象生动鲜明而又极其深刻地反映了一个时代最深刻的问题,同时他又认为,这些人物形象也体现了他自己生活当中和他那个时代当中最伤脑筋的那些问题。

因此,以这样的方式把自己的命运同传说相等同,并由此独创地逐步改造传说,就不是什么“移情”,不是把自己的主观不正确地搬到外来的材料之中,而是以独特的方式独立地进一步创立对民族生活(乃至整个人类生活)的自我意识。歌德的时代,尤其是歌德的青年时代,还具有对神话的民间文学传统进行有机改造的可能。特别是青年歌德,他同他的大多数同代人以及比他长一代人的区别,就在于他所喜爱的题材是那些大众化的神话人物(如浮士德,流浪的犹太人,普罗米修士),或者是经过民间传说加工的历史人物(如穆罕默德,凯撒,葛兹·封·贝利欣根);这些人物,或者至少是他们所代表的时代,都具有大众化传统的这样一种“灵光”。因此,歌德同“狂飚突进”作家是截然不同的,他们总是把历史轶事或个别生活事实改编成戏剧,他们的选材是偶然的。

民间文学的这种“灵光”,对这样一类重大的题材特别有利。它可以使传说同现实生动地联系在一起,但又不会使传说失去它本身的有机联系。之所以能这样,那是因为民间文学所产生的作用总是在变化,因而这种作用通过重大题材就会不间断地表现出来。这样,一位重要作家的创作,就会成为人民的艺术和思想劳动的合法继承者。如果一位有个性作家的新的构思确实有机地继承了民间的传统,那么,这种新的构思也就有了发展变

化的内在可能，只须改变主要人物的轮廓，而不必把他摧毁。

当然，由于时代的不同，传说并不是原来的传说。每一种传说的现实性和它扎根现实的程度是各不相同的，因而从内部来改造它的可能性也不同。青年歌德用作他创作出发点的传说，除了“葛兹”和“浮士德”这两种重要例外以外，都是广义的圣经宗教传说或古希腊传说。也就是说，这些传说是从大量历经变化的想象中产生出来的。其中第一次变化所产生的想象曾主宰过中世纪——即到克伦威尔为止新时代形成时期——的历次革命，不过这在歌德青年时代的德国已接近尾声，尽管克洛普施托克的《救世主》在最初还有过巨大作用^①；而从文艺复兴开始的第二次变化所产生的想象曾是欧洲思想复兴的旗帜，在法国大革命和拿破仑时期又成了西欧最后的“英雄幻想”的基础。

在这个时期，德国的精神生活自从宗教改革和农民战争以来第一次复苏，资产阶级革命的各种思想因素（人们一般还没有认识到这些就是资产阶级革命的思想因素）应运而生，这就为青年歌德的创作提供了肥沃的土壤。但是，资产阶级革命实际上还没有成熟，还是遥远的未来的事情，又反过来影响了古老传说的现实性，使其中的人物暗淡无光。这样，青年歌德利用这一类题材写出来的，就只能是一些抒情式的片断，只能是一些感情和想法，被感觉到的思想比行动着的人物更生动。

“葛兹”和“浮士德”是两个例外，它们并不具有全欧的普遍意义，而是德国的特殊产物。可正是这两个例外产生出了伟大的完整的作品，这就绝非偶然。（歌德在《诗与真》中证实，他是

^① 克洛普施托克的《救世主》是以弥尔顿的《失乐园》为样本而写成的一部史诗。这部史诗的前三篇于一七四八年发表，曾引起了强烈反响，但到一七七三年最后五篇问世就几乎无人问津。

在同—一个时期以同样的方式选定这两个素材的。)青年歌德把传说和半传说式的历史作为出发点,表明他对很高意义上的现实问题有一种深沉的直感。歌德在斯特拉斯堡对“哥特式”所表示的热忱,与中世纪毫无关系,因而也不是浪漫派的先导。相反,在他真正完成了的两幅青年时代所设想的伟大蓝图中,歌德所要探究的是德国为了脱离中世纪而进行的第一次(也是最后一次)伟大斗争,即宗教改革——德国的文艺复兴,小诸侯与贵族之间的斗争和农民战争。(《汉斯·萨克斯的诗歌使命》(1776)是歌德这一努力的回声。)

青年歌德从艺术上加工的对象,并不是那些远离现实纯系个人性质的东西,而是直接地来自自己的亲身经历,但又自然而然地与最重要的民族倾向相吻合的东西。他这样选材,就表现出他的天才。德国市民阶级在思想领域的觉醒——这是德国在政治上觉醒的最前沿的前哨阵地——,通过这样创作出来的作品又被带回到它的发祥地,即有机发展的线索曾被切断的那个时代。通过文学创作使那个时代复生,从而在思想意识方面再把历史线索重新连结起来。返回到过去,实际上是向新冲刺必要的助跑过程,是回想起了历史遗产。

没有这样的条件,任何一个民族都不会复兴。可是,至关重要的是,在什么地方和如何同历史建立联系,以及把什么看作遗产。浪漫派转回到中世纪,一方面是民族复兴当中反动倾向的征候,另一方面也严重地损害了日后德国思想意识的发展,并把它引向歧路。弗里德里希·赫勃尔^①始终与激进民主主义思想毫无缘分,但他坚决反对转回到中世纪。他认为莎士比亚的伟大

^① 赫勃尔,见本书第二页注^①。

之处，就是他不回溯英国古代历史上已经过时的因素，而是探究“玫瑰战争”，因为它的后果在英国现实中仍具有明显的活力。他要求德国作家同德国历史的关系也应如此。“到目前为止，德意志民族始终只有一部疾病史，而无生活史，这难道是难以认识的吗？或者人们真的严肃地认为，把曾经蛀过他们内脏的‘霍享史陶芬绿虫’放到酒精里就能治好疾病吗？”歌德在老年读到了瓦尔特·司各特的作品也得出了相似的结论。他不仅赞叹司各特的艺术创作能力，而且首先是赞叹英国历史本身的丰富。他把丰富的英国历史同贫乏的德国历史相对照，并且认为，这就是他为什么在《葛兹·封·贝利欣根》之后由于德国历史题材的贫乏而差不多马上就转向“个人生活”的一个原因。

按照青年歌德的历史观，“葛兹”和“浮士德”无论在客观上还是在主观上都历史地是“野蛮混乱时代的自助者”。这两个人物都属于宗教改革时期，他们又同时都是青年歌德追求民族自由、政治自由和思想自由的历史的具体表现形式；这种追求以它的多面性和深刻性，以它的激情和局限，在德国是整整一个时代人们渴求解放的象征。如果说《葛兹》代表了青年歌德的政治和社会的观点，那么，这一切在《浮士德》里就成了世界观以及世界观转化为生活所涉及到的所有问题。

因此，《葛兹》里在思想和政治方面关于自由的极度混乱的辩证法，是青年歌德关于《浮士德》的设想为什么必然不能实现的一个关键。青年歌德同他青年时代最重要的思想家赫尔德和尤斯杜斯·默塞尔^①一样，对德国历史、人的自由以及它在政治

^① 尤斯杜斯·默塞尔(Justus Möser, 1720—1794)，德国十八世纪思想家和历史学家。他对政治、社会和经济问题的看法对赫尔德和歌德产生了很大影响。

上的表现的看法表现出很多局限。这些局限并不是由于个别人物个人见识短浅和囿于成见而造成的，而是德国自身的发展在思想上的必然反映。德国同它的西邻英法以及它的东邻俄国都不一样。在这些国家，当资本主义的经济发展把资产阶级民主革命提到议事日程的时候，民族的国家统一已经基本完成；相反，德国的发展却包含着矛盾，那就是正在兴起的资产阶级社会还得创立民族的统一，建立民族统一成为资产阶级民主革命的中心问题（列宁语）。

德国的这种独特的形势和晚到的资本主义发展所造成的独特后果，削弱了革命民主主义的倾向。象英国在清教徒的领导下和法国在雅各宾党人领导下进行反对大资产阶级斗争的平民群众，在歌德青年时代的德国甚至连萌芽也没有。因此，就是在思想方面已经站到了最前沿的先锋队，也没有英法革命准备时期所特有的那种胆略。革命的胆略只表现在孤立的、毫无影响的个别局外人身上。对德国实行革命民主主义改造的真正纲领，只能在《共产党宣言》中和《新莱茵报》上由德国无产阶级理论方面的领袖们提出。

正因如此，同过去的革命重新建立联系，只是在恩格斯的《农民战争》中才得了彻底的而且是历史地正确的表现。（当然，在四十年代的民主革命中也有个别先驱人物，如威美尔曼^①）对青年歌德来说，把农民战争理解为民主革命，进而把民主革命理解为德国解放和统一的基础，那是不可能的。象绝大多数重要

^① 威美尔曼（William Zimmermann, 1807—1878），德国历史学家，《伟大农民战争史》的作者。这部书对恩格斯写他的《德国农民战争》产生过直接影响。

的启蒙主义者一样，歌德对一切革命，尤其是民主革命，始终都是持否定态度的。他象重要的启蒙主义者一样，对被压迫人民怀有巨大的热烈的同情；象他们一样，他尖锐地批判压迫人民的人；他对个别人物英雄式的容忍，还有他们英雄式的反抗，都表示谅解。但是，“从下层”用革命的方式来改造哪怕是最可恶的社会制度，却不合他的心意。象从前的霍布士一样，他把起义的人民看作是“Puev Vobustus Secl malitiosus”（“身体强壮但邪恶阴险的家伙”）。

尽管有这些不可克服的局限，后起的但发展迅速的德国启蒙运动不久还是受到了资本主义文明中进步的平民批判的影响。莱辛对卢梭基本上是批判和否定的。赫尔德和歌德把他们决定性的东西归功于卢梭。当然，我们不能把歌德简单地看作卢梭的学生；但他那德国式的爱国主义和对祖国四分五裂的愤慨，常常是以卢梭式的口吻针对农民战争中的胜利者，针对宗教改革的受益者，针对诸侯以及他们在德国的各个朝廷中所推行的政治、道德、文化和文明。这种来自“下层”的批判在歌德那里变成了维护葛兹、济金根等的贵族民主，这就模糊了远景，并使之混乱，从而把他青年时代所认为的英雄——实则是反动的，马克思称他为“可怜的人物”——理想化了。但是出于这种卢梭式的平民的仇恨，确实写出了一幅上层社会，即小朝廷社会的逼真的图象，一幅表现了小朝廷的空虚和腐败，小气和自私自利以及它们扼杀德国最优秀力量的逼真的图象。如果说与此相对立的正面图象，即健康的“下层”，政治上错误地由小贵族来体现，那么，这幅相反图象中的绝大多数美好纯正的特征倒确实是市民——平民阶级的质朴和诚实，确实是对宫廷假文明的反抗。在这个意义上，《葛兹》介于莱辛的《爱米丽娅·伽洛蒂》和席勒的《阴

谋与爱情》之间，尽管青年歌德没有他们两人那种控诉的激情。

葛兹强盗骑士的特征，对歌德来说，只是新人——即德国市民社会中已想到了自己的思想先锋队——无法抑制和无法阻挡地要求自由的象征和表现。社会和政治分化的不发达（马克思说：“既谈不上等级，也谈不上阶级，至多也不过是早已存在的等级和尚未产生的阶级。”）就造成了思想家的孤立和“自己靠自己”。宫廷封建主义中的那些敌人，清楚地站在他们面前。作为市民阶级的革命者，他们想铲除新兴市民阶级中的庸俗习气。但大多数知识份子有的受宫廷的熏染，有的落入一种平庸启蒙运动所具有的那种没有主见的抄袭（这也是对庸俗习气的适应）。这样，就产生了“自助者”的理想。青年歌德的创作天才和他所取得的“现实主义的胜利”就表现在，尽管他对他的主人公表现出一种抒情式的固执己见，尽管他理想化了他的人物，但他不仅清楚地看到了失败，而且也看到了失败的必然性。违背他的固执任性，他艺术地揭示了人物的社会和历史的规定性。不管歌德主观上是如何评价葛兹的反抗以及这种反抗的结果，对这种反抗的刻画是符合生活真实的，是历史地真实的。因此，马克思虽然坚决否定葛兹这个人物，但对歌德的作品是持肯定态度的。“自助者”的思想在《浮士德》中就更为广阔和深刻。传说就已经要求歌德，提出的问题必须具有包罗万象的性质。在这个意义上，歌德后来的回忆肯定是正确的：无论是刻画“小世界”还是“大世界”，无论是刻画公众生活还是个人生活，这些都是预先就打算好了的。象后来实际写成的（第二部第一幕和第四幕）所表明的那样，《浮士德》中的“大世界”不是别的，就是《葛兹》中对宫廷生活所描叙的那些。要不要完全否定这个“大世界”，五六

十年以后也还是悬而未决，只是关于骑士“自助者”的幻想消失得无影无踪了。骑士在《浮士德》中，象宫廷、教会等一样，是作为一种解体现象出现的。

但是，这一认识是长期发展的产物。在《浮士德原稿》和《流浪的犹太人》片断中隐喻“大世界”，这就表明，想要通过刻画德国的十六世纪——一个新兴德国的阵痛和流产的时代——来表现一种普遍性，在当时只能是《葛兹》的背景放大的翻版而已。如果那样，那么第一片断中的浮士德就必然会由于这个世界而失败，正象葛兹和维特由于从这种混乱中产生的德国而走向毁灭一样。

当然，要说明为什么歌德青年时代的《浮士德》只能是片断，这理由还不够充足。没有文献证据能说明《浮士德》最早的构思不是悲剧性的，当然也没有文献证据说明它是悲剧性的。从题材方面得出的直接结论来看，《葛兹》和《浮士德》历史背景的共同性只表现在某些段落里；但就这两部青年时代作品的效果来看，却有共同的悲剧气氛。不过在《浮士德》里，问题是从完全不同的广度和深度提出来的。共同的社会历史问题无法解决（或者只能悲剧性的解决）这远没有包括歌德为了抓住“浮士德”的实质而必须彻底重新思考和重新感觉的所有问题。

同自然的认识关系问题，一般认识问题，认识同实践的关系问题（所有这三个问题最后构成一个问题），在《浮士德》里处于突出的地位。传说就已经提出了所有这些问题，但是那是以被歪曲了的形式提出来的。因为所有流传下来的浮士德传说都是来自“敌对之国”；正是路德派，宗教改革的狂热拥护者，把文艺复兴时期的传奇（从中世纪解放出来的人，因为无限制地要求无所不知，要求发挥主动性，要求不受限制地享受生活，而酿成的悲

剧冲突)从宗教的观点加以修订,把这样一些努力看作邪恶,把文艺复兴时期的悲剧英雄按照一定的模式制作成徽戒的样板。

当然,就是经过这样的歪曲,文艺复兴传说的本来的伟大和深沉,仍然闪烁可见。而且象马娄^①这样一位伟大作家,很早就试图恢复原来的真正精神。可是,这种恢复传说本来深度的尝试,在艺术上和思想上还不够有力。它常常停留在修改魔术师、江湖骗子、吹牛家、巫术和神秘这样一些外部特征,因而这种修改所起的作用就不可能有力和持久。

德国伟大启蒙主义者莱辛和歌德根本不知道马娄。为了从启蒙运动的精神出发拯救真正的内容,他们是独立地处理浮士德传说的。以这样的方式革新浮士德传说,是完全合理的和有机的,因为启蒙运动是文艺复兴真正合法的继承者。但是,要作这样的尝试,那就必须同时彻底改造基本构思,因为由于有了二百多年的发展,浮士德传说中的一切重要问题(如富有创造力的个性问题,善与恶的问题,认识与生活问题,等等)都得完全以另外的方式提出。

莱辛的计划^②意味着,要本着启蒙运动兴盛期的精神来彻底改造传说:引诱务恶降低成仅仅是一种外观,浮士德同魔鬼的冒险以及他同魔鬼结盟仅仅是个梦境,认识同生活的关系最终已不成其为问题。

① 马娄(Christopher Marlowe, 1564—1593),英国文艺复兴时期的剧作家,《浮士德博士的悲剧》是他的代表作之一。

② 莱辛曾打算写一个关于浮士德的剧本。但是现在保存下来的只有在《当代文学通讯》第十七封信(1759)中作为德国戏剧应如何发展的例子所用的该剧第二幕第三场,以及后来在手稿中发现的序幕和第一幕。其余的部份是没有写出,还是手稿散失,已无法考证。

青年歌德同传说的关系要直接的多。他并不象莱辛那样用启蒙运动的精神去进行批判，因而他同时——当然还只是处于萌芽状态——对“恶”以及“恶”在人类历史中充满矛盾的作用就有了另外一种更加深刻的关系。正是这种不统一，反映了德国启蒙运动的发展。在青年歌德和赫尔德身上，人们看到了启蒙运动的某些解体倾向。在德国的特殊条件下，正是从这种启蒙运动的解体倾向中产生了向唯心主义辩证法的最初的过渡。资产阶级思想这种向它最后的顶峰前进的运动，有时是在大大向后倒退（自然常常是矛盾的，只是看起来是倒退的）的情况下出现的。这时处于中心地位的是，越来越清楚地认识到矛盾是生活和认识的基础。这儿不是分析——哪怕是提纲挈领地分析——德国辩证法开始阶段历史的地方，我们只能提示一下。首先是哈曼^①对 *Coincidenceia oppositounm*（矛盾统一）的革新（哈曼和青年歌德都认为这是从吉奥尔但努·布鲁诺那里继承来的）；其次是维柯^②隐蔽的影响，歌德在意大利最初读到维柯的作品时曾把他比作哈曼，虽然哈曼在任何意义上都只是这位伟大意大利人的微弱的回声；再就是伟大启蒙主义者自己的——尤其是卢梭的——不自觉的辩证法；最后是斯宾诺莎的影响，他本人的活动就是朝着辩证法的方向进行的。所有这些思想潮流都最为深刻地影响了青年歌德的世界观。

从哈曼，赫尔德，特别是从青年歌德开始，德国启蒙运动进入了充满矛盾的更高的新的发展阶段。发现矛盾是生活和认识的中心，这是与整个生活过程的历史化不可分割地联系在一起

① 哈曼，见本书第七页注①。

② 维柯，见本书第二一页注①。

的。自然和社会的发展成了中心问题，并因此在以黑格尔为顶峰的哲学改造中，在创立新型历史科学中，德国人占据了主导地位。这种哲学改造和新历史科学的创立，固然一方面是启蒙运动倾向（如孟德斯鸠，吉本^①等）的继续和进一步发展，但是另一方面也由此形成了历史主义这一具有普遍意义的世界观。正是在这方面，这一运动比启蒙运动更进了一步，它总结了在国际范围内正在成长发展的自然科学革命所取得的认识，它充分利用了正在形成中的生物学的发展学说，等等。

所有这些倾向，在青年歌德那里最初当然还是直觉的和混乱的。只是从感觉方面把握这些倾向的总体，这就决定了歌德对浮士德传说的态度。这些倾向使浮士德的题材具有了完全不同于《葛兹》的深度和高度，而且同时又使这一题材同传说的时代和歌德的时代同样明显地联系起来。青年歌德研究过高特弗利特·阿尔诺尔德^②的异端史，研究过帕拉塞尔苏斯^③，研究过赫尔蒙特^④等等。这些也同样从思想上构成了接收浮士德这一题材的出发点，犹如研究了葛兹·封·贝利欣根的自传产生了葛兹的戏剧一样。

所以，青年歌德比莱辛更接近于本来的传说，而且这不仅表

① 吉本，见本书第二〇页注①。

② 阿尔诺尔德(Gottfried Arnold, 1666—1714)，德国新教神学家和宗教诗人。他认为个人的“虔诚”，包括异教徒的“虔诚”，都是历史地变化的。

③ 帕拉塞尔苏斯(Philippus Aureolus Theophrastus Paracelsus, 1493—1541)，德国医生。他反对传统的医学观，试图用化学原理解释病因。他虽不是近代医学的创始人，但对近代医学的产生有过影响。

④ 赫尔蒙特(Johann Baptist van Helmont, 1579—1644)，比利时医生，他受帕拉塞尔苏斯的影响最早把化学原理用于医学，他的主张曾遭到宗教的反对。

现在创作上更加真心实意地借用传说的情节因素，而首先是表现在对文艺复兴精神的革新，对由于路德派的修订而被埋没了的本来的思想内容的革新。但是这种革新又是本着德国启蒙运动的精神，是出于我们上面谈到的向辩证思维过渡时期所进行的努力。自觉地建立这样一种新的世界观，是歌德毕生创作《浮士德》的基础。这一世界观发展的各个阶段决定了这部作品不同发展阶段的内容和形式。具有重要意义的是，在这个作品的演变过程中，歌德哲学思想的发展对过渡起了决定性的作用。因此，重新思考历史和社会的一系列问题，只是这样一种创作的一个部份。

我们将要深入探讨歌德一生研讨一系列最重要问题和塑造人物形象等方面所取得的结果。这里，我们只提出一些个别的要素，藉以说明这部作品成长中的最重要的转折点。当然，预先提出一些个别因素，必然会有片面性，这一点我们是意识到了的。

首先要谈的是认识问题，也就是构成《浮士德原稿》主要哲学内容的“地神”一场。刚刚开始的对辩证思维的追求，在这场里毫无中介地与形而上学的思维方式骤然相冲撞。只是朦胧地感觉到这种新的思维方式，这就导致了青年歌德绝对地否定一切学究式的繁琐哲学的形而上学的思维。在这一反抗之中，青年歌德非常接近于文艺复兴时期第一批自然哲学家对当时学究式思维的否定。因而他可以让文艺复兴时期的主人公说出他自己思想发展中最深刻的冲突，而又不会歪曲历史。当时，歌德还没有象后来那样把悟性^①同理性紧密地联系在一起，还没有把

^① der Verstand, 亦可译为“知解力”。

直观的求知放在认识的整个过程之中，还没有正确理解：反思及其范畴尽管不可避免地会被克服，但同时它们又是不可取消的，是必要的。因此，歌德象哈曼、雅科比^①、拉瓦特以及其他与他同辈的青年人一样，把直观的求知和分析的反思生硬地相互排斥地对立起来。对于他这种主要是从感觉出发的立场来说，预感到辩证法就意味着：是在无条件地摒弃起分离作用的悟性的规定性，并在同这些规定性极端对立的情况下，来直观地把握由于自身和外界的原因而运动着的世界的统一性。不过，哈曼以及同哈曼一起的大多数歌德青年时期的同代人，使这种直觉论只停留在这个阶段，并从这种僵化了的直觉论出发得出反动的结论。相反，歌德则是探求一条真正认识生活中灵活多变的矛盾的道路。从《诗与真》可以看出，这种探求以及与此必然相联系的对当代科学的摒弃，就是把浮士德传说当作出发点的最重要之点。

可是在这早期阶段，人们就已经看到，青年歌德的批判是十分慎重的。在这条路上，浮士德比歌德本人走得更彻底。正是由于这种激进，就产生了《地神》一场的悲剧。浮士德所向往的与青年歌德所向往的是同一个东西，那就是一种自然的哲学。这种哲学应使人能完全亲身感受到自然的灵活多变，这种哲学应超越仅仅是冥思苦想出来的东西，超越僵死的客观，从而摆脱认识自然同人的实践相脱离的状况。因此，浮士德在令人陶醉地认识了大宇宙的联系之后，根据文艺复兴时期的自然哲学满怀深沉的失望说：

“多好的幻景呢！唉，却只是一场幻景！”

^① 雅科比，见本书第一一页注^②。

无穷的自然，我在那里能把你把捉？”^①

为了求得这样的认识，浮士德召来了“地神”。但悲剧的深渊也就因此出现。浮士德徒然感到自己与他召来的“地神”无限接近，“地神”的话却把他击得粉碎：

“同你等同的，是你了解的精灵，
而不是我！”

因此，《浮士德原稿》同《葛兹》一样，都飘浮着悲剧的精神。歌德青年时期对甘泪卿悲剧中男女之间悲剧冲突的刻画简直是混乱不堪，支离破碎，这不是偶然的。关于这一点，以后我将详细谈及。甘泪卿悲剧在片断的第一稿（即《浮士德原稿》）中占统治地位。如果我们直接地考察一下爱情悲剧本身，那应该说，对它的刻画在这里已经是完整的了。后来增添的，只是把这一悲剧纳入歌德成年时代世界观的伟大的历史哲学的联系之中而已。可是，如若没有这些联系，那这一悲剧就必然具有阴郁悲剧的情调。在《原稿》的结尾，靡非斯特屈勒司谈到甘泪卿时说，“她被处决了！”就是必然的结论。来自上面的回答：“得救了！”是在一八〇八年的定稿中才有的。

再度开始写作《浮士德》（这就形成了一七九〇年的片断）之前，歌德曾在魏玛做官和逃往意大利。歌德想要把他的世界观转变成为政治行动的尝试失败了，这使他大为失望。当然，对歌德这样的人来说，这些经历理所当然地大大丰富了他的阅历，大大扩大了他的社会历史的视野；可是，从这一切之中得出自觉的

^① 参见《浮士德》第一部，第二五页，郭沫若译，人民文学出版社出版。译文略有修改。下同，不再一一注明。

结论，那还是以后的事情。魏玛时期同时也是歌德转向系统地研究自然科学的时期，是克服他青年时代以感觉为基础的直觉主义的时期。这些研究最初是从实际需要出发的，但是在魏玛和意大利时就已经在新兴自然学说的领域取得了重大发现（发现了人的颞间骨，原始植物，等等），并把自然理解为统一的发展过程。

虽然歌德定型世界观的这些了不起的开端在魏玛已经开始形成，但在意大利的逗留，对他来说，首先是休养生息、养精蓄锐，重新恢复为诗人，同多次中断的创作重新建立联系。因此，在意大利创作的重点不是新作，而是完成在魏玛甚至在此以前已经开始的旧的片断，如《伊菲革涅亚》、《爱格蒙特》、《塔索》和《浮士德》，就绝非偶然。

但所有这些作品中，又只有《浮士德》没有完成，这也不是偶然的。对这部青年时代剧作的加工，表现出世界观在急剧转变，可是同时又表明，现在还不具备把这一转变进行到底的能力。从《林窟》一场以及浮士德与靡非斯特屈勒司对话的第一个片断，人们可以清楚地猜想到，这一转变所走的方向；人们也清楚地看到，后来完成的反映整个人类的诗作在这里已初具轮廓，对《浮士德》的设想已开始超出了《浮士德原稿》的纯悲剧的性质。正如我们后面将要看到的那样，这并不是肤浅地否定悲剧性。歌德的作品中所拥有的悲剧，至少不比其他伟大作家所写的悲剧少，深度也不比他们的差。（《爱格蒙特》和《塔索》正是在这个时期最后定稿的。）但是，悲剧性对歌德来说已不是最后的原则，他看到，世界是通过许多个别的悲剧而胜利地向前发展的。

这个转变在《林窟》一场表现得最为清楚。（这是甘泪卿悲剧中具有决定意义的一场，但在一七九〇年的片断中，它的位

置还纯粹是偶然的，而且破坏了悲剧的心理发展的进程，这就非常典型地说明了歌德当时所处的过渡状态。只是在一八〇八年，这一场才不加改动地放到了正确的位置，成为世界观和人类戏剧的转折点。)这里，我们要研究的只是纯世界观的方面。浮士德逃向自然，并在那里找到了他向“地神”提出的问题的答案，但是这个答案完全不同于“地神”的回答。浮士德的话反映了歌德在魏玛获得的、在意大利进一步发展和加深了的新的自然观。这些话直接涉及到“地神”，是《浮士德原稿》中第一次悲剧遭遇在哲学和艺术上的继续和克服：

“崇高的神灵，你给了我，
给了我所祈求的一切。
你在火焰中向我现形不是徒然，
你把庄严的自然封作我的疆土，
给我以感觉它、享受它的力量。
你不允许我只惊异地冷漠探视，
却允许我看到自然的心胸，
就象看到朋友的心地一般。”

这就是《浮士德》演变成我们今天所看到的反映整个人类的诗作所迈出的第一步。但是，在意大利以及随后在魏玛时期，歌德还远不能从他对世界新的感觉中得出所有的结论，还不能把这种感觉从哲学上和艺术上运用到自然和人类生活的一切现象上面去。要做到这一点，一方面需要经历从法国大革命爆发到拿破仑垮台的欧洲政治变革，另一方面还须自觉地参与德国正在形成的新的辩证哲学。

从意大利回来以后，无论是在政治上还是在哲学上，歌德好

象走的都是一条相反的道路。对法国大革命，他感到惊愕，从字面意义上说简直是感到愤慨。他强调，甚至常常是过分强调，他的自然研究是纯经验性质的，他要避开任何哲学概括的影响。在这样一个过渡阶段，反映整个人类的诗作《浮士德》未能完成，是可以理解的。一七九〇年的片断，在一定意义上比《浮士德原稿》更残缺不全。正如已经指出的那样，这个片断包括了一些指出进一步发展方向的个别场次，而歌德又未能指出这些新因素的结论在艺术上和哲学上的意义。另一方面，出于开始克服《浮士德原稿》纯悲剧的感情，把甘泪卿悲剧的最后几场删去^①。片断在甘泪卿悲剧的中间结束，而没有给它以艺术上有机的结尾。

实际的情况不久就表明，表现了歌德新的发展阶段的这些表面的征兆只是一种假象，它们掩盖了具有决定意义的、最初是在地下滚滚而流的洪流。关于歌德对法国大革命态度的转变，这里我们不能详谈。我们只能限于强调几个具有决定意义的要素。这里尤为重要，第一次使歌德大为震惊的并不是法国大革命本身，而是一七八五年的“项链丑闻”。这个丑闻向歌德揭露了法国上层统治阶层深刻的腐败和整个统治机构的卑躬屈膝。尽人皆知，歌德对法国大革命的平民倾向是持否定态度的；但是，他在瓦尔米的炮火声中^②（一七九二年）已清楚地看到，这里开始了一个世界史的新时期，这同样也是人所共知的事

① 一七九〇的《浮士德片断》的最后一场是《寺院》，而《浮士德原稿》在此之后还有三场，即《夜》、《夜间旷野》和《监狱》。

② 一七九二年歌德曾随魏玛公爵参加了普奥联军对法国革命的干涉。在瓦尔米歌德亲眼看到了法国人民革命军在普奥联军炮火的轰击下，屹然不动，英勇奋战。此情此景使歌德深为感动。他回到军营中说：“从此时此地，展开了一个世界史的新时代，你们可以说，你们亲身经历了它。”

实。以后几年，他更是以越来越多的同情来看待在法国大革命中诞生的新的资产阶级社会和它的国家政权；而这种同情的顶点，就是对拿破仑的崇敬和拥护拿破仑反对当时的德国。因此，歌德的否定只涉及进行革命所采用的方式和某些平民的要求；法国大革命的内容，他是越来越予以肯定的。歌德（在后来删去的残片中）让摩非斯特屈勒司说的话，是很能说明问题的：

假使只有永葆青春的智慧
和用不着美德的共和国，
世界就接近于最高的目标。

（这里所说的“美德”就是罗伯斯庇尔的革命词藻，这大概无须解释。）

歌德意大利旅行之后的反哲学倾向，那更只是一种假象。没有多久，歌德就同席勒建立了友谊^①。从这时起，歌德就开始积极探讨德国古典哲学发展中具有决定意义的时期，也就是费希特和青年谢林出现的时期，席勒美学著作产生的时期，德国哲学开始从康德和费希特的主观唯心主义向谢林和黑格尔的客观唯心主义过渡的时期，唯心主义辩证法形成的时期。歌德从未完全依附这些哲学流派中的任何一个，但他对青年谢林在自然哲学方面所作的努力深表同情，后来在他的思想中有许多与黑格尔的客观辩证法极为相似的地方。

如果说歌德意大利旅行以后的反哲学倾向是个表面现象，仅仅是一种假象，那么，一七九〇年的《浮士德片断》所产生的文学效果最清楚不过地表明了这一点。这部著作在文学界遭到了

^① 歌德一七八八年从意大利回到魏玛，一七九四年同席勒结交。

冷遇。著名语言学家海奈^①，维兰特，席勒青年时代的朋友胡贝尔^②，甚至包括哲学时期以前的席勒本人，他们对这部作品发表的看法都是批评的和有保留的。相反，德国古典哲学的所有伟大代表，费希特，谢林和黑格尔，都热烈欢迎这个《片断》，并且马上就认识到它作为反映整个人类的诗作所具有的意义。而且这种效果，还绝不仅限于在哲学革命中居领导地位的头面人物，就是在拥护这一运动的青年人当中也产生了同样的效果。一八〇六年歌德同历史学家卢登^③谈话，卢登曾向歌德谈到，他大学学哲学的同学读了《浮士德片断》的心情。据卢登说，这些费希特和谢林的学生曾这样说：

“这部悲剧如果有朝一日完成了，那将表现出整个世界历史的精神，它将是包括了过去、现在和将来的全部人类生活的真实写照。浮士德体现了人类的理想，他是人类的代表。”

这些学生们暗示《浮士德片断》就象是但丁的《神曲》。

这部悲剧在哲学运动的代表者们中间所引起的这种反响，使人们清楚地看到，这与我们上面概述的歌德本人的发展是一致的。如果说歌德现在已自觉地转向哲学，那还必须再重复一遍，他并没有无条件地依附任何一个正在兴起的体系；不过，他却使自己从新兴的客观辩证法的整个过程中得到了丰富的养料。这个过渡同时又导致了同他青年时代的倾向以及同这些倾向在思想和文学方面的代表人物（特别是赫尔德）的最终决裂，

① 海奈(Christian Gottlob Heyne, 1729—1812)，德国著名的图书馆学家和古典校勘家。

② 胡贝尔(Ludwig Ferdinand Huber, 1764—1804)，德国作家和翻译家。

③ 卢登，见本书第八〇页注②。

这就不是偶然的。但是，这一决裂只涉及德国启蒙运动后期的某些特殊倾向。同启蒙运动的整个思想体系本身，歌德从未决裂过。他的哲学是启蒙运动思想向辩证法的发展，同时又保持了启蒙运动的遗产，而且比人们在黑格尔那里所能看到的更加完好无损。至于象谢林那样的彻底决裂，在歌德身上是完全不存在的。

因此，歌德是亲自把十八世纪的思想引向十九世纪的一座活的桥梁和机构，歌德世界观立场的独特性就在于此。孟德斯鸠和伏尔泰的传统以及狄德罗和卢梭的传统（包括唯物主义倾向在内），在他身上并未绝迹，但他的发展又超越了他们，一直达到了黑格尔和巴尔扎克，有时甚至触及到了空想主义的思想范围。

对这种哲学变革的明确意识，是完成《浮士德》第一部（一八〇六年写成，一八〇八年出版）的思想基础。在《片断》中只是提到的东西，在第一部里成了被刻画出来的现实。歌德又写了浮士德与靡非斯特屈勒司之间开始的那几段伟大的对话，从而正确地说明了靡非斯特屈勒司在甘泪卿悲剧中的作用。甘泪卿悲剧不再是中心，它成了浮士德人生道路上的——亦即人类发展道路上的——一个重要的悲剧性的阶段。《天上序幕》也是在这个时期写的。有了这个序幕，“善”与“恶”的伟大斗争就超出了个人命运的范围。《浮士德》只是在现在，才成了一部不折不扣的“反映整个人类的诗作”。既然是这样来理解和修订第一部的，那么，无论从世界观和内容方面来说，还是从艺术方面来说，都绝对必须有一个第二部来作为结尾。

而且事实上第二部的写作这时已经开始。（歌德主要写了海伦插曲，大概还有其他一些段落。）尽管如此，在拟定第二部的

写作计划之前又有一段很长的间隙。只是在 一八一六 年左右，才开始认真考虑详尽的布局和实际写作，可是这些工作到了歌德生前最后几年才结束。作品中在政治、社会和历史方面同《葛兹》的世界有关联的部份（第二部第一和第四幕）是最后定稿，这完全不是偶然的。为了最终弄清他对历史的看法，歌德在这里作了最艰苦的内心斗争。整个作品的结尾早已清楚地浮现在他的眼前，而且正象关于浮士德走复兴古代文化的弯路的那部份一样，结尾也大体上早已写成。

老年歌德说，同第一部的“生活享受”相反，第二部情节的内容是“行动和创造享受”。但为了从思想上和创作上把握住这两种享受，那就必须对从法国大革命到复辟时代的整个历史时期，对资本主义发展所引起的后果的前景，有一个最终的看法。因为只有从这里出发，才能最终克服歌德在《葛兹·封·贝利欣根》里反映出来的青年时代的历史观。《浮士德》第二部的政治和社会部份所表现的世界，正如一再谈到的那样，就是青年时代写的那个剧本所表现的世界。不过，历史观和历史的远景完全不同了。正因如此，表现出来的历史图象就超出了狭窄的德国式的特殊范围，但又没有抛弃这一图象的德国的特殊性质。在这里，歌德不再是仅仅批判德国封建主义衰落的特殊表现，而是要提供一幅关于封建主义衰落以及封建宫廷生活腐朽糜烂的深刻而又广阔的图象，同时又指出了摧毁封建主义的真正力量就是由于资本主义而得到的发展的生产力。因此，歌德对爱克曼说，就是第二部的基本构思也是很早的事情了，这话是正确的。“但是”，他补充道，“我把它留到现在（指一八二九年），对世界事物认识得比过去清楚时，才提笔写下来，结果也许会好一些。”^①

^① 《歌德谈话录》，人民文学出版社，一九七八年，第一九九页。

二 人类的戏剧

在一七九〇年的片断中，浮士德与靡非斯特屈勒司之间有过一段对话。对话开头浮士德说的话，是改写整部作品的纲领。浮士德是这样说的：

“我要在内在的自我中深深领略
领略尽赋予全人类的一切，
最崇高的，最深远的，我都要了解，
要把全人类的苦乐集中到我的心头，
把我的小我扩大成为全人类的大我，
最后我也同全人类一样消磨精光。”

这段话清楚地说出了，《浮士德》所以成为独特的反映全人类的诗作，乃是因为问题的提出就很特殊：处于中心地位的是一个个人，但他的经历、遭遇和发展同时又应表现整个人类的进步和命运。

不过，这一论断还须作一些具体说明。因为在文学创作中，任何一个刻画得具有深刻典型意义的真正人物都会涉及到整个人类的问题。但是，它所涉及的可以说只是人类本质的一个方面。而且这样做，只是为了表明在艺术上已经做了最充分的表现，只是为了表明整个作品概括的广度。要想使文学人物成为真正是形象化的人，那他就必须是特定的，特殊的，而一般性只能是隐隐约约地显露出来。另一方面，任何学究式地企求象百科全书似的复写整个世界和整个世界过程，都会破坏人物和环

境的艺术生动性。这一点甚至象弥尔顿这样一位伟大作家也难以避免,至于象克洛卜施托克那就更是如此了。但丁也只是在第一人称人物以及他的导师维吉尔和贝雅特丽齐的主观情感和反思之中,刻画了过程的统一和客观现实的等级;而所刻画世界的生动性和丰富性,人的灵活性和内在的戏剧性,则是通过从但丁身旁经过的几百个具体的个别人物而表现出来的。

尽管存在着由于世俗性而造成的种种矛盾,“神间喜剧”和“人间喜剧”仍然汇集成浮士德悲剧的主题。

这就是说,实际的情况是,浮士德从遭受不幸到得到解救,他所走的荆棘丛生迷路纵横的道路,是人类发展本身的一个缩影,但又没有抛弃主人公的个性特征和他的历史的以及人的具体性,他所走道路的各个阶段也没有变成抽象思辨的一般性。

这样的构思使《浮士德》在许许多多伟大的叙事体和戏剧体杰作当中居于突出的地位,成为一部“异乎寻常的作品”。只有从这里,才能理解《浮士德》的布局中隐蔽着的各种联系,只有从这里出发,才能揭示这部作品的历史根源。这样做,好象是自相矛盾的,但实际上是很自然的。

歌德的《浮士德》和黑格尔的《精神现象学》是德国古典时期艺术上和思想上的最伟大的成就,它们同属一个整体。(《精神现象学》是在一八〇七年,差不多是与《浮士德》第一部同时完成的,指出这一点是很有意思的。)恩格斯认为,黑格尔的这部著作是“同精神胚胎学和精神古生物学类似的学问”,是“对个人意识各个发展阶段的阐述,这些阶段可以看作人的意识在历史上所经过的各个阶段的缩影”^①。恩格斯对黑格尔这部著作的方法

^① 参见《马克思恩格斯选集》第四卷,第二一五页。

论所作的概括，对我们十分重要。

但是，黑格尔的《现象学》只是一部最准确地概括了当时所有思潮，并把这些思潮提高到可能达到的最高水平的著作。它所汇集的各种思潮，在此以前久已出现。赫尔德的《思想》^①就已经是这些思潮最初的开端，只是因为赫尔德不会辩证地理解问题才告失败。在唯心主义辩证法当中，这种把个人当作历史缩影的思想在康德和费希特的著作里已经萌芽，谢林就已经把自然和社会的历史过程理解为“精神的歧路纵横的路途”，理解为精神返回自身；他把从感知到准确地认识世界的哲学思维所经过的各个阶段理解为不同的时代。

但是，所有这些倾向都只是萌芽；只是在黑格尔的《现象学》中，这些倾向才真正得以完善，才在方法论上彻底加以贯彻。在这部著作中，有三种相关联的历史观点相互交叉，彼此渗透。第一，个人从简单地感知世界上升提高到从哲学上完整地认识世界；第二，人从最原始的开始阶段历史地上升提高到黑格尔时代的文明高度，即法国大革命和拿破仑战胜了法国大革命的时代，以及在这场大地震中矗立起来的现代资产阶级社会；最后第三，把整个历史发展理解为人本身的业绩，人通过自己的劳动创造了自己。马克思在谈到这部著作的伟大性质时，特别强调，黑格尔“把握住了劳动的本质，把对象化的人——现实的所以是真实的人——了解为他自己的劳动的结果”^②。

① 指赫尔德的《关于人类历史哲学的思想》。这是一部庞大的著作，涉及到世界各国的自然和人民、语言和风俗，宗教和文学、艺术和科学，等等。只完成四部，其余的只有计划。这里，赫尔德开始用历史的眼光去考察各种社会现象。

② 马克思：《黑格尔辩证法和哲学一般的批判》，第十三页。

按照马克思的看法，人只有“真正显示出……他所有的类的力量”，这个过程才是可能的。这样，也就从哲学上概括地提出了《浮士德》的问题：这种类的力量在个别人身上是如何产生和发展的？它要克服哪些障碍，经受哪些遭遇？现存的自然界和历史社会世界作为不依赖于人而独立存在的现实，是如何影响人，而这个现实又如何同时成为人为了自己创造自己而进行活动的产物或（假如是自然）对象的呢？这条道路从哪儿开始，通向何处？所有这些问题就是《浮士德》的主题。

当然，个人在歌德笔下比在黑格尔的著作中，更直接明显地体现了所表现的过程。对黑格尔来说，个人的意识是类的发展的一个缩影。因此，在他那里，发展道路的各个阶段就体现在具有个性特征的思想深沉的“意识形态”之中。但是，假使类的命运是以个人所体现出的缩影而出现，那么，简化了的类发展所拥有的和所经历的各种范畴和各个阶段相继出现的思想顺序，就不可能有绝对哲学所要求的客观逻辑的连续性和间隔性。这种客观逻辑的思想顺序必然会被裂解，而不得不用另外一种新的，即个人意识发展所决定的思想顺序来代替它。这样一来，既然对正常的逻辑来说，好象会产生主观任意性；但是，如若从这一发展的自身逻辑出发，就必然会认识到，这种新的排列是整体（即类）在个别之中的简化了的反映，而且这种好象是被歪曲了的简化的反映是必要的。

如果我们从这样的观点，即从这种缩影的逻辑出发，去考察《精神现象学》中“意识形态”的“轮舞”，并且认识到各个具体阶段是有严格的排列原则，那么，为了换上安提戈涅紧跟着狄德罗的拉摩之后出现的是巴黎的恐怖这样一种令人眼光缭乱、头晕目眩的“轮舞”就一目了然了。

《浮士德》的布局也是这样安排的。歌德始终反对这样的说法，说他在《浮士德》中想体现一种“观念”。歌德的这样一些言论，只是表面上看来同他反对纯经验主义者是矛盾的。例如，当历史学家卢登反对从哲学的角度去解释一七九〇的片断，并且希望只注意个别时，歌德不同意他的观点，并且指出哲学家们都努力揭示他的作品的中心思想。他说：“那么，是什么引起了这种需要呢？毫无疑问是片断本身。在您看来已经可以满足的那个个别，并没有使别人感到满意。不过，他们并没有摒弃这本小书，而是紧紧地抓住它，或者一次又一次拿来重新读它。这就说明，在这本小书中必定有什么贯穿全书的东西，它指明了中心点，指明了那个在一切之中都毫无例外地会显露出来的观念。”歌德在这里清楚地描述了他所承认的文学的观念。这种观念就是一个看不见的中心点，在那里集中了他世界观当中的中心问题；这个中心点不必特别加以刻画，或者根本无须从思想上把它表现出来，但从它出发，各个部份的联系就变得一目了然，明白易懂，并且就能获得类的普遍性，但又没有失去个性化的感性的具体性。

由于把个人和类的发展问题——不是机械地，不是公式化地——合二为一，歌德的这种布局就获得了它的内在真实性。诗人歌德是从浮士德这个个人出发的，作品所经历的每一步都必须从这里得到证实，否则就会破坏个人的统一性。但是，个别发展阶段内部的辩证的进程，包括这些发展阶段的先后顺序以及因为是多余的或理所当然可以逾越的中间阶段，这样的辩证进程就已经超出了个人的范围，而具有了类本身的历史社会的和人类学的发展的真实性。

由于把个人和类的辩证的“合二为一”变成了有机的艺术统

一体，这就产生了情节布局的幻想的奇异怪诞。什么地方个人急切地摇动恶劣现实牢狱的栅栏，整个情节就停滞不前；而当类的发展出现了飞跃，整个情节就以巨人的步伐向前涌起。因此，象在《现象学》中一样，在《浮士德》里我们也同样看到了那种幻想奇异的跳跃式的主客观的时间性和时间顺序。歌德自己也意识到了这一点。《海伦片断》出版时（一八二六年），他曾写信给威廉·封·洪堡特说：“我时断时续地继续写这部戏剧。但是除非用大量的时间，这部剧作是无法结束的，因为它的故事延续了整整三千年，从特洛伊的覆灭到占领米索卢尼。因而这也可算作是在更高意义上的时间统一；不过，通常意义上的地点和情节的统一，是最严格地予以注意的。”

这种幻想的奇异怪诞正好在歌德的现实主义中有它的根源。歌德从不夸大属于类的东西，从不让它僵化成对个人具有独立的本质，也不让它掩盖各别人物的特殊性。歌德清醒地而且是现实主义地考察人类的实在性。他说：“必须把理性的世界看作是伟大的不朽的个人，他不可阻挡地促成必然的东西，并因此甚至会主宰偶然的東西。”在写作《浮士德》的时期，他曾写信给席勒说：大自然“所以是深不可测的，就是因为单个人不能了解它，虽然整个人类是能了解它的”。在这样的世界观基础上产生的类属的幻想的奇异怪诞，它的作用就是要创造一种实在的，但又摆脱了任何自然主义狭隘性的环境气氛，同时通过奇异怪诞的环境和由于这样的环境而提高了的个性性格，自然而然地把问题提高到类属的高度和典型性。

因此，由浮士德个人的意识和命运所体现出的文学式的人类“现象学”的进程，就是自由的，灵活的，它没有吹毛求疵的逻辑，也没有面面俱到的“完整”，它不受约束地、浪漫地自由活动，

象叙事谣曲似的跳越中间阶段；但同时它又具有深刻的历史和社会的必然性，并正因如此它具有了人的真实性，即同时包括了人的个体性和类属性。

歌德说《浮士德》是一部悲剧，实际上并不止于此。它同时是悲剧的使用和扬弃。浮士德个人的命运所包括的不只是一个悲剧（有地神悲剧、甘泪卿悲剧、海伦悲剧、结尾悲剧），但对于类的发展道路来说，这些悲剧中的每一个都只是一个过渡阶段。歌德成年时代对悲剧的这种态度常常被别人——有时甚至也被他自己——误解。有一次他写信给席勒说，悲剧是以“一种对病理学的兴趣”为前提的，而且他确信，“谁只要是试着”去写悲剧的东西，“就会把他毁灭”。在这一点上，席勒比歌德自己更认识他的本质。席勒写道：“在您所有的作品中，我都觉得存在着全部悲剧的力量和深度，它足以成为一部完善的悲剧；就感觉而言，在《威廉·麦斯特》之中就不只有一部悲剧。”席勒总结道：如果说歌德不能写悲剧，“那么，原因也肯定不是由于艺术方面的要求”。几十年之后，当第二部结束的时候，歌德对他自己对悲剧所采取的态度也清楚多了。他写信给采尔特^①说：他觉得“不可调和是完全荒谬的”，因此他“对纯悲剧的事情不感兴趣”。

这样的看法，就自觉地确立了反映全人类的诗作的哲学立足点。歌德既没有十九世纪的那种虚假的深度和那种片面的悲观主义（这有时贴上了泛悲剧主义的标签），也没有当时自由主义文学和哲学的那种肤浅的乐观主义。这种乐观主义根本否认悲剧的必要性，或充其量把它主观化。歌德和黑格尔正好在这

^① 采尔特(Karl Friedrich Zelter, 1758—1832)，德国音乐家，歌德老年时期的朋友。

里看出了类和个人的问题。类的道路并不是悲剧性的，但它要通过无数客观上必然的个人悲剧。

歌德同黑格尔一样具有启蒙运动的信念，相信人类一旦从中世纪的桎梏中解放出来就能无限地完善。他们俩无数次表达过这个信念。我们可以回想一下歌德在瓦尔米说的话，可以回忆一下法国大革命“壮丽的晨曦”在黑格尔哲学中占的地位。但是，由于他们所经历的历史事件，这种启蒙运动的对人类进步的相信，在他们身上已经发生了本质的变化，具有了独特性。由法国大革命而产生的资本主义社会的具体矛盾，成了他们感知世界和思考世界的中心。他们既不想粉饰或削弱这些矛盾，也不想承认这些矛盾的不可调和的性质就是历史的最后原则。这样，他们就达到了资产阶级对人类进步可能采取的最高的立场；只有象傅利叶那样的空想社会主义者，才可能对社会主义以前时代的矛盾，特别是对资本主义的矛盾，采取另外一种更高的立场。

这种观点决定歌德和黑格尔用以考察个人遭遇的方式和用以考察人类命运的方式是不同的。对于个人遭遇，他们俩都非常理智，毫无感伤的情感。歌德有一次对爱克曼说（这从另一方补充了上面引用过的给采尔特的信）：“人总是会被毁灭的！每一个不平凡的人都有一项他必须完成的使命。假如他完成了，那么他在地球上也就没有必要再以这样的形态存在下去了。……”黑格尔在他的历史哲学中也发表过同样的思想，他这样说：“特殊在世界历史中有它自己的利益；它是有限的东西，因而必然会灭亡。特殊在彼此相斗，其中有一部份被毁灭。但是，在斗争中，在特殊的灭亡之中，产生出了一般。”因此对歌德和黑格尔来说，人类不可阻挡的进步是产生于一系列个人的悲剧。个人在

“小宇宙”中的悲剧，是类在“大宇宙”中不可阻挡地进步的显示。这就是《浮士德》和《精神现象学》的共同的哲学要素。

要用文学的方式描写个人和类之间的这种相互影响，叙事谣曲式的幻想的奇异怪诞就成为表现这种矛盾统一的准确的艺术手法。绝大多数评论家，特别是F. Th. 费肖尔^①，都从内容和形式方面误解了这一点。费肖尔按照康德的观点，总是用纯个人的道德标准来衡量从类的观点必须超越的过渡和发展阶段。例如，第二部的开头，阿里尔和精灵们——象征着大自然和人类发展的自然过程所具有的道德彼岸性——帮助浮士德度过了甘泪卿悲剧：

“哀怜世之不幸者，
救之不问圣耶非。”

费肖尔认为，这样写是错误的，因为没有写浮士德的悔恨。其实歌德在甘泪卿悲剧中已经一再极其明显地写了这一点，如在《晦暝之日》一场，在浮士德想救出甘泪卿的时候；而在这种尝试失败之后，浮士德的悔恨达到了顶点，他绝望地呼喊道：“唉，我真不如不出生！”

费肖尔同样也没有看到，甘泪卿悲剧只是“生活享受”阶段（即在“小世界”中）悲剧矛盾的顶峰。他没看到，正是类的发展的必要性需要超越整个这个世界。这种超越不仅对甘泪卿，就是对浮士德本人也是悲剧性的（这一点我们将详细谈及）；可是对人类的命运来说，恰恰是不顾那些个人的悲剧而进一步前进是必要的。正好在这种必要性之中，蕴藏着浮士德的悲剧，而这

^① F. Th. 费肖尔，见本书第八〇页注④。

一悲剧比歌德所写的魏斯林根^①、克拉维柯^②等那种纯系个人道德悔恨的悲剧要深刻得多。费肖尔的非议是想把浮士德歪曲降低到魏斯林的水平。

因此,写“大世界”,写“行动和创造的享受”,以阿里尔和精灵们幻想的奇异怪诞的场面为开端,就只是必然的结果。在这一场里,从艺术上极为清楚地表现出人类这种越过个人、越过道德而上升提高到个人遭遇之上的情景。(有意思的是,在歌德最初几份草稿中还出现过个人道德问题,但在写作过程中又把这些给删去了。)

但是,除此之外,《浮士德》幻想的奇异怪诞的刻画还是历史的,而且是在非常广阔和自由的意义上。这就是民间传说的历史主义。民间传说是最大胆的,从经验方面看简直令人难以置信,但是它又从不离开现实的历史基础;它象抒情的诗歌那样,或者激昂慷慨,或者冷嘲热讽,放大历史的本质规定性,但并不因此就抹去真正的时代特色。歌德作为作家所进行的创作,尽管在个别方面同传说相距甚远,而且把许多传说的传统因素反转到它们的反面,但他的创作继承了人民对一个代表他们命运的伟大人物的创作。歌德的创作增强了创作传说所依据的人民的幻想,并把这种幻想带到作品之中,使之具有永恒的意义。歌德对传说的修改,大多是消除路德正统派的歪曲和由此而产生的沉渣污垢。因此,不仅象瓦格诺、瓦伦亭等剧中的现实人物具有深刻的历史真实性,而且靡非斯特屈勒司也成了十六世纪的一个哥特式的鬼怪:

① 魏斯林根是《葛兹·封·贝利欣根》中的一个人物。

② 克拉维柯是剧本《克拉维柯》中的主人公。

“在迷雾的时代(我)风华正茂，
那时骑士和僧侣犹如杂草丛生。”

但是，历史的幻想奇异在“小世界”和“大世界”中的作用是不同的。歌德向爱克曼清楚地说明了第一部和第二部之间这种风格上的差异。“第一部几乎完全是主观的，全从一个有自己定见的热情的个人产生出来……。至于第二部，却几乎没有主观的东西，所显现的是一种更高、更广阔、更明朗肃穆的世界……”^①

第一部里，尽管有靡非斯特屈勒司在起作用，但我们看到的是一种完全是完整的、历史地真实的现实世界。这里加进了一些奇异怪诞的东西，但区分得十分清楚；有的就是为了奇异怪诞而写的特殊场面(如《巫女之厨》，《瓦普几司之夜》)，有的是现实主义的日常生活画面渐渐发展成为怪诞的东西(如奥埃尔巴赫斯酒店)。但是，基础却象在《葛兹》里一样，是德国十六世纪的现实主义的表现，只是写得更激动人心，更富有戏剧性，更富于典雅的诗意。

“大世界”中的歌德式的客观性，同这样的现实主义已经无法相容。所刻画的只是本质的典型规定性，而且至此而已。歌德的现实主义，在这里力争做这样的描述：被写成是现存的和现实的环境可以成为浮士德个人行动的对立面。因此，尽管从内容上是完全忠实于历史的真实，但一切都浸透在幻想的奇异怪诞之中；实在的和怪诞的之间已经不再有什么界限，我们看到的是一个荒诞鬼怪的现实。

① 参见《歌德谈话录》，中译本，第二三二页。译文稍有更动。

这样的创作方式是同客观性，同类的命运占主导地位紧密相连的。第一部里的朴素历史主义转化成一种反思的历史主义，直接的历史转化成一种由生活经历所显示的历史哲学。

这一转变决定了结构、基调和写作手法。第一部是叙事谣曲式的戏剧，许多方面采用了“狂飙突进”的写作手法，但始终是直接戏剧体的。在第二部里，连戏剧的东西也是通过反思表现出来的。但这并不意味着已经演变成叙事体作品，因为十六世纪（葛兹的时代）正在衰落的封建主义，是作为戏剧化了的现实，作为在我们面前行动着的人的综合体而出现的，而不是一个现时的叙事者讲述过去的事情。可是，后来的发展（歌德的今天）又照亮了艺术地勾划出来的十六世纪现实，使它变得清澈透明。这并不是说，歌德把他那个时代的社会范畴或者感情搬进了十六世纪的现实，而是从已经前进了的现实的角度来看，封建主义显而易见的解体就具有了公开的荒诞鬼怪的性质。正因如此，直接写出的现实就是历史地正确看到的葛兹时代的现实。这个现实，现在不再是从起义骑士的观点去看，而是从一个广阔的历史远景去看；在这个远景中就是歌德青年时代心爱的主人公也成了解体现象，成了许许多多鬼怪其中的一个鬼怪。整个刻画出来的现实显示出这样的规定性，它们在当时就已经存在，但只是后来的发展才使我们清清楚楚地看到了它们。因此，第二部（第一幕和第四幕）的历史基础是一个荒唐怪诞的亡灵舞；正象古代的各种亡灵舞一样，这一出亡灵舞出场的不仅有许多单个人，而且有各种社会类型的人。在这样一出亡灵舞里，人自己也是作为鬼怪而出现的，因此靡非斯特屈勒司说得完全正确：

“我想这里用不着咒语，

各个鬼魂都会自己找到他的位置。”

就是把材料分布到两幕，这也不是偶然的，或者只是出于写作技巧的考虑。相反，这样做的原因，是因为历史哲学的节奏，是因为正在衰落的中世纪的社会和人的内容。第一幕是一个鬼怪世界，随之在第三幕歌德就把这个鬼怪世界同骑士精神的时代、新文艺兴起的时代、发现了个人的爱和发现妇女也有人的尊严的时代相对照，从而通过古代文化的精神从思想上突破了这个世界。在第四幕里，封建主义孕育出它真正的挖墓人——资本主义，而且这个资本主义是以历史地正确的方式作为封建特权化了的“中间体”出现的。

思想上的突破同样也有其被歌德正确把握了的实在的经济渊源，这就是摩非斯特屈勒司发明和发行的纸币。（这里，为什么首创人是摩非斯特屈勒司，而不是浮士德，就象资本主义生产力发展的实际状况那样，这个问题后面再详谈。）歌德深刻的见地表现在，如不变革经济的和社会的生产条件，金钱（这里的纸币显而易见是金钱的象征）占据了主导地位，那就只会扩大正在土崩瓦解的封建主义的混乱，金钱统治只会加速封建主义的崩溃。甚至皇帝在刚刚由于纸币的作用而陶醉之后，也不得不指出：

“朕见到尽管宝物是怎么光华，
而你们原来是啥，依旧是啥。”

第四幕是进一步解体的更高一级的阶段。由于大混战，由于正在终结的中世纪的内战，在德国出现了农民战争和三十年战争以后必然要经过的那种僵化的状态——皇权仅仅是把四分

五裂、奄奄一息的民族聚拢在一起的装饰品，权力集中在已经变成了小诸侯的原来的陪臣手中。

在这种解体过程中，古代文化的美发出了灿烂的光辉。而且又是出现两次，一次是鬼怪的，第二次是现实的。召来海伦，这是歌德从传说中吸收来的。可是，他最大限度地改造了它的精神。在传说中，海伦是由靡非斯特屈勒司这个魔鬼式的鬼怪召来的；她的出现和她同浮士德共同生活，对浮士德来说，意味着他那种“享乐主义的”荒淫无度达到了登峰造极的地步。因此，传说中的海伦插曲，在流传下来的各种版本中，是路德式的宗教改革反对文艺复兴精神的一个重要的要素。

歌德把这种关系完全颠倒过来。宗教改革本身的思想，即在当时德国所产生的半神秘主义自然哲学的追求，在第二部的阶段早已克服。海伦对歌德来说，真的是意味着古代文化的复兴。歌德通过这种复兴揭露了中世纪鬼怪世界的真面目，而这种文化复兴的徐徐上升的越来越强烈的光辉终于驱散了黑暗王国。

因此，同传说截然相反，浮士德两次使海伦回生。而且就在第一次，当仅仅要召海伦的影子来的时候，靡非斯特屈勒司就已经是只能提提建议，并提醒浮士德注意这一任务的难处：

“你以为海伦是那样容易召来，
就象这纸币的妖魔一样？”

当海伦真的复活了，靡非斯特屈勒司又只是一个无能为力和漫不经心的旁观者。他一再讥讽地强调，他这个中世纪的鬼怪同古代文化没有缘分，而且也不可能有缘分。

如前所述，首先召来的是海伦的影子，而且是为了封建宫殿

里的那些人取乐，因为他们想看一下海伦和巴黎斯。在对海伦的关系上，歌德极其鲜明地突出了浮士德同他所处的包括靡非斯特屈勒司在内的中世纪的环境之间的对立。对于所有封建宫廷里的人来说，海伦的出现只是许许多多宫廷娱乐当中的一次可有可无的消遣。从宫廷所认为的美的观点出发，对巴黎斯和海伦百般挑剔，吹毛求疵。这些观众觉得他们俩“虽然不高雅，却是真俊俏”。古代文化的复兴，对正在没落的封建专制主义确实不会产生什么有益的东西，它不会是什么现实的新因素；相反，浮士德却在海伦的影子之中，看出了他久已追求的正在上升的新的现实：

“这儿是现实，我立定了脚跟！
精神要和妖怪们从此斗争，
广大的二重王国已经建立。
她原在远处，今已近在咫尺！
我要救她，她双倍地成为我的。

.....

谁认识了她，谁就不能和她分离。”

浮士德想要夺取海伦影子的尝试以一场灾祸而告终。昏厥的浮士德，心中唯一的向往，就是看到实际的海伦和已经复生的古代文化的美。同第一次出现的影子相反，海伦第二次出现正是要表现这一新的现实。

从第一次到第二次的过渡，歌德写了很长时间，多次易稿，其目的正如他给采尔特的信中所说的，“海伦作为第三幕要同其他部份自然而然地衔接起来；要有足够的准备，使它不再是一个在现实与想象之间变幻不定的插进去的场面，而是艺术的符合

理性的结果”。什么是这个艺术的符合理性的结果呢？歌德认为，他的任务是表明：第一，海伦这个古代的美不是虚构出来的欺哄人的魔术和幻想，而是实在地自然地产生的；它对于现代生活来说，是人的精神的基础，是真正能够结出果实的新事物的出发点；最后第三，由于上述原因，它同时既是过去的又是现在的。因此，阐明这些规定性的《古典的瓦普几司之夜》就不是象第一部里的中世纪的瓦普几司之夜（在这一场里，靡非斯特屈勒司取得了暂时的成功，而浮士德由于粗野的情欲淫荡而不再顾及甘泪卿的悲剧）那样，是一个象征性的幻想式的插曲，而是从思想和艺术方面有机地为海伦的实际出现作准备的场面。（这一点要从上面提到的那些条件去理解。）

古典的瓦普几司之夜最清楚不过地表现了类的“现象学”的发展历史。它主观上是浮士德通向海伦的道路，但同时客观上又是希腊美如何从它那原始的、还仅仅是自然状态的、部份地还是东方式的开始阶段发展起来的。（要想具体地证明这一点，那已是详细评注的事情了。）歌德原来的计划是，浮士德下到古代的阴界，阴界皇后普罗塞尔皮娜作为恩赐允许海伦起死回生。后来歌德修改了这个计划。浮士德虽然经过瓦普几司之夜到了阴间王后普罗塞尔皮娜那里，但是他们俩之间的那场戏却没有向我们表演。取而代之的是，在结尾出现了产生于各种自然力有机活动的迦拉德亚胜利后的美。以怪鸟格列普斯、司芬克斯们和侏儒们为开端，一直到海生美的凯旋进军，这里所走的道路就是歌德在上面援引的给采尔特信中所提出的那个纲领完成的过程。现在，当着海伦在第三幕作为实体出场的时候，她的出现已不再是魔术师的造物，而是我们在古典的瓦普几司之夜所经历的大自然变化发展过程的结果。如果说美是自然产生的，那么，

海伦的出现就不是什么比迦拉德亚的诞生更为伟大的奇迹。

海伦各场的内容是新事物的诞生，也就是从中世纪解放出来的人类掌握了古代文化而产生的具有特殊性质的现代事物的诞生。现在，海伦已是实在的人，不再是个幻影。但是她具有什么样的现实性？古典的瓦普几司之夜已在梦幻和现实之间摇摆不定，它已有了以“现象学”为基础的幻想的时间顺序。它开始的时候，古代的自由已经终结；按照温克曼和歌德的看法，这种自由是希腊的和谐和形式完善的基础。因此，如果要在真正的古代文化沉沦之后，在法尔萨洛斯战役之后最长的时间，而且是在古代共和制最终覆灭的战场上，用戏剧手法扼要地向我们重述古代美产生的过程，那么，这个过程就必然在梦幻和现实之间飘浮不定，直接参与这一过程的人也必然是在现实的人物形象和回忆中出现的幻象之间变幻浮动。

因此，海伦各场的现实性，只是正在出现的并且已经有了固定形态的古代美的一层薄薄表皮，是一张面纱，在它后面已经过时的和还没有产生的力量正在为人类的未来而斗争。海伦虽然是以一位真正王后的威严出场，她威震四方，确信她的美具有不可抗拒的力量，但是，在一场舌战中，当由靡非斯特屈勒司扮成的福尔基亚使海伦想起她自己的过去，使她想起那些把她编造成这样一个无与伦比的象征性人物的各式各样的、有的是自相矛盾的传说时，海伦自己也觉得自己的生涯象幽灵似的，令人毛骨悚然，是非现实的：

“我作为幻影，与他那个幻影结合。

老话就这样说，那是一场梦。

我要消失，我觉得自己成为幻影。”

这种非现实的情绪在欧富良一场的开头表现得更为清楚。当欧富良倾向的悲剧还没有发生，一切看来还那么美好，充满希望，浮士德就已经清楚感到这个梦幻世界必将消失：

“快点过去该多好！
这种幻术，
我一点也不喜欢。”

但是，这种非现实性同皇宫里的非现实性的性质是截然相反的。皇宫里是经验的现实，由于它内在的腐朽性象鬼火似的时隐时现；而这里则是现代人类几百年来为光明、清晰和美而斗争的那种思想上最高尚的东西。现实的最崇高理想被当作现实，而且仅仅是被当作现实，它并不是经验的现实。正因如此，它又被现实抵销和毁灭。

这样的毁灭，就是欧富良一场的作用。关于欧富良是否就是拜伦，已经化了许多笔墨。毫无疑问，拜伦在迈索隆吉翁逝世促使欧富良一场最后成形定稿。但是，仅仅从考据训诂学的角度把一切都同拜伦联系在一起去解释这个人物，是不能充分说明这一场的历史哲学和艺术的内容的。要做到这一点，就必须注意到，歌德是如何看拜伦的，他为什么把拜伦看作是新时代的代表，这个新时代经过了古代文化的复兴之后正向充满新悲剧的新的未来迈进。

歌德在同爱克曼的一次谈话中说：“拜伦既不是古典时代的，也不是浪漫时代的，他体现的是现时代。我所要求的就是他这种人。”^①（要是把这解释成古典和浪漫的和解，那是错误的。）

^① 《歌德谈话录》，中译本，第一五〇页，人民文学出版社。

在以前的一次谈话中，歌德更具体地说明了他是如何理解拜伦的既非古典又非浪漫的气质。他把拜伦的“信条”归纳为“要大量的金钱，不要权势”。这就是说，歌德把拜伦看作是集中了自由主义和无政府主义的个人主义的最伟大的代表，看作是正在兴起的资本主义时代思想上的代表；这个时代正在取代古代文化最后的复兴，亦即歌德和拿破仑的时代。

歌德非常强烈地感到，这个新时代不再是他自己创作繁盛的那个时代；但他同样清楚地感到，他面临的这个时代有其合理的、进步的、从历史哲学的意义上应予肯定的东西。因此，他总是针对爱克曼的那种市侩式的非议为拜伦辩护。爱克曼否认，拜伦“对培养教育纯洁的人会有什么益处”，歌德说：“我不同意您的看法。拜伦的大胆、莽撞和自以为是，不也是能铸成一切的东西吗？我们一定要注意，不要总是想在完全纯洁的和符合伦理道德的事物中寻找能铸成一切的东西。只要我们能觉察到，一切都可铸成伟大。”

因此，拜伦这个人物是即将来临的新时代的象征，他冲破了古典的梦幻世界，正象古典的美曾冲破中世纪的鬼怪世界一样。

在欧富良出场以前，由靡非斯特屈勒司扮成的福尔基亚就说：

“把古话赶快忘记干净；
他们的时代已经过去，
请抛掉那古老神群。”

所以，这种新时代的思想在欧富良身上是现成地存在着的。虽然他悲剧性地失败了，但是这种思想在欧富良身上是这样地

存在的：一次沉沦之后必然紧接着又会出现新的高潮，沉沦的人物必然会从原来产生他的土地上再产生出来，而且永远如此。因此，合唱队为欧富良悲剧式的死亡唱的哀歌是这样结束的：

“谁会成功？——这个阴郁的问题，
命运对于它蒙着面目，
若是在最不幸的日子，
人民会血流成河，沉默无言。
但是，一定会有新的歌声，
切莫长此垂头沮丧：
因为大地又将产生奇才，
古往今来总是如此。”

这样的思想是深刻而又伟大的。但是，它又具有歌德式的特殊性质，那就是，在一定程度上片面地只从艺术伦理方面复兴古代文化，把它只看作最后“英雄幻想”的外衣。而革命恐怖时期的古代文化，还有完全是另外一种表现形式的拿破仑时代的古代文化，在这个象征性地描绘出来的歌德式的历史图象中是不存在的，虽然这个历史图象如若没有这一段的历史发展，它在客观上不可能达到它的哲学和艺术的高度。在这个问题上，歌德远不如黑格尔在后期那样坚定。对黑格尔来说，法国大革命作为过去，作为历史辩证法的必要环节，是不可缺少的。在《现象学》中，法国大革命甚至是现在——亦即正在破晓的新时代——的直接基础。歌德对法国大革命的社会和政治内容始终是肯定的，而且随着年龄的增加这种肯定愈来愈坚决。但是，他一直否定进行变革要走政治革命的道路。在这一点上，一直到他

临终时,他始终是启蒙运动的儿子。但是,这里不要忘记,伟大的空想主义者,也就是启蒙运动的法国继承者,他们对未来远景的看法比起以往要先进的多,但也始终认为政治革命的道路是行不通的,是有害的。根据上述理由,歌德在《浮士德》里只是偶然和间接地对法国大革命表示了积极的态度。例如,在第一部的《瓦普几司之夜》,他以极端蔑视的口吻嘲讽了法国的流亡者,即从前形形色色有权有势的人;在欧富良一场,有时也提到法国大革命;在我们将要看到的浮士德最后的独白中法国大革命是作为远景出现的。

因此,在第二部的历史图象中就没有政治行动。当然,浮士德在皇宫根本不可能有什么行动,这是不言而喻的。保存下来的残片比正式作品本身更为明显地表明了这一点。在一份草稿中,歌德让他的浮士德向皇帝宣读了一份雄心勃勃的计划,皇帝听得莫明其妙。靡非斯特屈勒司看到,情况会变得不可收拾,于是他就装成浮士德,胡说八道了一顿,皇帝和宫廷里的人对这位新式魔术士的深刻和伟大感到高兴。甚至古代文化消失以后,当浮士德又返回生活的时候,他也只是对征服自然的经济技术斗争感到兴趣。

在为征服自然这个最后阶段作准备的各场中,浮士德那种断念的情调是很明显的。他否定任何享受,“享受使人卑贱”。他不关心什么名声,“行动就是一切,名声什么也不是”。歌德甚至让靡非斯特屈勒司拙劣地模仿耶稣被色当诱骗的场面,向浮士德呈献“世界上的荣华富贵”。但浮士德拒绝了,他除了要求一块实现他的新计划的地盘以外别无他求。就是这方面,个别残片也比作品本身更清楚。在一个残片中,浮士德甚至与靡非斯特屈勒司决裂。

歌德老年的这种关于社会实践的观点，在研究《浮士德》的文献中一再受到批评，尤其是受到F. Th. 费肖尔的批评。费肖尔甚至设计了一份歌德应如何写第二部的计划。他要求浮士德参加农民战争，而且是作为要避免革命“暴行”的自由派。早已同浮士德决裂的靡非斯特屈勒司混入了起义运动，作为“极端份子”把运动推向极端，招致了浮士德所不希望的但又应由他负责的“暴力行动”。浮士德对此感到悔恨，从而得到了净化。撇开这样一种主观主义的道德化的偏狭不谈——我们已经看到，歌德压根儿就反对在第二部里出现象悔恨这样的纯系个人的道德范畴——，这里表现出的是自由主义的历史哲学，按照这种哲学靡非斯特屈勒司原则的真正代表是平民革命者，是象闵采尔和罗伯斯庇尔那样的人。

尽管歌德对彻底革命民主主义的努力一点儿也不理解，但比起这样一种观点来，他却象是一座巍然矗立的高塔。虽然类似的情感在他青年时代的作品《葛兹·封·伯里欣根》中有时也出现过，但因为这是一部革命前的启蒙主义作品，因而意义完全不同。费肖尔的理想在克林格尔的《浮士德》^①里实现了，在这部作品中清楚地表现了一位“狂飙突进”作家对法国大革命的失望和怀疑。歌德不可能去寻找民主革命的道路，但在他的重要作品中也从未发现他从反动的或者是自由主义的立场去向民主革命斗争。他天才地找到的出路，正好就是通过资本主义来发展生产力的道路，当然在他那里这条道路不可能没有空想的成份。

具有典型意义的是，费肖尔连这样一条出路也不同意。他认

^① 克林格尔，见本书第四〇页注①。

为，浮士德可以通过一项实践的活过来得到调和，“但只是不能通过散文工业的实践活过来”。自由主义者费肖尔，对资本主义作为一种总体现象所采取的那种积极的和不加批评的态度，是歌德无法比拟的。因此，费肖尔从小资产阶级浪漫主义的立场出发，正好批评的是《浮士德》结尾的最伟大之处：发现了一种新的实践的英雄主义，在资本主义散文的中心发现了一种新的深刻的悲剧冲突。

不过，虽然费肖尔忽略了第二部艺术上最伟大的地方，但他毕竟还正确地看到了事实本身，尽管是带着自由浪漫主义的偏见。而帝国主义时期反动浪漫派弗里德里希·贡道夫^①，却是对歌德背离了他青年时代的“叛逆精神”而深为愤慨，因而他竟然连结尾的那段文字也不能正确领会，以为浮士德最后是“为国家效劳”。

第二部的结尾，是歌德进入老年以后对社会观察的有机的产物。谁要是了解他最后几十年的言论，谁就不会对这个结尾感到意外。歌德冷嘲热讽地否定过解放战争时期的那种糊涂不清的幻想；但后来他认为，好的公路和铁道必将促成德国的统一；他对资本主义任何一项经济技术方面的成就都表示出强烈的兴趣；有一次他曾表示希望能亲眼看到建成多瑙河—莱茵河运河，苏伊士运河和巴拿马运河。另外，他对美国开始出现的繁荣不仅予以承认，而且深表羡慕，这在当时的德国是很罕见的。

在这样一些远景之中，歌德心中就产生了这样的幻想，政治革命由于生产力如此顺利的伟大发展也许会成为多余的事情。

^① 贡道夫，见本书第六三页注^②。

这是他世界观当中最重要的片面性和局限性。这种片面性和局限性也反映在他的自然哲学中,反映在他对辩证法的理解,反映在他过分强调渐变,否定任何“灾祸论”。(但是,指出这个片面性,不应掩盖,歌德的自然哲学同屈维耶^①相比向前迈进了多大的一步。)正是歌德的这种片面性,同我们常常强调指出的他那独特的立场,同他架设从启蒙运动通向十九世纪桥梁的特殊方式是最紧密联系在一起。

不管人们怎样批判歌德的这一局限性,肯定无疑的是,文学的《精神现象学》是以生产力的现实发展为结束的,而且这种生产力的现实发展是被当作一种力量,它把封建主义的幽灵式存在引向人的能力现实地得以发展的世界,引向人类活动得以开展的现实世界。这种资本主义形式的进步所具有的魔鬼的性质,歌德丝毫没有加以掩饰;但他同时又指出,正是在这里才打开了人类实践的真正天地。只有这种实践——散文式的结尾,才准确地回答了开头悲剧性地无法解决的文艺复兴时代的问题,回答了地神一场的悲剧问题。由于歌德在构思他的《浮士德》的时候,并没有象莱辛那样坚持启蒙运动对认识的理解,而是更明显地把文艺复兴的传统当作出发点,因而他就有了一块跳板,可以通向由于工业发展而发展起来的现代的理论与实践的统一。

当然,这里也还存在一个他的回答所包括的远景的问题。歌德的视野并没有超出资本主义。因此,他那深沉的思想家和作家的诚实,就引导他表现那些不可逾越的赤裸裸的对立。这样

^① 屈维耶(Georges de Cuvier, 1769—1832),法国自然科学家,现代比较解剖学的创始人,是所谓“灾祸论”的主要代表。

一来，资本主义的实践固然满足了浮士德毕生的向往，但与此不可分割的是：靡非斯特屈勒司在关于古代文化的各场已经沦落到差不多等于是局外人的地步，而现在，这个资本主义的实践又为他最大限度地发挥他的主动精神提供了新的活动天地。因此，最新时代的形态是以矛盾的不统一的形式出现的。一方面我们看到了欧富良的革命的青春活力，另一方面浮士德又是一个双目失明的百岁老人。歌德虽然未能从理论上历史地弄清楚，但他感到，资本主义时代既衰老又年轻，既是开端又是结尾。

在所有这些有关的问题当中，各种矛盾清楚地表现出来了。但是这些矛盾不仅没有解决，而且是尖锐对立，无法协调，这在歌德其他的作品中是从来没有过的。浮士德最后独白所提出的解决悲剧矛盾的远景，特别强调这仅仅是未来的远景。浮士德那些满怀希望的话，同讲这些话的时候的实际形势是尖锐对立的。正当死灵们根据靡非斯特屈勒司的指示为浮士德挖掘坟墓的时候，浮士德却梦想这是把人类引向前进的生产劳动。以基督升天的先验世界作为最后的结尾，正如我们将要详细谈到的，是歌德历史哲学的终极结论——即在思想家和作家歌德所知道的现实土地上，生活中的矛盾原则上是无法解决的——在思想上和艺术上的必然结果。因此，所有要求要有一个纯粹现世结尾的批评，都只能是看起来比歌德更激进。实际上，这些批评的背后是浅薄的自由主义的世界观，就是要求资本主义生活中的所有矛盾都在资本主义社会之中得以“和解”。歌德的见解比这种看法不知深刻多少。他相信，在人身上，在人类及其发展之中，有一永不衰败的核心；他相信，在资本主义的发展形式之中，而且首先是尽管有资本主义的发展形式，这个核心仍然是

可以拯救的。

三 浮士德与靡非斯特屈勒司

为人的内在核心而斗争是《浮士德》实际情节的对象，它的历史社会范围我们前面已经概述过了。这个斗争集中地表现在浮士德与靡非斯特屈勒司两人的格斗之中。那么，什么是这场斗争的对象？它经历了哪些主要阶段？靡非斯特屈勒司在《天上序幕》里清楚地说出了他的纲领：“要他（指浮士德）高高兴兴地以土为粮”。这个纲领的基础，就是他对人和对人需要理性的看法：

“人称此为理性，而且只使用理性，
结果比任何禽兽更象禽兽。”

这样一来，靡非斯特屈勒司对生活的看法和他行动的意向就清楚地勾划出来了。但是，在具体实施这些的时候，却是气象万千，令人心花缭乱，从未只归结为一个抽象的原则。这正表现了歌德艺术创作的深度。正是由于这个原因，靡非斯特屈勒司就成了一个活生生的艺术形象，而不仅仅是体现“恶”的原则。任何人要想给靡非斯特屈勒司这个形象“下定义”，那都是浪费时间，而且会把人引上歧路。

确定靡非斯特屈勒司的活动半径和他作用力的场，比给他“下定义”要重要的多。象在传说中一样，靡非斯特屈勒司的目的就是获得浮士德的灵魂。但在具体贯彻这一目的时候，歌德深沉的世界观却背离了传说的世界观。传说的世界观还完全是

中世纪的，它的出发点是：在为争夺人的灵魂的斗争中，“善”与“恶”的原则各自独立，泾渭分明。就是莱辛的梦幻剧^①也保留了这种相互斗争的力量非辩证地生硬分离的成分，只是他根据启蒙运动繁盛期的精神把这仅仅看作一场虚假的斗争罢了。

在歌德的作品里，两人之间的格斗完全变成了内在的斗争。靡非斯特屈勒司只是当他的本质成为浮士德的灵魂历史发展的一个因素的时候，他才有力量。而且歌德创作上的伟大成就恰恰在于，尽管如此，靡非斯特屈勒司并没有成为仅仅是浮士德内心世界的一个组成部份，相反，他是有其鲜明独立形态的形象。因此，这样也就自觉地剔除了靡非斯特屈勒司身上那些人类彼岸的魔鬼式的东西。（由于这个原因，也就清除了浮士德身上的那些神奇的外在的东西，而且在写作过程中，清除得越来越彻底。试比较一下《原稿》中的和后来写成的《奥埃尔巴赫斯酒店》一场。）不仅如此，歌德甚至让靡非斯特屈勒司讥讽地抛弃和否定自己作为魔鬼的本质（如在《巫女之厨》一场），或者让他严肃地说：浮士德最终是得救，还是罚入地狱，只是取决于浮士德自己，而与魔鬼或魔鬼的影响毫无关系。因此，在同浮士德对话以后，紧接着有一段靡非斯特屈勒司的独白，独白的结尾这样说：

即使他不把自己交给魔鬼，
他也会走向毁灭！

浮士德仅仅承认此岸世界，否认任何一种彼岸世界，这就更

^① 指莱辛写的《浮士德》片断。

有效地加强了这种抛弃彼岸人物的倾向。在开头的伟大对话中，浮士德对靡非斯特屈勒司说：

“我丝毫也不考虑什么来世，
你先得把这个世界砸碎，
才会产生另外一个世界。
从这个地球上迸射出我的欢欣，
这个太阳照亮了我的烦闷；
如果我一旦离开了它们，
那管它会出什么事情，
什么亲世的爱和憎，
什么来世也有君与臣，
这些话我都不愿再听。”

在第二部结尾，说得更加斩钉截铁：

“要想超脱人寰，谁也办不到，
只有愚人才把眼睛仰望着上天，
以为有自己的同类高坐云端！
人只须站定，向着周围四看，
这世界对于有为者并不默然，
他何须向永恒中晃荡流连！”

因此，从根本上来说，不论是浮士德还是靡非斯特屈勒司都是无神论者。这样，人们又一次看到，歌德从传说的历史真实之中吸取了多少养料。浮士德的这些话摧毁了任何彼岸的存在，把情节彻底地集中到尘世，可又没有失去它历史的外观。这是因为，这样的思想虽然具有歌德式的特色，但又是与帕拉塞尔苏

斯、盖奥尔丹努·布鲁诺^①或培根·封·维鲁拉姆^②的时代相符合的。

但是，这一切使传说在歌德的作品中成为一场在人的内心进行的保卫和发展人的核心，反对可能出现的魔鬼的亦即撒旦的本质的斗争。

在歌德的《浮士德》里，撒旦自己并没出场。不过，他在后来删去的《瓦普儿司之夜》的几个片断中出现过。歌德让撒旦说出的那几行艺术上非常杰出的诗句，表明了撒旦的本质就是赤裸裸地贪图金钱和赤裸裸的情欲。追逐这两件“最高的财物”是撒旦的“智慧”之所在，因而也就最充分地体现了我们引用过的靡非斯特屈勒司说的人使用理性这句话的实质。靡非斯特屈勒司仅仅是这一原则低一等的代表。但也正因他在阴间的等级中处于比撒旦更低的地位，因而他就比撒旦更富有思想，更有才智。为了得以同浮士德有共同的活动领域，为了——虽然常常只是外在地——能触及浮士德内心世界的问题，他就必须从精神上把魔鬼的原则提高升华。因此，他必须把撒旦的“智慧”减弱，使其成为人的语言。

只有用这样的方式，靡非斯特屈勒司才会成为浮士德（即歌德）内在世界的一个推动因素。安培^③说，他在靡非斯特屈勒司

① 布鲁诺(Giordano Bruno, 1548—1600), 意大利著名自然科学家。他的科学主张突破了中世纪对世界的看法, 因而他被教会作为“异端分子”而烧死。

② 培根(Francis, Baco von Verulam, 1561—1626), 英国哲学家, 经验主义的创始人。

③ 安培(Jean Jacques Ampère, 1800—1864), 法国文学史家, 著名物理学家安培的儿子。法国翻译出版了歌德的戏剧集, 安培于一八二六年曾在巴黎《环球》杂志评论歌德的作品, 歌德对他的意见深表同意。

身上发现了歌德的特征，歌德同意他的批评。摩非斯特屈勒司的许多辩解就其本身而言也是正确的，甚至表达了歌德深沉的信念。例如歌德让摩非斯特屈勒司在《化装游行》(1818年)中出场，并通过摩非斯特屈勒司说出了他内心深处的信念：

我要叫他明白，
生命是为生活而存在的，
.....
人只要活着，就有生命力！

一种感情，一个思想，一项行动，究竟是人的，还是魔鬼的，这要看它在特定的具体发展阶段所起的确切的作用而定。有的时候，甚至从孤立的瞬间出发也作不出这种决断，而只有从此刻已经出现，但后来才看清它通向何方的道路出发，才能决断出究竟是人的还是魔鬼的。

但是，向前发展的方向是来自善与恶的斗争；恶也可以用以作为客观进步的手段。这种辩证法就是歌德坚定不移地相信人类未来的基础。摩非斯特屈勒司谈到自己时所说的那句名言：“总是想为恶，但又总是为善的那种力量的一部份”，最精确地表达了歌德的这种世界观。当然，这种世界观绝不是歌德独创的¹许多启蒙主义者，特别是对资本主义发展的特殊之处有浓厚兴趣的启蒙主义者(如蒙德维尔^①)，已经明确地发表过这样的观点。但是，只是在《浮士德》和黑格尔“理性狡诈”的历史哲学中，这种观点才成为法国大革命以后人们从新的辩证观点出发相信

^① 蒙德维尔(Bernard de Mandeville, 约1670—1733)，英国哲学家。按照蒙德维尔的观点，社会进步和繁荣的基础不是美德，而是恶习，特别是自私自利的个人主义。

进步的基础。

这样,就得同始终变幻不定的事件进行斗争,对浮士德来说危险始终存在:在恶之中可能蕴藏着善的萌芽,但同时在最崇高的感情之中也可能隐藏着撒旦的特性,或者可能由此产生撒旦的行为。这种在刀刃上的平衡就是《浮士德》的内在戏剧性。但是,象任何一种戏剧的、悲剧的智慧一样,这种极其危险的来回摆动并没有产生虚无主义。正如黑格尔在哲学上所做的那样,歌德从文学上把道德和社会的相对主义作为一个要素吸收到整个辩证法之中。

首先发现善与恶辩证法的这种新形式的,是最敏锐的目光来观察资本主义发展的人,这不是偶然的。撒旦赤裸裸地贪图金钱,这有点空泛和一般化,它对所有的阶级社会都适用。只是在靡非斯特屈勒司身上,金钱的资本主义的特殊意义才表现出来,它是人的“延长”,是人支配人和支配环境的力量:

“我假如出钱买了六匹马
它们的力量岂不就是我的?
我驾御着它们威武堂堂,
真好象我有二十四只脚一样。”

青年马克思认识到这段话对刻画资本主义性质的意义。他在他的《1844年经济学—哲学手稿》中对这段话作了如下分析:“由于货币而为我存在的东西,我所能偿付的东西,亦即货币所购买的东西,就是我这个货币持有者本身。货币的力量有多大,我的力量就有多大。货币的特性就是我这种货币持有者的特性和本质力量。因此,我是什么和我能够是什么,这决不是由我的个性来决定的。我是丑的,但是我能为自己买到最美丽的女人。

所以，我并不丑，因为丑的作用，它的使人见而生厌的力量，被货币化为乌有了。我——就我作为一个个人的性质而言——是个跛子，可是货币给我弄到二十四只脚，所以，我并不是跛子。我是一个邪恶的、不诚实的、没有良心的、没有头脑的人，可是货币是受尊敬的，所以，它的持有者也受尊敬。货币是最高的善，所以，它的持有者也是善的。此外，货币还使我不必为成为一个不诚实者伤脑筋，所以我事先就被认定是诚实的。我是没有头脑的，可是货币是万物的头脑，它的持有者又怎么会没有头脑呢？而且，他还可以给自己买到头脑聪明的人，而有权支配头脑聪明的人的，岂不比他们更头脑聪明吗？既然我能够凭借货币得到人的心灵所渴望的一切东西，我岂不具有人的一切能力吗？总之，我的货币岂不是把我的一切无能变成它的反面吗？”^①

假如考虑一下摩非斯特屈勒司特别是在第一部里的那种神奇的作用，人们就会发现，就其本质来说，确是存在着马克思所分析的通过货币而奇妙地扩大了的人的活动半径。在第二部，正如我们已经看到的，摩非斯特屈勒司在有关古代文化的那几场是不怎么出头露面的。可是在第二部的其他各场，由于整个背景转变为“大世界”，摩非斯特屈勒司的作用也就具体体现为完全是社会的了。因此，如我们已经看到的，摩非斯特屈勒司正是在行将崩溃的封建世界中发明了纸币，象征着货币统治了这种封建的社会关系。但由于没有改革生产关系，也没有发展生产力，因而货币的渗透只是加速了这种社会关系的僵化和腐朽。

最后，浮士德通过摩非斯特屈勒司的这种神奇获得了他通

^① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，人民出版社，一九七九年，第一〇五至一〇六页。

过人的实践来征服自然的活动天地。可是,在这里,靡非斯特屈勒司又成了浮士德实现其最崇高追求的无法解脱的同事。由于有靡非斯特屈勒司的帮忙,不仅在封建社会中产生了资本主义的“中间体”,而且这个“中间体”还在扩展。就是这个“中间体”的繁荣发达也得归功于靡非斯特屈勒司的帮忙。浮士德要建造一个海港,以发展繁荣贸易,但实施这一计划又是靠靡非斯特屈勒司,而且是以这样的方式:

自由的大海便精神自由,

.....

顶要紧的就是赶快动手,

我们捕鱼,也捕舟,

当我们成为三只船的主人

第四只船也就钓到了手,

第五只的下场也不会好,

有了强权,自然就有的公理,

我们只管拿,而不问方式。

三位一体的是海盗、贸易和战争,

假如分成三项,

那我们就是不懂航海。

当过着田园生活的斐莱蒙和鲍栖时的小块土地妨碍了浮士德扩大他的财富的时候,靡非斯特屈勒司给予了浮士德类似的帮助。浮士德想让可怜的老人迁到别的地方,并说要赔偿他们的损失。但他们不同意,于是靡非斯特屈勒司和他的帮手就以烧杀强行抢夺。没有靡非斯特屈勒司的帮助,浮士德就无法实施他的伟大事业,而这些帮助处处都表现出所谓资本“原始积累”的特

征。这些特征在十八世纪英国伟大作家的文学和政论作品中已做过精彩的表述,但只有在靡非斯特屈勒司身上,这些特征才集中成为一种象征性的文学形象。

把资本主义的这种魔鬼——犬儒主义的要素以这样的方式表现在靡非斯特屈勒司的身上,这并不意味着他是什么资本主义的“代表”,或者他只代表了资本主义“邪恶的方面”。这里之所以要大力强调靡非斯特屈勒司这个形象在一定程度上具有资本主义的基础,那是因为在有关浮士德的文献中——除了我们引用过的马克思的评述以外——都自然而然地对靡非斯特屈勒司性格中的这一具有决定意义的要素毫不理解。(个别反动浪漫派批评家,如威廉·封·许茨^①,也曾涉及过这个问题,但因在他们那里一切都是歪曲地表现出来的,因而也就说明不了什么问题。)但是,歌德所刻画的浮士德与靡非斯特屈勒司之间的精神道德的格斗,必然地远远地超出了我们概述的那个基础,虽然这一格斗的绝大部份现象人们可以通过相当复杂的中介归纳到这个基础之上。他们之间这种格斗实际上扩展到了人类生活的一切重大问题。正是因为靡非斯特屈勒司的因素和倾向对浮士德的灵魂起了作用,因而这一格斗就表现出灵活的戏剧性的起伏;只是斗争的全部前程才对上帝与魔鬼的赌赛作出了答复,才给浮士德的命运作出解答,才产生了歌德式的人类未来前途的远景。

歌德把撒旦的“智慧”简化成金钱和情欲。靡非斯特屈勒司的神奇力量和犬儒主义就是为撒旦的目标服务的,而这个目标

^① 许茨(Wilhelm von Schütz, 1776—1847),德国浪漫派作家,是所谓“柏林浪漫派”的成员,后完全皈依天主教。

就是把人变成野兽，就是建立一个“精神的动物王国”（黑格尔语）。

这样，同传说的区别就特别醒目了。对中世纪的宗教观念来说——在这方面路德正统派保存了许多中世纪的东西——，人的情欲和自然生活是邪恶的；根据这种看法，自然本身也就成了魔鬼的势力范围，撒旦是此岸亦即“世界及其雄伟壮丽王国”的主人。只是由于人格守基督教禁欲主义的彼岸戒条，他才能抑制魔鬼。相反，对启蒙运动、对从这个运动中生长起来的歌德来说，同自然的关系则完全是另外一样；这个自然既指作为人的认识和活动领域的外在自然，也是指自然形成的人自己的本质。这两者对歌德来说，都是人类所有的发展及其伟大的有机的基础。因此，歌德不仅反对公开出现的中世纪世界观的残余，而且也否定他同代人思想中一切与此相类似的东西，尽管他们在其他方面是很进步的。因此，许多评论家想要从《浮士德》中找出歌德与康德的任何本质联系，那完全是错误的。歌德一方面从他青年时代的早期开始，就否定康德的自然而即“物自体”的不可知论（例如，他在一封用诗写的寄给麦尔克的信中写道：“瞧，世界是这样的生动，人们不了解它，但它并非不可思议。”）但是，有的地方他更坚决地否定康德关于在人的经验感性的属性中存在着“极恶”的观点。

这种对立，看起来象是同我们已经分析过的《地神》悲剧相矛盾的。但是，这里必须再次强调，“地神”谈到自己时所说的话，除了说出歌德自然哲学的核心亦即自然是在不停地变化和不停地自我更新以外，别无其他。那么，“地神”是在哪一方面否定它同浮士德有相似之点呢？它认为什么样的认识是不可能的呢？不是别的，就是把人与自然神秘地直接等同起来。在这里，

青年歌德把这种等同描写成认识的英雄而又悲壮的徒劳的道路，同时他又克服了这种等同。

这种等同是怎样克服的，我们也已经知道了。第一阶段就是《林窟》，在这一场青年时代直接的形式已经过时，并踏上了通向认识自然的实际道路。但是，用歌德自己的话来说，浮士德（而且还有歌德）尚处于“哲学的自然状态”；这样的认识还不能成为浮士德生活的准绳。相反，它把浮士德引向另一场悲剧。（我们后面将会看到，这一场不是偶然地成为甘泪卿悲剧的剧情转折点。）

下一个阶段是第二部开头一场，这在我们论述中也已经接触到了。在这里，歌德指出了自然所具有的那种超越人和道德的“疗效”。但他同时又对《地神》一场的悲剧性的进退维谷的窘境作了具体回答。恢复了元气的浮士德看到了旭日东升。正如当时“地神”出现时一样，太阳的光芒使他眼花缭乱，他不得不避开它。可是这里并没有出现悲剧的灾祸。浮士德不再认为，他是不可能认识和享受自然的。“请太阳留在我的背后”——他对自然的姿态仍然是愉快地去认识它，“我们的生活映出五彩缤纷的光芒”。这里，对自然哲学新生的艺术刻画，是同关于美的新学说的产生紧密地联系在一起的，这也就是说，对自然的认识已处于青年马克思所说的谢林的“正直的青年思想”的发展时期。所有这些构成了海伦悲剧的序幕，正如同《林窟》是甘泪卿悲剧的剧情转折点一样。

上面提到的两场，尽管对整个的布局非常重要，但却是概括性的静止点，转折点和过渡点，它们本身并不是戏剧。两场都是由独白来构成，靡非斯特屈勒司在这两场里都没有出场。（在《林窟》一场，他是后来出场的；在后面提到的那一场，他根本没有出

场。)只是在《浮士德》的开头,认识自然的态度是悲剧的中心点;而在结尾,认识自然已与社会实践相结合,并且构成了浮士德与靡非斯特屈勒司最后决战的基础。

正确认识歌德对自然的关系,这不仅对认识《浮士德》的世界观的构成非常重要,同时对理解浮士德与靡非斯特屈勒司之间关系也是不可缺少的。这是因为对《浮士德》的解释,从库努·费希尔^①开始,有整整一个学派,他们都把靡非斯特屈勒司理解为“地神”的使者。这种假说没有任何实际的价值(它使《天上序幕》变得毫无意义,而且它还表明,好象歌德写作是十分马虎的,他竟然把一个已经克服了的观点的残余不加改动地又放到了彻底更改了的作品之中。),撇开这一点不谈,这个学派把歌德的自然观歪曲成具有中世纪基督教性质。这样一来,“地神”就不是自然的原则,而是魔鬼的原则。这是复兴传统的浮士德传说中的路德正统派的倾向,而与歌德无关。

歌德自然观的中心思想,就是自然不依赖于人,不依赖人的道德观点和其他观点。因为歌德是这样来理解自然的,所以,当自然在第二部开头一场能使人恢复元气,人们就绝不会由这一事实得出歌德具有田园式自然观的结论。相反,整个悲剧的结尾,是人同自然力变化多端的激烈斗争。当着靡非斯特屈勒司在最后把通过自然力来摧毁浮士德毕生的业绩当作远景而提了出来的时候,他确是——为了挖苦而夸大其词,但却是正确地

① 费希尔(Kuno Fischer, 1824—1907),德国哲学家,早年受黑格尔影响,后接近新康德主义。他的主要研究领域是哲学史,此外也写过关于莱辛、歌德、席勒等的论著。《论歌德的〈浮士德〉的解释方式》是十九世纪研究《浮士德》的重要文献之一。

——说出了自然以及歌德自然观的一个方面。歌德自己说过他的叙事谣曲是从艺术上启发他重新写作《浮士德》的一个因素。要想了解歌德是如何看到并且从艺术上恰到好处地刻画了自然的非田园式的方面和无限美好的方面，诱人的和危在旦夕的破坏作用，那只要想一下象《魔王》那样的叙事谣曲就行了。

当然，歌德的叙事谣曲，不仅表现了自然本身，而且也表现了自然与人之间的内在和外在的相互作用。对歌德来说，重要的始终是为征服自然而进行的斗争，而带根本性的总是由于力量释放而产生的悲剧的和悲喜剧的冲突，因为假如这些力量最内在的秘密亦即它们的规律尚未被人认识（如象《魔术的学徒》那样），那么它们就会自动地起破坏作用。

就是在这方面，歌德的基本思想同黑格尔的思想也是相似的。人的行动，客观上总是一再产生不同于他在激情中原来所希望的东西。人类社会的运动和发展，是从个人的激情出发的，而它的结果又超出了个人，并使行动着的人依附于他自己行动的结果。这种观点贯穿着《浮士德》的整个结构，而且这也是歌德为什么必须从思想上和艺术塑造上要超越仅仅是个人道德的一个原因。靡非斯特屈勃司说：

“可是最后我们却依附于
我们造出来的畜生。”

按照歌德的观点，人就是生活在这样一些波限定的罗网之中。人自己同时也是一部份自然，是一个“小宇宙”，在“大宇宙”中发生作用的那些自然力在这里也起作用。歌德把人的激情也看作一种象是自然力那样的东西，直接地看来它产生于未知的

根源,由于一种(好像是偶然的)因机它就燃烧起来,而一经释放出来,就会向不可测度的目标汹涌冲去。

但是,歌德认为,激情只是具有自然性,而不是简单地同自然等同。激情甚至关系到全部文明生活,它同文明生活的最高对象亦有关系。没有激情,就不可能有文明的进步,但同时也就不可能有对文明的危害和破坏,就不可能把文明转变成混沌和野蛮。控制激情,使它净化,把它引导到人类的真正伟大目标,这就是歌德的伦理学!歌德并不是象康德派的小市民所认为的那样,是反道德的;更不是象激进的市侩们所断言的那样,是反社会的。歌德的道德是要寻找一条道路,在这条道路上每一种激情都能为了人类的利益而充分施展它的力量,并能得以发展。歌德所理解的控制激情,并不是象康德那样,从狭隘的禁欲主义出发去抑制激情。歌德象文艺复兴时代的人一样,同时也象傅利叶那样,他眼前浮现着那样一种人的以及人与人关系的状态:在这种状态之中,人与人之间的相互影响以及激情在人的活动中所经受的考验,将使人真正意识到他们自己,也就是说,使他们的全部才能得以充分发挥,使充分发挥了作用的激情达到和谐的平衡,也就是说,人的内在和谐应是他同他周围的人协调一致的推动力。

歌德明白,他的这种努力在当时必然是矛盾重重,甚至具有悲剧的性质。但是,认识到悲剧性,对他来说,并不意味着放弃这种努力。有时,他设想一些乌托邦的人与人关系和社会状态的图象,在那里这样一些倾向看来是可以实现的(如两部《威廉·迈斯特》就以不同的形式回答了这个问题);有时,他描写一条(相对来说)最大限度地和(相对来说)完整无损地实现这种发展可能的个人道路。《浮士德》就是这两种倾向的艺术综合

体。

只有从这里出发去考察，才能理解浮士德—靡非斯特屈勒司的格斗。《天上序幕》客观上提出了全人类的善与恶（上帝与魔鬼）的问题；浮士德的命运在这里只是作为一个例子而出现。关于这场赌赛，在研究《浮士德》的文献中，相比之下争论不大，可是关于这场赌赛在主观道德上是如何实现的，那争论就多了。评论家们一再提出这样的问题，靡非斯特屈勒司是不是在同浮士德的赌赛中还是获胜了呢？浮士德最后的话（“你真美呀，请停留一下！”）是不是意味着条件得到了满足？

实际上，浮士德与靡非斯特屈勒司相会，就是在赌赛的时候也是战场上的遭遇，是一种火力交叉。虽然他们都同意赌赛，但他们对同样的话的理解却完全相反。靡非斯特屈勒司向浮士德提供生活快乐和充分的生活享受，这不仅同浮士德迄今为止所过的学者生活相比是积极的，而且抽象地看这也符合浮士德的追求。但只是抽象地看是这样，具体地来说，浮士德所设想的完全是另外一回事。就是说，他追求的并不是生活享受（这只是手段和道路），而是满足和发挥他个人的一切可能性，在世界中考验这些可能性，探索、认识和征服现实。浮士德由于对抽象的认识和直观的直接认识都感到失望，从而被推向绝望的境地，因而他的心情是强烈地反禁欲主义的。但是，就在他还没有弄清他最内在的倾向的当儿，他也是鄙视纯粹的享乐主义，鄙视以官能享受为目的的生活享受，鄙视靡非斯特屈勒司意义上的生活。

歌德对生活和生活享受的理解，总是被人误解，虽然他自己就此一再一清二楚地表述过他的看法。我只援引一个例子，就是他在魏玛初年写给拉瓦特信中的一段话：

“……世界丰富多采的活动创造了无数的杰作。我确实非常乐意地共享过其中的一小部份。象掷骰子一样，厌烦、希望、爱情、工作、困苦、冒险、无聊、仇恨、幼稚、愚蠢、喜悦、盼到了的和不期而来的事情、平庸的和深沉的东西，样样都有。”

歌德的这种生活观点和生活享受的观点，也见于浮士德同靡非斯特屈勒司赌赛时开头说的话：

“我假如会心满意足地躺在安乐椅上，
那也就等于我的一生已经完结！
如果有朝一日你能谄媚地引骗我，
引骗我生出自我得意的念头，
如果你能用享受把我蒙骗，
那就是我最后的末日！
我们来打赌罢！”

“请停留一下！”是这种向往在想象中的实现；而按照歌德对现实以及他自己的现实的理解，向往是实现不了的，而且在作品中事实上也没有实现。浮士德最后说的话，是一种幻想，是一幅未来的幻象。针对未来的幻象，而且仅仅是针对未来的幻象，而不是针对已经经历过的那个瞬间的现实存在，浮士德说：

“对那一瞬间，我也许会，
你真美呀，请停留一下！
……
预感到这样的洪福，
我将享受这最高的片刻。”

正如前面紧接的诗句一样，歌德在这里也是从语言运用上强调了实现是非现在时态的，是带有祝愿性质的。（他说：“希望”，“也许会”，“在预感中”。）这一点，还通过靡非斯特屈勒司的辩护作了具体说明，并予以强调。靡非斯特屈勒司对浮士德的激动完全不能理解。他根本看不到这也是一种向往的实现，看不到这也是生活享受；他把浮士德老人的激动看作是一种老糊涂的表现：

“连最后的空虚不吉的瞬间，
这可怜的人也想捉住。
他顽强地向我反抗，
时间占了上风，老人死在地上。
时钟已经停止——”

这里，他们俩斗争的结局就完全清楚了。浮士德没有象靡非斯特屈勒司打算的那样“以土为粮”；他在幻象中而不是在现实中看到的实现，同靡非斯特屈勒司所指的那种生活享受毫无关系，而且从来也不曾有过关系。就什么是生活享受这个问题，浮士德与靡非斯特屈勒司从来就是各执己说。

尽管如此，他们的格斗并不是虚假的斗争，因为靡非斯特屈勒司的要素，就是在浮士德的那些最崇高的时刻也是存在的；靡非斯特屈勒司的那些玩世不恭的挖苦常常击中了浮士德内心斗争的中心。靡非斯特屈勒司在个别情况中对错与否，他在斗争中是胜是负，这并不总是十分肯定的。

当然，在不同的形势下，他们接近和疏远的程度不同，斗争的特殊重点也有不同的转移。而且浮士德受靡非斯特屈勒司威胁的节奏也绝不是简单地直线下降的，这种节奏更不是就等于

情节在高雅的或低劣的，在个人的或公众的氛围中所显示的那种节奏。在《巫女之厨》、《奥埃巴赫酒店》以及《瓦普儿司之夜》（这一场按照它的思想内容是前两场幻想式的升级）中，靡非斯特屈勒司是向导，而浮士德则是有时感兴趣有时感到无聊的观众。同样，在宫廷各场——表演海伦的那一场除外——浮士德也是走走过场，他根本心不在焉，可是靡非斯特屈勒司在这里却是积极的主角。在上述这些场次中，到处迷漫着只图官能痛快的低级本能（贪食、酗酒、女色），人们都为了狭隘的虚荣心而追逐功名（它们的历史表现形式就是变戏法，吹牛行骗），但这一切都没有决定性地触动浮士德本质的中心。另一方面，正如我们已经看到的，在古代文化复兴的时候，靡非斯特屈勒司的作用却降到了合唱队的作用。为了理解歌德对生活享受和情欲的观点，必须强调的是，歌德把浮士德对海伦的爱情描写成公开表露出来而丝毫不加掩饰的古代朴素的情欲，这就引起象F. Th. 费肖尔这样的道学家的愤慨。浮士德与靡非斯特屈勒司的对立，绝不是禁欲与官能痛快之间的对立，而是在官能的生活享受范围之内人与兽之间的具体的现实的辩证法。

根据上面的分析，浮士德与靡非斯特屈勒司的格斗，除出那些正是由于它们的反面作用而在艺术和道德方面具有重要意义的插曲不算，总共有三个高峰，这就是我们上面已经谈到的赌赛，甘泪卿悲剧和浮士德实践活动的阶段。

在甘泪卿悲剧中，“小世界”中的所有问题，亦即个人发展的所有问题，都达到了它们的顶点；社会和历史只是起着背景和环境的作用。特别是因为只有从这个悲剧出发，才能理解整个作品的结尾，所以它的意义特别重大，因而我们对它必须专门加以研究。这里我们只能就与靡非斯特屈勒司有关的方面作一些

说明。

我们说过，浮士德是作为感到无聊的观众在奥塔巴赫酒店出场的。那里赤裸裸地表现出来的纯粹的官能需要，同浮士德对生活的向往没有多少相同之处。可是——而且这是一个非常深刻的“现象学”的特征——浮士德对甘泪卿的爱情关系，并不是一开始就是象随着情节发展而变成的那种高尚的、真正人的关系。相反，浮士德经历了个人爱情所有的重要阶段，即从粗俗下流的官能快活以及随之而来的各种玩世不恭的非人的表现，直到精神与官能相统一的真正的和悲剧性的爱的激情。（就在浮士德爱的激情的发展中，个人爱情也表现为人类爱情发展史的缩影，这就使甘泪卿悲剧有别于青年歌德其他的爱情描写。）而且因为——这在后面将详细谈及——对阶级社会的爱情来说（尤其是象在甘泪卿悲剧中那样，相爱双方的社会处境和教育程度极不相同的话），靡非斯特屈勒司的那些要素几乎是无法排除的，因此，浮士德与靡非斯特屈勒司之间斗争正好是随着爱恋之情越来越强烈和越来越向高处发展而越来越激烈。正因如此，我们前面把《林窟》称为浮士德对甘泪卿爱情的转折点。为了避免这场爱情，浮士德逃向寂静之地。炽热的爱情和对自然的观察使他的精神和心灵振奋，并因而从内心里克服了地神悲剧。但同时他对甘泪卿真正的高尚的爱情更象一团烈火熊熊燃烧。他逃开甘泪卿是为了爱护她和拯救她，但同时他又急不可待地渴望接近她。因此，当着靡非斯特屈勒司玩世不恭地揭露了任何一种兴奋都是自我欺骗，当着他把浮士德的思念仅仅看作是赤裸裸的情欲的结果，这虽然并没有击中浮士德最内在的中心，但至少击中了浮士德内心冲突的一个中心问题：

“靡非斯特屈勒司：

凡夫俗子已全部灭亡，
现在该是高尚的直观——

（做丑恶的表演）

我不好说得具体——就此了结。”

浮士德：

呸，你放屁！

靡非斯特屈勒司：

我的话你不爱听，
你有权文明地骂人放屁。
对着贞节的耳朵本来是，
不能说贞节的心不能缺少的东西。”

这里靡非斯特屈勒司的相对正确性是很清楚的。用散文写的惊心动魄的《晦冥之日》一场，与此也极为相似。靡非斯特屈勒司说：“这样的人不只她一个”，“是谁把她推向堕落，是你，还是我？”这些话真正揭示了浮士德道德冲突的中心，由于悔恨而心碎胆裂的浮士德对此无言以对，因为靡非斯特屈勒司对他说的话是完全正确的。

歌德写的这一悲剧的广度和深度，就表现在，通过它，所有道德生活的问题都直接或间接地说出来了，靡非斯特屈勒司几乎处处都可对浮士德的疑虑和激情进行挖苦讽刺，而且具有很大的合理性。我们只举一个例子。为了诱骗甘泪卿，靡非斯特屈勒司要浮士德为玛尔特·施魏得莱的丈夫伪造一张死亡证明。最初浮士德拒绝了。有趣而又深刻的是，靡非斯特屈勒司并没有论证，要实行预定计划实际上就必须这样做，而是提出了

一个对浮士德来说非常核心的问题：

“啊，圣人，你又恢复了你的常态！
你假造证据难道这是第一次？
你用了很大的力量给神，
世界和世界中的生机下定义，
给人以及他们头脑和心灵中想的的东西下定义，
那难道不是厚颜大胆的欺诈？
你假如天良发现了时，
你应当承认，你对这些东西，
同对施魏得莱的死一样，都是一无所知。”

所以说，以广义上讲，整个爱情悲剧都是在靡非斯特屈勒司画定的范围之内进行的。虽然，他无法侵入爱情最内在的核心，他自己也承认，他不能直接影响甘泪卿。但是，从整体来看，他那魔鬼的作用和因素处处都可看到。第一部结尾他那句令人生畏的话，“到我这儿来！”（有的人把这句话理解成浮士德完全被战胜），从艺术和道德的角度看，是这整个形势必然产生的结果。

第二部结尾的几场与此完全不同。外在的形式是独白，可是内在的方面也许更富有戏剧性和悲剧性。这几场主要是用独白的方式写的，这是因为靡非斯特屈勒司并没有亲自直接参加浮士德在内心里进行的同靡非斯特屈勒司的决定性的斗争和悲剧式的厮杀。如我们已经看到的，浮士德已转向实践，转向制服自然；甚至他也已经渡过了通过艺术享受世界的阶段，当然这种享受经过扬弃被当作不可丧失的因素而被接受了下来。但是，实践，亦即人类摆脱中世纪的妖魔鬼怪所造成的混沌的唯一现

实可能的出路，所受的靡非斯特屈勒司的威胁，比个人爱情所受的威胁还要厉害。请回想一下已经分析过的浮士德同资本主义的那种深沉的内在关系。

浮士德的“过错”——例如他对毁灭斐莱蒙和鲍栖时所负的罪责——在这里并不是象在甘泪卿悲剧中那样是个人的。大多数评论家是这样来理解浮士德的所谓“过错”的，但这只表明他们肤浅平庸。在斐莱蒙和鲍栖时死后，浮士德虽然也咒骂靡非斯特屈勒司，但他随之而来的内心斗争，同在企图拯救甘泪卿时候的那种个人道德的悔恨并不是一回事。这种斗争更加深沉，它针对的是他那所以必然会产生毁灭斐莱蒙和鲍栖时的整个行动方式以及整个环境的总联系和社会与人的基础。因此，他的思虑不再是针对起导火线作用的个别事件。

在这里，浮士德面对的是拟人化的“忧虑”。“忧虑”按其精神实质是靡非斯特屈勒司的使者。它出现的意义和内容，就是人类为从善而做的一切努力都是徒劳的；只不过这种倾向在靡非斯特屈勒司身上表现为玩世不恭的冷嘲热讽，在“忧虑”那里则不是这样，而是表现为公开绝望的悲观主义。它体现了由于人的追求无法付诸实施，由于认识到这种追求的——用黑格尔的话来说——“邪恶的无穷性”和原则上不能实现而产生的绝望心情：

谁若被我占有，
世界对他就没用处。
永恒之夜罩着，
日不没也不升，
.....

富有者也得挨饿，
不问是欢是苦，
尽都推到明晨，
前途纵有期待，
万事一无所成。

这种诱惑，亦即变成了公开绝望的摩非斯特屈勒司的犬儒主义的“智慧”，浮士德坚决予以拒绝；可是，他并不是没有感到，这些话确也是切中要害地说出了他最深沉的追求，虽然是通过魔鬼式的歪曲说出来的。

滚开！你这些喋喋不休的混话，
实在太坏，就连最聪明者也会受蛊惑！

浮士德在说出他灵魂最深处的内容以前，他已意识到：

前进就会遇到困苦和幸福，
但对眼前总是不会满足！

因此，“忧虑”不具有支配浮士德的精神的或道德的力量。它只能从肉体上、而不能象对大多数其他人那样，从精神上使浮士德失明。

但是，这场胜利地通过了的斗争，又是同另外一场斗争紧紧地交织在一起的；而在这另外一场斗争中，浮士德只是纯主观地，只是按其趋向和追求来说占了上风。在斐莱蒙和鲍其时插曲之后和“忧虑”出现之前，亦即在他已经听到门前有疑为幽灵的声音（其中也有“忧虑”的声音）之后，浮士德想总结他的一生，

提出新的纲领：

我还没有冲出重围走向自由。
但愿能把神奇魔力从我的生路清除，
把那咒文符策完全忘怀；
自然呀，在你面前能是一个堂堂男子，
那才值得努力做一个人。——
当我在幽暗中探索之前，
我曾以大胆傲慢的言词诅咒过我和人间。
如今空气中也充满妖气，
谁也不知道，怎么才可避免。

浮士德特别谈到同靡非斯特屈勒司的结盟，而且决心要摆脱靡非斯特屈勒司的魔力，这还是第一次。

从主观方面看，亦即就他内心的道德问题而言，浮士德在同“忧虑”斗争的一场中是胜利了，他抑制住了借助咒语驱赶“忧虑”的打算。但是，他对能否从魔力中解放出来却不抱多大幻想，“我知道，精灵谁也难以摆脱”。而且，当他逐散了“忧虑”的诱惑之后，全力以赴地献身于想在他死前一定要完成的伟大事业的时候，他又不加思索地继续使用了靡非斯特屈勒司和他的那些鬼怪们所提供的帮助。

浮士德已经到了他可能达到的完善的极限，因而他想摆脱魔力，但又只能少许摆脱一点点。那么，他想要摆脱的这种魔力是什么呢？现代平庸肤浅的天才崇拜者认为，这种魔力正好就是浮士德“超人”的性质。按照海尔曼·蒂尔克 的看法，浮士德抛弃了这种魔力就成了纯粹的市侩。这是叔本华的观点，而不是歌德的观点。对叔本华来说，天才就是“古怪加无节度”；而对

歌德来说，天才则是得到充分发展的正常人。实际上——而且按照歌德的观点也是这样——浮士德在他试图从魔力中解脱出来的那几场中比以往任何时候站得都高。

在《浮士德》里，从未给魔力的含义下过定义，这在艺术上是正确的。如我们刚才所看到的，浮士德自己把它理解为他同靡非斯特屈勒司结盟的结果，理解为一些力量的总和和原则，正是借助这些力量他才做出了他那些特殊形式的成就。因为我们正在讨论的是整个作品的顶峰和终点，也就是为控制自然力而进行的卓有成效的技术经济活动，因而在这里，我们已经指出过的靡非斯特屈勒司身上的资本主义成分就具有决定性的重要性。我们再重复一次，靡非斯特屈勒司并不仅仅代表资本主义成分。他同时也是中世纪的鬼怪，这与前者是不可分割地联系在一起。歌德这样做，表现了他的天才。这种艺术概括的天才之处，正好在于靡非斯特屈勒司势力范围的广阔和它的局限。他控制着一切社会力量，包括转化为社会力量的自然力和人的激情，走向“精神动物王国”的倾向或者至少是可能性就存在于这些社会力量之中。

所以，靡非斯特屈勒司对甘泪卿是无能为力的。他这样说：“我没有力量支配她！”只是通过赠礼，通过唤起好奇、虚荣和追求装束，通过玛尔特居中拉线搭桥，通过勾引起一切潜在的低劣的本能，他才能偷偷摸摸地来到甘泪卿的附近。靡非斯特屈勒司的力量就在于，一切现存的丑恶的可能，一切还隐藏着趋于恶的倾向，他都可以毫不费力地变成实在的现实；而他的魔力就在于他无限地掌握着用于这种目的的外在手段，用这些手段可以轻而易举地战胜一切只要不是来自灵魂最深处的反抗。

歌德一再强调，靡非斯特屈勒司的魔力所表现出来的形态

与人并无任何区别。帮助靡非斯特屈勒司打败伪帝及其强盗军队以及消灭了斐莱蒙和鲍栖时的那些“象征性的流氓”劳弗博尔德^①、赫贝巴德^②和哈尔德费斯特^③，就他们的心理状态而言，只不过是变得无法无天的十五和十六世纪的雇佣军。他们同当时的“正直士兵”之间的区别，与其说在于他们的本质，倒不如说在于他们的言论。（“人们已经知道正直是怎么回事，它就是纳贡。”）只是由于外在力量的扩大，个人活动范围的扩大，因而使人觉得他们象是具有了魔力。从马克思对靡非斯特屈勒司六匹马的解释，我们就充分地知道了从社会的角度看这种魔力是什么。

因此，当浮士德想要从魔力中解放出来的时候，他就是想要争得一种正常的人的生活，在这种生活中，他用自己的力量，通过自己的活动就能实现已认识到的正确的东西。但是，歌德知道，并且浮士德也预感到，这是不可能的。如果没有靡非斯特屈勒司的帮助，浮士德就必然得再回到开始时在书斋里的那种绝望的无能为力的状态。至于说，这种返回也许可能是到一个资本主义企业里去当一个受人管辖的工程师，不过对这个问题来说，这并不是要紧的事。

这一点，歌德不论是开头还是在结尾都以小心谨慎的方式予以强调。浮士德在他第一个伟大独白中列举了他世界观当中的所有冲突之后，说道：

我既无财产又无金钱，
更不享有世界的荣誉和荣华。

① 劳弗博尔德，原文是Raufbold，意即“暴徒”。

② 赫贝巴德，原文是Habebald，意即“见财就抢的人”。

③ 哈尔德费斯特，原文是Haltefest，意即“守财奴”。

这种狗一样的生活，谁还想苟延，
因此我只好靠魔力。

在“忧虑”那一场之前，出现的也不只“忧虑”一个，它只是四个女人中的一个。可是其余三个，即“穷困”、“罪过”和“苦难”，却迈不过浮士德的门槛，“里面住着一个富人……”。因此，浮士德只是因为靡非斯特屈勒司的基础上成为有钱有势的人，才只须同“忧虑”亦即悲观主义的世界观进行斗争，而无须同“穷困”或者“苦难”斗争。这一点在后来删去的一个残片中说得更清楚。如前面提到的，在这个残片中浮士德也要同靡非斯特屈勒司最终分离。但靡非斯特屈勒司觉得这一点也不值得悲伤：

因为任何人都以为靠自己就行，
甚至没有钱也会觉得他有钱。

歌德对个人在阶级社会中的这种地位，特别是在资本主义社会中的地位，始终是清楚的。这可以从他的作品、书信和谈话中援引无数的例证来加以证明。我们只举一个非常典型的例子。老年歌德曾同索雷特^① 深入谈论过“激进派的疯子”边沁^②。索雷特为边沁辩护，并且说，如果歌德也生活在英国，也会去揭露弊端。歌德摆出一副靡非斯特屈勒司的面孔，操着靡非斯特屈勒司的腔调反驳道：“你拿我当什么人？你以为，假如我也在英国靠这些弊端为生，就会去搜寻和揭露那些弊端吗？假如我生

① 索雷特(Friedrich Soret, 1795—1865)，瑞士人，魏玛宫廷教师，同歌德来往甚密。

② 边沁(Jeremy Bentham, 1748—1832)，英国功利主义哲学创始人。一八一七年，他曾提出要彻底改革英国议会的计划。

在英国，我就是个有钱的公爵，或者更可能是年俸三万镑的主教。”^①

浮士德在从事实践的时候生命中止了，在实践中实现了他世界观当中对理论与实践统一以及人类实际进步的渴求。可是正是这样的实践，没有靡非斯特屈勒司的有力帮助客观上是不可能的；在资产阶级社会，生产力的发展只能用资本主义的方式。因此，浮士德想要内在地摆脱魔力的尝试是徒劳的，他对人类光明未来的梦想只能是一场梦。

但是这场梦的内容极为重要。浮士德象歌德一样，是反对任何一种革命的。到目前为止，浮士德只是自在地，只是在他自己个人的发展（当然也是为了人类的发展）之中来实现人类最高的目标。可是现在，当着他至少在主观上要同靡非斯特屈勒司的魔力决裂的时候，在他为实现人类最高目标的追求中第一次表达出自觉的愿望：要在自由的基础上同他的同胞一起为这一目标而斗争。因此，他最后的独白（它以赌赛的内容已得到“满足”为结尾），具有决定意义的重要性，是主观上对魔鬼原则最高的和最坚决的拒绝：

我为千百万人开拓疆土，
虽然不很安全，但可自由而勤劳地居住。

.....

即使海潮啮岸，堤有崩溃的危险，
众人合力，立即会把缺口堵住。
是的！我完全献身于这种思想，

① 参见《歌德谈话录》，中译本，人民文学出版社，第二一六页。

这无疑智慧最后的结论：
要每日每时开拓生活争取自由，
才能享受生活取得自由。
这样，纵有危险环抱，
男女老少都会度过有为之年。
我愿意看到这样熙熙攘攘的人群，
在自由的土地上生活着自由的人民。

我们已经知道，现实同这个梦景是尖锐对立的。就是在浮士德说这些话的时候，死灵们根据靡非斯特屈勒司的命令正为他挖掘坟墓。这种丝毫没有减弱或明显地要加以调和的对立，同我们一再指出的歌德在评价资本主义的进步时所持的思想上的两点论是正好符合的。歌德看不透资本主义的经济社会生活，但他以作家的直观形象地描绘了资本主义在人类发展中的矛盾作用。为浮士德未来梦景作伴奏和作注释的那种令人毛骨悚然毁灭一切的节奏，准确地表达了歌德认识到这种对立没有解决，也不能解决。

但是，歌德从不为资本主义以前的田园生活遭到毁灭而浪漫地表示悲痛（因此，浮士德对斐莱蒙和鲍西时因为他的过错而遭覆灭并不后悔），强调这一点在这里是非常重要的。歌德对资本主义发展问题所抱的态度同黑格尔或李嘉图是一样的。那些在文学描写中处于尖锐对立的矛盾，如果从思想上把它们联系起来，那么，实际上就是：资本主义生产力的发展，客观上同靡非斯特屈勒司的原则是不可分离的；但它客观上又是最重要的而且走上了正路的人类实践，它日后的发展将导致在原来的基础上产生把人类真正从靡非斯特屈勒司那里解救出来的力量（这

一点是歌德,包括李嘉图和黑格尔在内,所预想不到的)。因此,由于浮士德不得不把实施他毕生事业的重任交给了靡非斯特屈勒司,那也就等于把这样的可能交到魔鬼之手,他可以神秘莫测地把这一事业逆转成它的反面,甚至——这当然是对个人的事业而言,而不是对人类的事业而言——可以毁灭这一事业。

从歌德的观点亦即资产阶级思想的最高观点来看,这些复杂的矛盾客观上是无法解决的。歌德作为大作家,他的伟大之处,就在于,他在刻画这些不可解决的矛盾时丝毫不加掩饰。在这方面,歌德同李嘉图和黑格尔一样是正派的。

歌德所能做的,只是把现实的这种尖锐矛盾同未来的主观梦景相对照。但仅仅这一点就已经够了不起的了。特别是,因为矛盾的尖锐化也是由于内在的原因引起的,而且在同靡非斯特屈勒司的斗争中,浮士德身上的人的核心完整无损,甚至正是在靡非斯特屈勒司看来明显地处于不可战胜的形势下,浮士德的人的核心变得更清澈纯洁,这就指出了远景,提供了这样一种信念的现实基础,即相信尽管有靡非斯特屈勒司,尽管有资本主义,人类并不是注定要沦为魔鬼,注定要“以土为粮”。

对歌德来说,这是唯一能作为未来远景的希望,因为它有“现象学”的根据,因而可以刻画得令人信服,在艺术上可以得到认可。因此,歌德既没有堕入主观主义的康德式的道德说教,但又完全正确地把主观因素看作是解救浮士德的关键:

“谁只要是努力追求,
我们总能解救。”

歌德在同艾克曼的一次谈话中,把结尾的这几行著名诗句称作

是理解整个作品的一把钥匙。

在已知的地球上，歌德看不到有能够成功地战胜靡非斯特屈勒司的客观的社会力量，所以他不能，因而也不愿去写它。

四 甘泪卿悲剧

在《浮士德原稿》以及一七九〇年的片断中，甘泪卿悲剧都占了主要的篇幅。在后来完成的定稿中，尽管比例发生了很大变化，给人的印象仍是这样。直到今天，除了直接知识的悲剧和同魔鬼的结盟以外，主要是靠了甘泪卿悲剧《浮士德》才产生了如此广泛的影响。这是有其充分道理的。在“小世界”中，类属的东西只是背景，只是决定了典型性格刻画和情节发展的特性，因而它给人的直接的艺术印象，就必然比第二部“大世界”的那些严格客观化了的深邃的哲学和诗意的思想更强烈。

不管歌德在青年时代对整个作品的轮廓清楚到什么地步，有一点是毋庸置疑的，那就是甘泪卿悲剧最激动着他这位伟大作家的心。这是完全可以理解的。因为歌德在他青年时代就能恰到好处地完成的，正是这个悲剧，而且这个悲剧不仅是歌德青年时期作品的一个中心主题，同时也是当时德国文学中的一个中心主题。

歌德在《诗与真》里曾提到这样一件事，他曾给他青年时代的朋友H. L. 瓦格纳^①讲过甘泪卿的故事，而此人后来剽窃了他

^① 瓦格纳(Heinrich Leopold Wagner, 1749—1779)，德国狂飙突进时期的剧作家。他写的《杀死婴儿的母亲》是当时的一部重要作品，它的主题以及故事情节同歌德《浮士德》中的甘泪卿悲剧有相似之处。

的故事。这真能算得上是剽窃吗？瓦格纳根据当时的思想写了一个少女，她被人拐骗而遭到悲剧的命运，作者把这看作是贵族对市民实行阶级压迫的突出事件。类似这样的戏剧在当时多的是。莱因霍尔德·棱茨^①写的剧本是这些青年人写的作品中最杰出的；而莱辛的《爱米丽娅·伽洛蒂》和席勒的《阴谋与爱情》在刻画当时这种阶级压迫方面达到了顶峰。

这种主题受人喜爱绝不是偶然的。在英法启蒙文学中，从理查逊^②到博马舍的《费加罗的婚礼》，这个主题都起着非同小可的作用。在贵族与市民阶级之间的阶级斗争中，当着被压迫阶级尚处于不发达的时期，特别不合理的个别事件就必然会被提到突出的地位。这可以想一下伏尔泰为维护法律而开展的伟大斗争^③，类似的情况在德国也有，当然没有那么激烈，如莱辛所进行的“拯救”以及青年拉瓦特的出面干预。贵族拐骗市民少女，以及由此而产生的悲剧，理所当然地就成了这样一种尚属不发达的反抗封建统治的一个重要部份。由于德国市民阶级具有更大的软弱性，因而所有这些倾向就比在法国表现得更突出，这也是不难理解的。

因此，从社会角度看，拐骗市民少女的悲剧只是腐朽的封建主义侵犯他人的许多事件中的一个事件。但从艺术创作的角度看，这个主题却有不少优点，因而它并不是偶然地成为德国启蒙

① 棱茨，见本书第一八页注②。

② 理查逊(Samuel Richardson, 1689—1761)，见本书第八页注④。

③ 一七六二年反动教会制造了所谓卡拉事件。新教徒卡拉的儿子因债务缠身自杀，但教会却诬陷卡拉是为了不让他儿子改信天主教而杀死了他，并把据此判处卡拉极刑。伏尔泰对这件惨无人道的冤案进行了控诉，在欧洲舆论界激起了强烈的反响。

运动戏剧的主要主题的。首先，这种主题可以简明而又具体地通过一个易于感受到的典型的个别事件，把压迫别人的那些最令人厌恶的，因而能自发地激起整个市民阶级（包括它那些最不觉悟的成员）愤慨的特征集中地表现出来。正是这种主题使人有可能，从社会的角度准确而又形象地区别出典型的必然性，从艺术描写方面表现它的各式各样的表现形式（如莱辛和席勒写的是宫廷，梭茨和瓦格纳写的是军官的生活，梭茨写的是家庭教师的生活，等等）。其次，正是这个主题能最有效地表现出最突出的对立，即两种道德的对立：贵族的道德堕落和道德虚无主义同市民阶级符合道德的健康感情之间的对立。最后，这样就可以完全忠实地描写出市民阶级的软弱和他们对贵族无能为力处境；而且还可以表现出市民的那种消极的，但却是自然产生而不是强行拔高的英雄主义。因此，甚至象青年席勒那样政治上最积极的“狂飙突进”剧作家，也把诸侯贩卖士兵仅仅作为以爱情为中心的悲剧其中的一个插曲，就不是偶然的了。

歌德青年时代的创作也属于这一潮流，不过他从一开始就有他自己独特的立场，提出了独特的问题。比起他的同代人来，他写的更广阔、更深刻，他对整个资产阶级社会的爱情关系进行了批判。恩格斯详尽地描述过，那个使市民阶级在经济上居于领导地位的社会地震，是如何也使现代形式的爱情和婚姻流行起来；但同时由于同样的经济和社会的必然性，在生活中实现这样的婚姻和爱情只是罕见的例外。青年歌德的创作就是从资产阶级社会的这种内在的矛盾性开始的；而且根据他的整个倾向，他是从个人全面发展的观点出发的。个人的全面发展同样也属于由于资本主义兴起和资产阶级革命逐渐成熟而提到议事日程

上的问题其中的一个；可是同样也由于资产阶级社会的经济和社会结构连近似地解决这些问题的可能都没有。青年歌德的爱情悲剧，通过个人所经历的深沉的命运，以不同的方式把这两组社会矛盾交织在一起。由他的同代人提到了中心地位的在两性关系上的阶级对立，对歌德来说是一个要素，但只是这个整体中的一个要素。

在资产阶级社会的统治阶级当中，实现个人爱情与婚姻的统一是罕见的——恩格斯曾不厌其烦地指出，这在平民阶层当中，尤其是在无产阶级当中，则完全是另外一种情况——，这是有其社会和经济原因的。这些原因在具体情况下——一经实现，就造成了危机和悲剧。对立的社会倾向，是在人的感情生活中，在人的思想和社会实践中，进行激战的。这些矛盾对立当中，最简单原始的形式就是个人已经产生的爱情激情同他的社会和经济利益之间的矛盾，说得粗俗一点，就是这样一个问题：爱情和婚姻对他的“前程”有利还是有弊？这里所说的“前程”，包括了从残酷野蛮地追求物质利益直到个性的内在世界发展以及从最卑鄙狭隘的个人主义到真正的悲剧冲突之间的各种各样的过渡形式。

青年歌德在《葛兹》和《克拉维戈》中就是这样提出问题的。在克拉维戈^①身上，问题显得简单直接一些；而在魏斯林根身上，由于他同时还爱着阿德尔海德，问题就复杂了。不过，请不

① 克拉维戈是悲剧《克拉维柯》中的主人公，他曾与少女玛丽订婚，后因他“发迹”而把她抛弃。中间虽然又向玛丽表示他的诚心，但他终因怕同她结婚会耽误他的“前程”而再度背叛了自己的诺言。玛丽受不了这样的打击，重病而死。这时，一直动摇不定的克拉维戈深感悔恨和痛苦，在同玛丽弟弟的决斗时中剑身死。

要忘记，对阿德尔海特的爱是同“前程”问题紧密地联系在一起，也就是说，这关系到魏斯林根究竟是参加葛兹和济金根的骑士反对派呢，还是在宫廷显示自己的才能。虽然歌德细心地使引起这两种可能的现实原因保持平衡，但在这两种情况下，所有的同情都是在被牺牲的少女一边。魏斯林根和克拉维戈都被写成意志薄弱和犹豫不决的人物；在考验他们价值的时候，他们可耻地失败了。歌德这样来刻画人物是一种自我审判。但是，是一种片面的，简单了的自我审判。这种简单化也表现在，他寄予满腔同情的牺牲者，从艺术上写得苍白无力，没血没肉。而阿德尔海特不仅在《葛兹》所反映的现实中战胜了玛丽，而且她作为艺术形象也更生动，更丰富，更令人信服，更迷人。

其原因也正好是作者的自我审判。在这里，歌德主要是从“过错”出发，而没有抓住问题最复杂的，心灵最深处的表现形式。不过，他自己的亲身经历就是这样的。我们瞭解歌德对人身上的各种能力怎样才能得以发挥的看法。没有爱，这些能力是发挥不出来的。禁欲主义者是一种不完善的人。正因为个人的爱情激情是所有激情当中最基本最自然的一种，同时也正因为个人爱情激情这种纯个人的形式是文明的最崇高最纯洁的成果，因而只要人的个性发展还是在“小宇宙”的范围之内，而且它本身被看作是目的，那么，个人的爱情激情就是人的个性最纯正的实现。而且只有当爱情的激情成为一股席卷一切的洪流，它汇聚了个人最崇高的精神和道德的追求所获得的最伟大的成就，只有当把个性统一为一体的爱情力量真正把人身上的一切都提到了可能达到的最高点，只有在这样的情况下，个人的爱情激情才会达到上述那种个性的实现。

歌德的爱情诗以其完美的艺术形式一再表达了这种尘世的

感情。他的诗歌《植物形态的演变》，最清楚不过地表明了，这种尘世的感情同他的——主要是自然哲学的——世界观是紧密地联系在一起。这里，歌德写的并不是一首哲理教育诗。当他借助向克利斯蒂安娜·乌尔皮乌斯^①解释的方式，用诗来表述植物的发展时，乌尔皮乌斯并不是一个虚构假设的聆听抽象表述的听众。从歌德作为诗人和思想家对自然现象所作的解释之中，无论从抽象思辨的意义上还是从艺术的意义，都直接有机地产生出发展的规律和爱情的本质。因此，歌德这首诗的结尾是这样的：

“啊，你想想吧！彼此相识所生的萌芽，
如何在我们中间慢慢地迸发出迷人的习性，
在我们内心深处如何有力地展现出友情，
爱之神最后如何开了花，硕果累累。
请想想，变幻不定的形体静静地发展，
赋予我们的感情各种各样的属性。
此时此刻你该多么高兴！
神圣的爱情挺拔矗立，
成为志同道合、见解一致者们最崇高的果实，
他们在和谐的静观中发现了更高的世界，结伴成亲。”

对个性起促进作用的爱情应是和谐的，应和谐地得到最高

^① 克利斯蒂安娜·乌尔皮乌斯(Christiane Vulpius, 1765—1816)，从一七八八年就成为歌德的生活伴侣，一八〇六年正式结婚。

的发展。这种理想是在资产阶级社会的土地上产生的,但是,产生它的社会存在又阻碍了它在生活中的实现和它的发展。这不仅仅是因为社会和经济的原因,就是说,经济地位成了成亲结合的障碍;也不仅仅是因为外在的阶级差别和难以克服的内在的文化修养的区别;除这些以外,个性发展的内在逻辑也为此设置了障碍。

从这个角度看,在资产阶级社会男女之间事实上的不平等,就表现出最为纷纭复杂的形式,从最粗野的形式一直到最纯洁的形式。个性的自我完善没有爱情是不可能的,至少是不很完全的。但是要达到这样一种自我完善——男女之间深沉的感性和精神的情谊也是其中的一部份——,在阶级社会中那就得没有家庭、没有孩子,只靠自己的力量不受阻扰、不受约束地单独发展,至少是在没有找到自己的道路,对世界状态和对自己能力的掌握还没有达到炉火纯青的地步因而尚处于探索和(必然会有)迷惘的开始阶段是如此。因此,在阶级社会中,过早的成亲结合,即使它是在最真挚最深切的爱情基础之上,也会成为不可解决的悲剧冲突的出发点。如果保持这种结合,那么受这种结合约束的青年男子就会成为牺牲品;如果他发现自己的发展受到妨碍而他又强烈地要求能够得到发展,那么受这种强烈要求的驱使他就会强行挣脱这种结合的约束,那么少女就必然要遭受牺牲。

这些就是歌德青年时期爱情悲剧大致的内容。尽管歌德为人正派,而且他的责任感也越来越明确,但很快就抛弃恋人始终是他青年时代生活的主题。因为他知道会有这种冲突,因此甚至会有这种情况:在最激烈最充实最幸福的爱情处于高潮的时候,就已经出现了必然要分离的阴影。年已八十的歌德,正值对

凯特·句科普夫最激烈地热恋的时候，曾写信给他的朋友贝利施说：

我常常对自己说，假使她是你的，除了死亡谁能把她夺走，谁能阻挡你去拥抱她？现在我要告诉你，现下我感到的和我反复想到的一切；等我百年之后，我不会请求上帝把她给我。”

这里，我们看到了青年歌德后来的所有爱情悲剧的原型，从弗里德利克·布利昂^①到莉莉·谢纳曼^②，物质因素都不起任何作用。歌德在剧本《施太拉》里表述了这种感情的复杂的内在辩证法，他通过被菲尔南多遗弃的采西莉说：

“他始终爱我！但是他需要的不只是我的爱情。我同他有共同的愿望。……一个男人如果老是迷恋于一个姑娘，那我为他遗憾……，我就会把他看作是一个囚犯。你们也总是这样说的。他从他的世界来到我们的世界，从根本上说来他同我们的世界毫无共同之处。在一个时期内，他自己骗了自己；一旦他清醒过来，我们就会感到痛苦。”

同样是在这个剧本中，歌德极为细致地写出了由于这种形势而必然产生的（不自觉的）欺骗和自我欺骗的各种形式。假使歌德真能令人信服地写出造成这场冲突的男主人公身上的一切因机，假使他对菲尔南多这个人物的塑造不仅仅限于动摇和不忠诚这类爱情的心理因素，那么，这部作品就会是当时的一部最伟大的爱情悲剧。

① 布利昂(Friederike Brion, 1752—1813)，一七七〇年十月在斯特拉斯堡与歌德相识并产生了爱情关系，一七七一年八月关系破裂，歌德长期为此有一种“负罪感”。

② 谢纳曼(Lili Schönmann, 1758—1817)，一七七五年一月与歌德相识，不久订婚，同年十月解除。

《爱格蒙特》和诗歌《受审》(1776—1777)写了这一冲突的另外一条但同样是悲剧的道路。出身市民阶级上层的少女由于爱情灾祸只能成为无辜凋落的牺牲品,而平民的少女则有勇气,承担尚未肯定而且没有约束力的爱情所带来的一切社会的和心灵上的后果,她骄傲地反抗一切偏见,并且在短暂的爱情亦即爱与被爱之中找到了她的自我意识和道德的立脚点。

克莱尔辛^①的父亲不安地叹息道,她的女儿是一个被人抛弃的小东西。但克莱尔辛却骄傲地回答说:“被人抛弃!爱格蒙特的情人被人抛弃?”另外,在上面提到的那首诗里,歌德让即将成为妈妈的姑娘说:

“是谁的,我不告诉你,
孩子在我的肚子里。
呸!你们骂我是个婊子,
而我确是一个正派的女人。”

甘泪卿悲剧是所有这些戏剧当中最典型的一种。我们已经指出,不管就浮士德来说,还是就甘泪卿来说,诗人都不仅仅写了他们的爱情激情本身,而且也写了这种激情从轻率的半自觉的开始阶段一直到最深沉的悲剧的所有发展阶段。在浮士德这个人身上,集中了一切伟大的发展倾向。当他转向生活,接近甘泪卿的时候,直接知识和同魔鬼结盟所造成的悲剧几乎还没有克服,阴郁的重担还压在他的身上。正在他因为有了甘泪卿而欢喜若狂的时候,正当他完全被甘泪卿这个人 and 接近他而产

① 剧本《爱格蒙特》中的女主人公,她一心一意地爱着爱格蒙特,因而拒绝了市民出身的青年布拉肯贝尔格的爱情。

生的魅力吸引住的时候，在他的心中却有一种不可抑制的追求在活动，那就是远走高飞！浮士德自己虽然不愿承认，但他知道，他不能在甘泪卿的“小世界”久留。但是，这种出走的追求同魏斯林根和克拉维戈想要显示自己才能的外在的社会目的或菲尔南多单纯主观主义的不快毫无共同之处；对浮士德来说，这确是出于永不止息地追求完善的欲望。

因此，对甘泪卿的爱情，就是对浮士德来说也是悲剧性的。悲剧的内向性最清楚不过地表现在，引起冲突的对立力量，并不是象诗人青年时代的其他剧本那样，表现为外在地相分离的不同的人物形象，而是浮士德向上的追求和他对甘泪卿的依恋在他内心里相互增强但同时又相互破坏。我们已经讨论过的浮士德爱情命运转折的那一场，就表明了这种无法解开的悲剧的交织：浮士德为了拯救甘泪卿而逃离了她；但逃遁和寂静又使他的精神和世界观得到了意想不到的新发展。恰恰是对甘泪卿的爱加速了这种发展，而这种发展——当然是借助靡非斯特屈勒司的帮助——又使得逃遁成为徒劳的努力，因而恰巧是在浮士德的爱情处于最高尚最纯洁的阶段给甘泪卿的命运带来了厄运。尽管浮士德完全明白他自己的命运，但那也无济于事。这种明白，只是主观上明确地意识到自己处于不可解脱的处境之中。即使在浮士德的世界观处于自然哲学最高的激情之中的时候，他也无法回答靡非斯特屈勒司的挖苦，也不能解脱道德上进退维谷的境地：

“在她的怀中有天界的快乐，
就让我暖烘烘在她的酥胸！
可是，我不也总感到她的痛苦？”

我难道不是一个逃犯，一是浪子？

一个既无目标又无宁息的匪徒，

犹如山头瀑布在崖上飞奔，

狂贪地飞向那无穷的深渊？

.....

该怎么样，就怎么吧！

但愿她的命运也落在我的头上，

她同我同归于尽！

我们在甘泪卿身上也看到了这种高尚的悲剧性。她既不是象克莱尔欣那样的女英雄，也不是两位玛丽亚^①那样没血没肉的象羔羊一样的牺牲品。（就是从阶级地位看，她也介乎这两个极端之间。）她出身市民阶级的中下层，具有这一阶层少女通常的一切精神上和道德上的优点和弱点。但同时她的感情纯正无邪，她富有无条件献身和勇敢无私的精神，她对别人甚至对他们的想法都明察秋毫。

正是这些客观条件成了他们分离的非常复杂的因机。浮士德在《林窟》这一剧情转折之后，试图从世界观方面接近甘泪卿，这是很重要的。浮士德关于上帝的那段话已经成为名言。如果说，在这段话里，他想使他的（也是歌德的）完全是此岸的泛神论思想尽可能地适应甘泪卿的宗教观念，那么，这并不是情人故作姿态，以便不惜一切代价求得心灵精神的一致；相反，这是常常出现的一种歌德式的倾向，就是不要使自己的斯宾诺莎主

① 指《葛兹》中魏斯林根的情人玛丽亚和《克拉维戈》中克拉维戈的情人玛丽亚。

义显得那样咄咄逼人，只要有所信仰而不是虚无主义的冷漠，就应尽可能地对真诚的信仰表示宽容。因此，甘泪卿说的话：

“你说得真好，真动听，
牧师说的也大体相同，
只是用的言语稍有不同。”

有双重的意思。从主观上来看，在他们俩陶醉的那一时刻，他们的精神和心灵已彼此接近；从客观上来看——当然他们俩都没有意识到——，在这里已经出现了把他们俩分离开来的鸿沟。一方面是最深沉的忠贞不二和最坚决的披肝沥胆，另一方面是阶级社会爱情的——甚至包括它的最崇高形式的——那种典型的欺骗和自我欺骗，这两方面构成了复杂的辩证法。所以，《施太拉》里采西莉说：“我们要相信男子们！在激情的时候，他们欺骗自己。为什么我们就不该受骗呢？”所以，当甘泪卿已经坐牢，悲剧的纠葛已经达到了顶点的时候，浮士德说：“她的罪过是因为她有美好的痴想！”

甘泪卿不瞭解浮士德的哲学，或者把它解释得符合于她那低一等的教养水平，同样也有两个方面，而且她的立场的合理性和悲剧性也就表现在这里。她责备浮士德说：“你没有基督教的精神。”当她这么说的的时候，从思想的角度看，这当然是市民少女出于不理解而提出的指责；可是，从人和道德的角度看，这涉及到浮士德的最高个性发展当中具有决定意义的悲剧之点，亦即他同靡非斯特屈勒司不可分割的联系。对此，浮士德只能狼狽地找一些不知所云的托词来搪塞，因为他自己知道，而且在此以前在《林窟》一场也已经承认，靡非斯特屈勒司对他来说已经变

得不可缺少。如果说，由于悲剧性的但并非有意的不真诚而造成的隔阂是无法突破的，那么，原因并不在于浮士德与甘泪卿思想水平的差别，并不在于甘泪卿不能完全理解浮士德，而是由于即使是人类最崇高的追求也得与靡非斯特屈勒司紧紧地联系在一起。

因此，当浮士德的爱情在世界观和道德方面都处于最高潮的时候，靡非斯特屈勒司控告地说这只不过是为了同床，并表示他为此感到高兴。尽管浮士德的爱情以及他的同情和怜悯是深沉的，但靡非斯特屈勒司说的这些话仍在最大程度上（相对来说）是正确的。这里，最清楚不过地看到了靡非斯特屈勒司的作用和他的局限。甘泪卿的本质他是无法企及的，就是浮士德真正内心斗争的核心他也不能理解；但是这个悲剧所经过的道路却处处铺着他的“智慧”之石。因为甘泪卿对靡非斯特屈勒司来说是不可企及的，因而她的爱情也就完全没有什么左右为难的地方。正象浮士德一方面要完全献身于毕生事业，另一方面又想完全沉醉于幸福的爱情，正如由于这两种对立的力量同时吸引着而造成他的爱情悲剧一样，甘泪卿的爱情悲剧正是由于她的爱情忠贞不二，无所顾忌，只向单一方向直线前进而引起的。

因此，歌德典型化的伟大之处，就不仅在于，这一发展直到成为悲剧为止的所有因素都具有普遍的生活真实性，而且还在于，这一发展的顺序以及各种高尚和卑鄙因机的混杂也始终都具有典型性，他写出了整个爱情历史从它半偶然的产生直到必然地悲剧性结局的所有有代表性的发展阶段。象“狂飙突进”戏剧的其他女主人公一样，甘泪卿也是来自下层被人诱骗并因此而走向毁灭的人物形象。但是，歌德在刻画这一毁灭的时候，不

仅把“狂飙突进”戏剧所提出的所有社会的因机都作为因素包括了进去，而且写得更深刻，走向毁灭的道路不仅更完全，而且更富于戏剧的矛盾性。对其他“狂飙突进”戏剧来说，只有两种可能性，要么是淫秽轻率的诱骗和贪婪的性欲得到满足以后就加以抛弃，要么就是忠贞不二的真正爱情由于无法抗拒的阶级分野的力量而告失败。甘泪卿悲剧把这两种主题在歌德特有的更高阶段上统一起来了。浮士德直到最后仍然爱着甘泪卿，但同时随着他激情的增长他内在地对甘泪卿也越来越不忠诚。原因就在于，随着他的激情的增强以及这种激情得到了实现，他想超越甘泪卿而得到发展的因素也在增强。因此，甘泪卿为了她的爱情不仅牺牲了荣誉和生命，母亲和哥哥，而且在《监牢》一场我们看到，尽管她对浮士德充满了爱慕之情，因为他确是在最危急的时期作为情人和搭救者不期而来，但同时她又感到浮士德的爱情已经终结：

“究竟往那儿去了呀，
你的感情？
是谁夺去了我的性命？
……
我觉得，我接近你好象十分勉强，
而你也好象不愿跟我接近。
但是呀，你确是在我面前，
你的目光如此和蔼，如此慈祥。”

正当他们之间的彼此爱慕和使他们彼此分离的不可逾越的鸿沟处于悲剧性此起彼落的时候，正当爱情进入心灵和精神发展的时候，靡非斯特屈勒司出现了，他敦促在现世就实际拯救甘

泪卿。这使甘泪卿感到心碎胆裂，促使她作出了最后的决定：她不愿由一个离不开靡非斯特屈勒司的浮士德来搭救她。因此，来自上面的声音就喊出：“得救了！”

甘泪卿在彼岸得救，这是一八〇八年的稿子新加的，在《浮士德原稿》中是没有的。这同后来浮士德在彼岸得救，在彼岸得以完善一样，同属整个作品“现象学”的基础。不言而喻，这两者都不是说，歌德出于宗教观念而相信彼岸，而是歌德认识的艺术概括。这种认识就是：在歌德所知道的社会历史的现实中，人的完善——不管是浮士德这样类型的，还是甘泪卿那样类型的——是不可能的，同时又坚定地相信人类未来的发展，而且这一发展终将以歌德所不知道的方式把这一问题解决。但是，因为歌德的视野以资产阶级社会为界限，所以他甚至不能对这个未来有一个乌托邦的设想。（《威廉·迈斯特的漫游时代》更广泛、更具体地描述了浮士德的最后阶段，但没有触及“解救”浮士德的问题。）这样，歌德相信未来就必然仅仅是一种信念而已，它不可能由它本身产生一种具体的现实的外型，因而只能把从思想也就是从历史哲学的角度看是主观任意地选取的天主教的上天作为最后的图象。

歌德自己也感到，写一种纯粹的信念就会在艺术上有含糊不清的危险。在同爱克曼的一次谈话中，他认为，他很容易陷入这样的危险，“如果我不是借助于基督教一些轮廓鲜明的人物和意象，来使我的诗意获得适当的、结实的具体形式”^①。歌德在选取这些神话来体现他诗意的倾向时，始终具有无限的内在自由，他以思想上最大的自主性来处理每一个神话。他在写给雅科比

^① 参见《歌德谈话录》，中译本，人民文学出版社，第二四四页。

的一封信中说：“我个人认为，我的本质是多向的，因而一种思维方式是不够的。作为作家和艺术家我是多神论者，而作为自然科学家我是泛神论者，而且前者同后者一样都是十分坚定的。”假使承认这样的前提，那么，基督教的上天就很自然地是来自十六世纪的普遍倾向，它的天主教的性质是来自这种神话所具有的更为鲜明的感性具体性。

但是所有这些都只是形式方面的。天主教的神话之所以能作为表达手段具体地表现出性质与它完全相反的内容，还有两个因素。首先是《浮士德》重要的内在的运动和它在艺术上的鲜明表现。天主教上天的等级性质，给歌德提供了把舞台分成各种层次来表现这种运动的可能性。一般来说，这种运动在但丁的作品中已经存在。但是，在那里只是作家自己处于运动之中，他自己在等级的分层中上升；除此之外，每个灵魂都给安排在一个特定的地方，例外只是个别的，譬如灵魂离开了涤罪所。因此，在但丁的作品里，这种等级制只是但丁运动的空间，只是他内心变化和他自己外在位移的空间。而在歌德的作品中，只要可以写得简捷的地方，这两者就表现得更加有力。它们清楚地显示出浮士德的进一步成长和进一步发展。在歌德的作品中，被解救的灵魂在上天自由运动。光明圣母对甘泪卿说：

“来吧！请你向更高的境地奋飞！
他知道了你，他就会追随你来。”

因此，歌德的上天只是就艺术形式而言是天主教的；按其内容，它是人类永远不断完善这条歌德路线的继续，是歌德还不能具体想象出的人的真正完善和人无穷地不断运动相统一的象征；

“一切瞬息即逝的东西，
都只是相对而言；
不可及的东西，
在此将成为事实；
难以置信的东西，
在此已经做到。”

同样，歌德也接受了上天赏赐“恩惠”这一天主教的概念，并且悄悄地把这一概念转化成它的反面，亦即转化成尘世此岸的东西。请回想一下我们已引用过的那几行诗^①，歌德称这是理解整个作品的关键。紧接着又写道：

“他甚至得到了上天的恩爱，
获得永生者将对他热烈欢迎。”

这里的“恩爱”还是象征性的，因而意思不够明确。从被描绘成天主教式的氛围来看，听起来象是有点“恩惠”的意思，但是这又自己否定了自己。因此，以我们刚才引用的那几行诗作为全书的结尾，就不是偶然的。如果仅就它们外在的表面来看，这是基督教的；但按其本质，这完全是尘世的泛神论的发展辩证法：

“永恒的女性，
引导我们永远前进。”

同样，整个诗剧的结尾以浮士德同甘泪卿乌托邦的，但按其

^① 指“谁只要努力追求，我们总能解救”。参见本书第六〇页。

本质是尘世的爱情结合为远景，这也不是偶然的。在这个结尾之前就有过一些说明，它以歌德常用的简捷精细的方式使内容变得一清二楚。甘泪卿得知浮士德已有了更高的发展，并且已经净化，就请求天上的女王：“请恩准我来把他指教！”紧接着就是我们引用过的玛利亚的回答和尾诗。因此，对浮士德来说，上天就是他的发展已经到了顶峰在彼岸的投影，与甘泪卿重新结合就是这一发展的登峰造极的顶点。其余的一切都只是环境、中介和陪衬。甘泪卿是浮士德的追求能得以实现的保护神，正象克莱尔辛是走向死亡的爱格蒙特能获得自由的保护神一样。

那么，在上升中已经成为“神童”教师的浮士德，向甘泪卿学习什么呢？

这里，我们看到了歌德对于人完善的看法由于年龄的增长而发生的重要变化和进一步的发展。在人走向完善的过程中，始终有两种倾向在为争夺统治的地位而斗争。之所以产生这样的斗争，是事物的本质决定的，也就是说，在歌德看来，重要的是找到这两种倾向之间平衡的另外一种形式，而不是严格的取舍，完全接受这一种倾向，完全抛弃另一种倾向。

第一种倾向就是最大限度培养人的各种单独的能力，使其完善到炉火纯青的地步。因为歌德认为，任何行动都是实践，都在强化同客观现实的相互作用，因而最大限度地培养人的各种单独的能力并使之完善就意味着广泛深入地认识现实。第二种倾向是在这些能力培养形成的过程中应保持人的内在和谐。这些能力在实践中达到了纯熟的程度，不应使人成为——根据资本主义劳动分工的内在倾向——具有专门高超技术的畸形怪物；相反，占据统治地位的各种单独能力的提高应伴随着整个人

的和谐成长。

从歌德的这种倾向出发，就可以理解哈曼对歌德青年时代发展的影响。歌德曾这样阐述过这种影响：“人所做的一切，不管它是由行动引起的，还是由言论或其他别的所引起，都必然是来自所有能力的联合。一切个别都应鄙弃，这是一条美妙的准则，但难以遵循。……人讲话的时候，他在这一片刻就变得片面。因此，没有一个消息，一种学说，不是经过筛选的。”

歌德知道，在他生活的那个现实中，这两种倾向是彼此矛盾，无法统一的，虽然只有这两种倾向的综合才能构成真正全面的和谐的人。在他年富力最强最幸福的时候，他设想出（譬如在《威廉·迈斯特的学习时代》）这两种倾向统一的社会乌托邦。但以后几十年的社会经验，经历了资本主义（对资本主义在生产发展中所起的作用，他毫无感伤的情绪，无保留地予以肯定）和慢慢地看清了资本主义的矛盾，使他在这个问题上产生了一种断念。《威廉·迈斯特的漫游时代》和《浮士德》第二部，就坚决地抛弃了青年时代那种对和谐的狂飙式的要求，抛弃了他年富力最强时期的那种乌托邦的梦想。但是，歌德的抛弃，在一定程度上只是出于“现实政治”的，实际的考虑，只是说出了实际的情况，而不是原则上否定他原来的希望。这种理想仍是他未来远景的中心内容；可是他知道，这种理想对当前实在的现实只是一个理想而已。

歌德越是断念，越是肯定实际地发挥人的各种单独的能力（这些能力促进了对自然力的控制，因而人类也就正是在他们的能力被分离的过程中和由于被分离而得到了进一步的发展），他就越是在现实中到处寻找人的和谐和完善已经实现的倾向和事

实，即使这是在客观上抛弃了其他方式的基础之上实现的，那也无妨。

在这里，表现出了歌德世界观当中的民主的方面，甚至是平民的方面。他说：“即使是很卑贱的人，如果是在他的能力和技能的范围之内活动，他也可以是完整的。但是，假使失去了这种必不可少的匀称，那么，即使是最美好的优点也会黯然失色，也会被抛弃和被毁灭。这种丑恶的事在现代比以往任何时候都更经常地被人加以炫耀……”这段话包含着对精神贵族主义重要的否定，根本谈不上什么崇拜天才。各种单独能力片面畸形的发展，破坏了人的和谐。为了对付这种破坏，歌德在寻找平衡的因素。但是，歌德在那些自觉地用艺术来补充自己内心生活的人身上并没有发现这种因素；相反，他是在具有平民特征的特定的人身上，去寻找由生活而产生因而由生活加以保证的实现他们理想的可能性，因为这些人的生活条件固然使他们不能得到最高的精神发展，但是，他们勤劳的秉赋却使他们的能力能发展成为自发的和谐。

歌德绝不是把这些看作是什么卢梭式的理想，想要再折回到卢梭的水平。他所以爱这些人，尊敬他们，并且认识到他们作为人（相对地）优于那些才华和智力都比他们更高的资本主义的产物，其原因就在于，他正是在这些人身上看到了在发挥所有能力的最高水平上实现他梦寐以求的和谐的现实保证。

因此，歌德常常在平民阶层当中，而不是在社会上层当中，常常在妇女身上，而不是在男人身上，发现人的完善的这种形式，就不是偶然的。歌德的妇女形象——不管是伊菲革涅亚^①，

^① 伊菲革涅亚是剧本《伊菲革涅亚在陶里斯》中的女主人公。

还是菲莉娜^①，不管是克莱尔辛，还是奥蒂莉^②，不管是娜塔莉^③，还是窦绿苔^④——的那种永不凋落的魅力，正是建立在这种与男子相比外在地受到局限的，但内在地却是和谐的人的完善上。就是在这方面，歌德也不是什么卢梭派，尽管正是在这方面他从卢梭的社会批评中学了很多东西。他片刻也没有想过，要把爱格蒙特压低到克莱尔辛的思想水平，把浮士德压低到甘泪卿的思想水平。歌德（因而也包括他的主人公）甚至对这种较为原始的完善连浪漫式的向往都没有。

不过，他确是把这种较为原始的完善看作是人走向完善的一个本质的方面。在这些妇女身上，许多特性，尤其是道德特性，比那些技术高超，才华出众，学识渊博的征服客观现实的人有更高的发展，更富有榜样的作用。歌德认为，最高的智力以及内在和外在地都最充分地得到发挥的人的各种单独的才能，这些已经争得的东西一点也不能放弃。不过，他梦想，这些已经争得的东西在人类发展的下一个阶段，应达到这些妇女所具有的人的内在完整性以及道德艺术的和谐。

歌德毕生都在研究这种鲜明的不同。在《塔索》里所取得的解决暂时还有点宫廷艺术的味道。在《学习时代》里，已是同社会的一切外在表现形式（从社会的角度看，在这样的社会中任何婚姻都是失败的婚姻）果断地决裂。在这部作品中，歌德描述一小群人的乌托邦，他们在精神的高级阶段达到了人的内在和谐，并进而按照傅利叶的方法通过榜样的宣传作用来进一步传播。

① 菲莉娜是《威廉·迈斯特的学习时代》的女主人公。

② 奥蒂莉是小说《亲和力》中的女主人公。

③ 娜塔莉是《威廉·迈斯特的漫游时代》中的女主人公。

④ 窦绿苔是《赫尔曼与窦绿苔》中的女主人公。

只是在后来，随着歌德越来越看清了他眼前发展起来的资本主义，才产生了“小世界”和“大世界”的鲜明对照。歌德对他当时的现实既不否定也不反对，因为他在任何方面都不是一个浪漫派。因而当他无条件地献身于他当时现实的“时代要求”的时候，作为歌德式的两性关系和描写这种关系基础的两个世界的分裂就更为尖锐突出。可是，由于竭力强调这种对立，同时也就越来越有力地强调以乌托邦的思想和彼岸的艺术形式来解决这种对立的必要性。因此，结尾的那个天主教的上天就是人的和谐和完善，这种和谐和完善产生于“小世界”，但又是与“大世界”不受限制的完善，与个性发展在互相指教和彼此帮助——就是说，无须借助摩非斯特屈勒司的帮助——的基础上不断前进相结合的。所有这一切，就是浮士德在上天需要向甘泪卿“学习”的。

这条通向完善的道路，就是浮士德走向实践的道路。因而，正如我们已经提到的，歌德没有写浮士德事后感到懊悔，而是通过同自然、生活和实践建立联系来治疗悲剧造成的伤痕。用这样的方式克服悲剧，并不意味着遗忘，并不意味着靠无耻地牺牲别人而使自己得以前进。相反，这样做恰恰是勇敢地承认，尽管始终不断地要求除此之外能找到一种适用于全人类的真正解决办法，但是在现世、在当今的社会这样的悲剧冲突是无法解决的。当海伦消失，她的衣裳变成具有魔力的云彩，并且驾着浮士德迅速地“越过一切平庸的东西”，来到了寂静的岩山上面的时候，浮士德看到，这套衣裳慢慢地消散成云彩的形象，先是陶诺^①、蕾达^②和海伦，但最后是：

① 陶诺(Juno)，即希腊神话中的赫拉，是宙斯的姐妹和妻子，王后，婚姻的保护神。

② 蕾达(Leda)，希腊神话中的人物，海伦的母亲。

‘少年时代久已消逝的至宝，
这诱人的形象，莫非是幻觉？
心灵深处最初的宝藏不断涌上，
我回忆起曙光女神^①的爱，轻轻飞荡，
最初无心的一瞥，就心心相印，
牢牢握定，使任何宝物都暗淡无光。
那优婉的形象，象灵美一样升腾，
集而不散，升到了那浩渺的穹苍，
把心灵中最美好的东西一同带往。’

正是因为浮士德的心灵中升起了这样的形象，亦即甘泪卿——曙光女神的形象，因而他拒绝了靡非斯特屈勒司给他“世上的荣华富贵”的诱惑，并决定走实践的道路，舍弃个人的一切，献身于事业。从表面上和心理状态来看，这似乎同甘泪卿的“小世界”和它的内在和谐距离最远；但是，从歌德的历史哲学的观点来看，恰恰是在这里浮士德才踏上了正确的道路。也恰恰是在这里，才出现了浮士德以最高的自觉性和最大的力量去同靡非斯特屈勒司进行斗争的战场，尽管这种斗争在当时同样是悲剧性的，是徒然的。但是，这个悲剧也已排除了纯悲剧的性质。在失败中，浮士德拯救了人的个性中最内在的核心，打开了在彼岸乌托邦式拯救人类的道路。

“永恒的女性引导我们前进”，它不仅是《浮士德》的最后一句话，而且也是伟大作家歌德的最后一句话，这不是毫无来由的。这是歌德最后的信念：人作为肉体 and 精神的个性是可以在此岸

① 指甘泪卿。

得以完善的，而且这种完善是在掌握外在世界、把自己的自然属性提高到精神、文明和和谐的高度但又不失去其自然性的基础之上的完善。

自从柏拉图的《会饮篇》和但丁的贝娅特丽齐^①以来，爱情在一个天才人物的世界图象中从未有过如此的重要性。但是，柏拉图和但丁所写的爱情，按其本质是彼岸的，禁欲主义的。当时一些人的倾向构成了日后“马克思主义的三大来源”，而歌德正是这些人的同时代人和战友。因而，按其本质，歌德完全是尘世的，此岸的。结尾所取的艺术形式是天主教的，这只能使浪漫派或自由主义的蠢才陷入迷魂阵。

五 手法问题：“艺术时期的结束”

从艺术方面看，《浮士德》也是一部“异乎寻常”的作品。它既不是戏剧体，也不是叙事体，虽然它汇集了这两种艺术种类的最高特征。

在歌德与席勒合作的时候，他们研究了划分戏剧体和叙事体作品的界限，并得出了最具有决定意义的概念规定性。他们认为，最根本的区别是，叙事体作品所表现的一切都是过去的事情，而戏剧体作品所表现的一切则是现在的。从这一根本的区别来看，《浮士德》完全有理由可以称为戏剧体作品。正是历史哲学的、现象学的布局方式以及各种“意识形态”的彼此更替，强

① 但丁的第一部文学作品抒情诗集《新生》就是献给诗人青年时代的恋人贝娅特丽齐的。

制性地规定了戏剧体的因素必然占据优势。作品所刻画的并不是从这一阶段向那一阶段的过渡，也不是展望或者回顾，而只是现存阶段的具体的现实。在这个意义上，《浮士德》也符合后来黑格尔在他的《美学》中所作的规定，按照这一规定，形象地“自成一体”，人物和环境的形象的完整性，是戏剧创作的本质标志。

在《浮士德》里几乎没有一场是为了向下面将要发生的事件作过渡或者为此提供根据，这完全符合歌德的创作方式。《巫女之厨》也许是唯一的例外，在那里写了浮士德从成年人变成青年人的转变。除这一场以外，我们遇到的总是在更高发展阶段上的既成事实，然后戏剧性地由这一发展阶段自身所发挥出的戏剧和精神的力量来证实它是必要的，是由前一个发展阶段有机地发展而来的。

象《古典的瓦普几司之夜》或第二部第四幕浮士德接受采邑这样的场次，只是看起来象是海伦出现或最后几场生产活动范围的楔子和准备。其实，这两场都有它们独立的思想 and 戏剧的必要性；这两场都同样代表了特定的、它本身就包含了其存在根据的而且是独立的“意识形态”；这就是说，在前面那一场，表现了“现象学”地产生的古典美；在后面那一场，表现了外在崩溃的、相互残杀和分崩离析的过程中正在僵化的封建主义的图象，而且在它的“中间体”当中产生了吞没它的资本主义。象把海伦从下界解放出来一样，封采邑的场面本身也没有加以介绍，这不是偶然的，而是典型的歌德式的创作方式。我们只是通过皇帝同大主教的谈话，通过反动势力疯狂而又无力的反抗，才知道曾经封过采邑；展现给我们的，只是必然的独立的“意识形态”以及它所产生的历史环境。甚至彼岸式的结尾，也具有具体的戏剧式的现实性。但是，自相矛盾的是，正是从这种真正戏剧式的布

局原则中产生出了整个作品的叙事体的性质。在同爱克曼的一次谈话中，歌德对这样的布局方式作了精确的阐述：

‘这第四幕的性质有些特殊，它象一个独立的小世界一样，和其余部份不相关。它和全剧只借着对前因后果略挂一点钩而联系在一起。

我（指爱克曼—G·卢卡契）说：‘这样办，第四幕和其它部份在性质上是一致的。因此，从根本上说来，奥埃巴赫酒店，巫女之厨，布洛肯山，帝国议会，化装舞会，纸币，实验室，古典的瓦普几司之夜，都是自成一个小世界，尽管彼此有呼应，而又互不相关。对于大作家来说，他所要表达的是一个丰富多彩的世界。他运用一位有名的英雄人物的故事时只是把它当作一根绳索，在这上面他爱串什么就串什么。这也正是《奥德赛》和《吉尔布拉斯》^①都采用过的办法。’歌德说：‘你说得完全正确。这样的布局只有一个要点，各个部份都应鲜明而有重要意义，而整体则是不可用寻常尺度去测量的，因此象是一个未解决的问题，永远耐人钻研和寻思。’”^②

这不是事后为已经完成的作品进行辩护。相反，这些看法正好是在那样一个时期产生的，就是歌德开始继续写他青年时代的片断已迈出了决定性的步子，第一部行将结尾，第二部的个别场次已经开始写作。由于进行这样的写作，但又绝不是仅仅着眼于这一写作，歌德和席勒从概念上研究清楚了叙事体原则同戏剧体原则的区别以及它们之间必然的相互影响。在交换意

① 《吉尔·布拉斯》是十八世纪法国小说家勒萨日的著名讽刺小说，写一个西班牙流浪汉的种种奇遇。

② 参见《歌德谈话录》，中译本，人民文学出版社，一九七八年，第二二六至二二七页。

见的过程中，席勒谈到了上面提到的整体中各个部份的独立性的问题，并且认为这是叙事体的主要特征。他在写给歌德的信中说：“从您所谈到的一切之中，我越来越明确了，叙事体作品的各个部份的独立性是它的主要特征。”几个月之后，歌德就明确地把这个看法运用到《浮士德》的布局上面去了。他写信给席勒说：“象过去一样，您的看法同我的打算和计划正好相吻合，只是我想更好地适应这一野蛮的布局。与其说我想论及这些最高的要求，毋宁说我想完成这些最高要求……我将想办法，使各个部份都能优雅迷人，引人入胜，耐人寻味；至于整体就让它永远残缺不全。叙事体作品的新理论可能是允许我这样处理的。”

这个创作方式的世界观基础我们已经知道了，那就是歌德对悲剧的看法。由于他认为人类发展的典型阶段是一连串的悲剧，而这些悲剧的联系和总体又是非悲剧性的，因而假使要从内涵和外延方面都要包罗万象地形象地表现出对世界的这样一种看法，那么由此而产生的就必然是这样一种叙事—戏剧体的形式。也就是说，在这种形式中，叙事原则和戏剧原则这两项当中的任何一项都不占据主要地位，而是两者辩证地相互渗透从而构成了独特的统一和动态的平衡。因此，如果不是在一切最细微的细节上都注意研究这两项原则的相互交错，而是把《浮士德》的整体想象成由许多单独的戏剧编织而成的叙事体的花环或者想象成一部伟大的戏剧而它的各个部份是叙事体的，那是肤浅的看法。实际的情况是，每一个部份都是戏剧体的，因为我们看到的是在每一个部份中某一类型的人（某一人类的发展阶段）的命运都是由它内部矛盾的内在辩证法决定的，而且大多是悲剧性的，至少是悲喜剧性的（只有《奥埃巴赫酒店》的喜戏性

是个例外)。另一方面,每个部份又都是叙事体的。因为,在少数几个场景中就要使人确信,这个形象不仅是一个人的典型,而且同时还是一个发展阶段的典型,那就必须使各种冲突的社会环境和各种社会矛盾所处的静止的周围世界具有一种叙事化了的完整性,而这就远远超出了戏剧体作品的要求,远远超出了纯戏剧的性质。正是以这样的方法,各个部份都形成了一个完整的独立小世界,具有了一种独立性,而这种独立性在真正的戏剧作品中,即使在象莎士比亚那样范围最广阔的戏剧中,也是不可能具有的。莎士比亚写的插曲范围非常广阔,但它们只是一个动态的转折点。正是由于这种功能,这些插曲在总体结构(以及由此而产生的内在运动和戏剧运动)当中就从不具有这样一种独立的完整性。

同样,《浮士德》的结构作为整体,其中叙事体的和戏剧体的原则也是交织在一起的。在一定的意义上,可以把《浮士德》看作是一部象《威廉·迈斯特》那样的规模宏大的教育小说。象任何一部叙事体作品一样,这部“现代生活的《伊利亚特》”也包含了一系列戏剧(亚理斯多德在荷马的作品中,席勒在《威廉·迈斯特》中都发现并强调过这一点)。但是,《浮士德》的独到之处在于,这样一些戏剧在整个作品中并不是作为萌芽和可能而存在,而是在作品本身之中发展成为完整的戏剧。

我们已经强调指出,在各个单独的场景中,甚至在有关的若干场景中,都存在着戏剧的“间歇”。由于存在着这个因素,总布局的那种二重性就更突出了;再加之这种戏剧“间歇”也有它内在的戏剧形式,情况就更加复杂。但是,整个作品的戏剧原则,不仅体现在行动始终如一的生动的现实性,而且还体现在人物的布局上,也就是,一切都真正戏剧式地凝聚在一个行动着的主

人公身上。浮士德是作品中最重要的人物形象，通过他的行动把情节的一切本质规定性都集中起来了；但他又绝不仅仅是检验对事件反应的“石蕊试纸”，就象真正按照长篇小说的原则而设计的、因而总是被人品更伟大的人物形象掩盖着的威廉·迈斯特那样。

叙事体和戏剧体原则的这种彼此交织和相互渗透是现代文学的普遍倾向，《浮士德》只不过是这个倾向最准确但看来又是最自相矛盾的表现形式而已。正如我在别的研究论文中一再陈述的那样，现代戏剧越来越“小说化了”。巴尔扎克正确地把戏剧因素看作是小说有别于十八世纪小说的重要标志。巴尔扎克主要是根据瓦尔特·司各特而这么说的。直接地看，这无疑是正确的。但是，如果低估了歌德在这一发展中从理论和实践上所起的作用，那是错误的。差不多早在巴尔扎克写出他的著名的《人间喜剧》前言的半个世纪以前，歌德和席勒就已经深入地研究过叙事体和戏剧体必然地彼此交错这一当时正在兴起的新文学的本质标志。歌德的创作，在这种新文学的形成过程中起了决定性的前导作用。巴尔扎克所强调的小说中的戏剧因素，同他从思想上自觉地即使是描写现实的小说也要使之历史化是一致的。在这方面，他把自己同瓦尔特·司各特直接挂起钩来。但是，不要忘记，司各特历史小说本来的前驱正好是歌德的《葛兹·封·贝利欣根》。

歌德的创作就是从艺术方面看，它也是十八世纪和十九世纪之间的桥梁，也就是说，它完成并且超过了启蒙运动，同时又从思想和艺术方面为瓦尔特·司各特和拜伦，为巴尔扎克和司汤达作了准备。如果不是这样看，就不能理解包括《浮士德》在内的歌德的创作。

当然，在看到这一重要联系的同时，也不要忽略使歌德同真正新文学的典型代表相分离的深刻鸿沟。老年歌德凭藉他敏锐的艺术洞察力，不仅认识了拜伦，瓦尔特·司各特和马措尼^①的意义；而且巴尔扎克和司汤达们最初的重要作品刚发表，他就已经认识到他们的意义。歌德是新旧文学之间的分水岭。因此，海涅说，随着歌德的逝世“艺术时期结束”了。海涅这样评论歌德是非常正确的。（别林斯基对俄国文学中的普希金时期也作了类似的评价。）在歌德和普希金的艺术描绘中，美以及和谐占据主导地位，但这从来不是一个纯艺术问题，而是一个社会存在以及与之必然相适应的指导前进的意识的问题。因此，如果在以后的文学中也从艺术上提出美的问题，而没有这样一种社会基础能证明这样提出问题有其历史的必然性，那就必然产生苍白无力的抄袭之作，也就是说，必然产生一种同时代的伟大问题相隔绝的艺术。

歌德（还有普希金）的“艺术时期”恰恰与此相隔天壤。很清楚，象《浮士德》这样反映人类的作品，它以我们已经知道的深度把握了一个伟大历史过渡时期的最重大的问题，同形式的唯美主义是不会有关系的。美的要求在歌德的作品中，已经不象在古代以及（它那已经衰落的表现形式）文艺复兴时期那样，是朴素地、自然地、有机地产生的了。尽管追求美仍具有自发性，但这一倾向在歌德身上同时还意味着同他的时代进行斗争，同正在向上发展的资本主义所具有的那种敌视艺术的属性（敌视人和人的肢解）进行斗争。

① 马措尼(Alessandro Manzoni, 1785—1873),意大利作家,他的历史小说《订婚》受到歌德的赏识。

这一斗争有双重的方向和双重的作用。歌德竭力要顶住当时时代的潮流，保持构成古代文化真正的——不是形式主义的，也不是被歪曲了的宫廷式的——魅力的那些因素，即人的纯正性以及感性上朴实、精神上深沉、道德上质朴的直接具体的举止言行。但是，他同时又感到，与此相对抗的倾向也不能总是简单地理解为读者（或观众）的趣味低劣，他们追求新奇，只是粗俗地贫求素材，如此等等。这种相对抗的倾向也是由生活自身所产生的素材，这种素材强使作家接受这样的题材以及根据这样的题材产生的形式（也就是没有形式）。因此，歌德认为，他的任务就是在生活本身，也就是恰恰是在他那个时代的重要生活因素当中去发现人的这种单纯朴素和文学描写——这始终是人的生活的一种反映——的简朴优美，并进而指出这种美在当时的生活中也是能挖掘出来的。

论述歌德的与此有关的各种倾向的历史发展，已超出本文的范围，因而只要扼要地谈一下就够了。必须强调指出的是，在这个方面歌德青年时期的发展与他的古典时期之间绝没有什么非常鲜明的转折。从民间艺术出发，对青年歌德的创作具有决定性的意义；但这种民间艺术首先是以被理解成民间作家的荷马为基础的。除了莎士比亚和民歌以外，品达^①的颂歌，希腊悲剧等都对青年歌德的创作起着指向的作用。因此，歌德转向古希腊文化，尤其是在他同席勒合作的时期，绝不是纯艺术的，绝不是从理解成孤立的艺术形式出发的；相反，它从开始到结束都是为了现实主义地考察现实、考察人以及他们之间的相互关

^① 品达(Pindaros, 公元前522?—442), 古希腊著名诗人, 他写的合唱琴歌对包括歌德在内的欧洲文学有很大影响。

系。对歌德来说，艺术形式始终只是人的本质以及人的各种关系的最一般最抽象的概括。譬如他曾这样说：“人们称为母题的东西，实际是过去和现在反复出现的人的精神所表现出现象，而作家只不过是证明它们是历史的。”

在这一总看法的范围之内，古代艺术对歌德来说并不仅仅因为它艺术形式完善而占据优先地位；他也不是从纯艺术的意义上把古代艺术看作永恒的规范和榜样。相反，在歌德的眼里，这种形式的完善不过是这样一个实际事实的必然表现而已，即人的本质和他们之间的关系在古代的生活中——因而也在古代的艺术中——比在他所经历的那个时代中表现得更纯洁。歌德认为，正在兴起的浪漫派所代表的倾向就是由于这种生活和生活感情（因而也包括艺术）所引起的敌视艺术的混乱而造成的。在关于温克曼的那篇伟大文章中，歌德肯定一切积极的东西，纲领性地反对一切消极的东西，并以这样的形式对那些倾向作了总结。我们只要引用其中的几段，就可清楚地看到歌德的“古典主义”是扎根于生活本身，是世界观和艺术的正确反映：

“……自然总是在提高，它最后的产物就是美的人。当然，它很少能产生这样的人，因为许多条件都在抗拒它的精神，甚至它的至善全能也不能长久保持完善……为此就出现了艺术；由于艺术把人提到了自然的顶点，因而人反过来又把自己看作整个自然，而且这个自然必然又会产生一个顶点。这样，人也就在不断提高，而且是通过使自己浸透一切完善和美德，通过唤起选择、秩序、和意义而提高的……它（指艺术作品——G·卢卡契）一旦产生，它一旦以其理想的现实出现在世界面前，它就会有持久的影响，就会产生最崇高的现实。这是因为，由于艺术作品是在精神上从所有的力量中发展而来的，因而它就容纳

并进而提高了一切美好的东西，一切值得尊敬和值得喜爱的东西；由于艺术作品使人的形象富有了生命，使人超过了他自己，因而就划清了人的生活 and 行动的范围，并且使人在包括了过去和将来的此时此刻富有了神性。”

歌德和歌德时代的这种人道主义是这样一种人道主义，它要从肉体到社会存在，从最简单的实践一直到以全面的更高发展为动力的科学和艺术的实践，全面深刻地认识人；这种人道主义，正如恩格斯所说，是“在加强语气的意义上”使用人这个词的。这激昂的感情是法国大革命及其通过启蒙运动在思想上所作准备的结果。一方面，由于形成了人的一般概念，由于有了人道主义地具体化了的理想，因而现在一切“外在的”（等级的、种族的，等等）差别都显得微不足道。另一方面，时代提出了这样的信念，人的力量和能力具有把人自己和他的周围世界改造成典范的无限可能性。黑格尔在《现象学》中谈到法国大革命时说：“它（指意识—G. 卢卡契）知道它是纯粹的个性；一切的实在都只是精神的；世界对意识来说归根到底是它的意志，而且这种意志是普遍的意志。这种普遍意志并不是意志的空洞想法，而是实在的普遍意志……”

德国古典文学强调的当然首先是这一发展的内在的亦即内向的方面，因而主要是强调在这一发展中人的改造及人的作用所具有的艺术、道德以及一般文化的性质。艺术和美学——即“艺术时期”的理论和实践——的核心就是建立在用这样的方式提高人的意义的基础之上的，建立在要求实现人的全面性和和谐性的基础之上的；这种全面性和和谐性是类和个人发展的目标，同时也是向一切新与旧——只要它们存在着有可能使这一崇高概念模糊混乱的倾向——的斗争。因此，恩格斯限定歌德使用

的“人”这个词只适用于这个时期，并且竭力把它同四十年代使用的含混不清的术语区别开来。（后来，由于历史状态有了更加明显的变化，离真正是歌德提出的概念的距离就更大，这是不言而喻的。）恩格斯在谈到这些术语时说：“当然，歌德使用这些字眼，仅仅是依据他当时的人们所使用的和以后黑格尔所使用的那种意义，那时候人这个字眼是指与异教的和基督教的野蛮人对立的希腊人，直到很久以后，费尔巴哈才赋予这些字眼以神秘哲学的内容。例如，在歌德那里，它们在大多数场合下都具有非哲学的、肉体的意义。”^①

在这样的世界观基础上，歌德在他那个时代的生活中就能发现一种值得用古代那种宏伟的方式加以雕琢的人性，而且用不着矫揉造作地仔细雕琢就可以把它表现出来。《赫尔曼和窦绿苔》清楚地表明了这种歌德式的古典主义的两面性，那就是一方面要求刻画作家所处的时代本身，同时作家又承认他是最后一位荷马式的诗人。这就是这些倾向达到顶峰时亦即歌德和席勒合作时期所谓的古典式“雕琢”的本质。因此，席勒《散步》的最后一句诗正确地表达了这种共同的情绪，当然歌德表达得更确切些：

“瞧，荷马的太阳，也向我们微笑！”

歌德和席勒在他们合作的时候就清楚，而且歌德随着年龄的增长越来越清楚，他们进行的是一场真正艺术的退却战，他们处于守势；但他们以英雄般的努力，面对时代的倾向，竭力要保

^① 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》，中译本，人民文学出版社，一九五九年，第三六到三七页。

住真正艺术的阵地。可是，由于普遍资本主义化的影响越来越明显地侵入现实，他们这种斗争也就越来越困难，因为普遍资本主义化就必然愈加不可能从千头万绪而且越来越抽象的社会关系中鲜明地找出所追求的人本质的美，也就更不可能看到和塑造人经过资本主义劳动分工的肢解还仍然保持着的那种统一。

因此，后来写的《威廉·迈斯特》就已经突破了对歌德来说尚属可能的叙事体艺术的界限。歌德的特点是，他有充足的勇气去突破这些界限，因为对他来说真实性比形式的完善具有更高的意义。形式的完善对他来说之所以有价值，只是因为它表达了人的最后的真实。当然，他也不是毫无斗争地就放弃了形式。为了用叙事体的方式准确地表达由于社会原因而变得异常复杂的内容，他曾试图回头采用早先的长篇小说的形式，情节发展非常松散，插入一些独立的中篇小说。但是，在《漫游时代》里所作的这种艺术斗争，结果是劳而无功。

在《浮士德》里，如我们已经看到的那样，歌德提出了一个完全独特的问题。拯救人的核心而且仅是人的核心，在悲剧地牺牲个人的同时拯救人类，这样的主题势必不可能有古典式的感性完善，亦即内在和外在，道德与行动，精神与感性的直接统一。

严格而又清楚地分成“小世界”和“大世界”，就表明这种不可能性。在古代根本没有这样的区分。在古代，个人生活的“小世界”只有当它完全成为“大世界”才会存在（如《安提戈涅》中的爱情），因而在古代的“大世界”中处处都可直接看到“小世界”个人生活的根源。这种对艺术来说是特有的有利形势，就是在古代也随着古代城邦共和制的崩溃而在消失。但是，在文艺复兴时期，莎士比亚的作品又以复杂的，可是从艺术和人的方面看又

都是直接的方式复活了这样的形势。当资产阶级尚处于开始斗争的阶段,他们艺术的一个主题,就是毫不客气地否定当时封建专制主义的“大世界”,并把市民阶级道德上更纯洁,人站得更高的“小世界”论战式地作为它的对立面。这种艺术在菲尔丁,哥尔斯密^①的作品以及歌德的《维特》中达到了顶点,它对如《葛兹》和《爱格蒙特》等歌德青年时代剧本的产生也起了非常重要的作用。

英国的工业革命和法国大革命,把通过资产阶级来夺取“大世界”的问题提到了议事日程。狭义的浪漫派以倒转的、反动的意识来对待这个问题,因而从形式和内容方面必然歪曲地反映了这一新的社会状况。只是在霍夫曼^②的作品中,尤其是在巴尔扎克的作品中,才从新题材的精神出发提出了资本主义丑恶生活的新问题和它的那个“大世界”的问题。因此,这样形成的新美学和新艺术,就是产生于恐怖和怪诞,产生于被歪曲了的崇高和令人战栗的喜剧性。这就是资本主义时代不断增长的野蛮在艺术上象是古典的又不是古典的完善。

正在进入老年的歌德,努力忠实地刻画他所理解到的新时代的本来面貌;但同时他又努力在新素材中通过战斗来发现其中尚存的美的因素。因此,他表现了资本主义的生活问题,但又丝毫没有取消、削弱或歪曲它的本质,丝毫也没有从艺术上加以美化。但同时必须从本质亦即潜藏的人的核心出发去看整体,

① 哥尔斯密(Oliver Goldsmith,1730—1774),英国十九世纪后期重要作家。

② 霍夫曼(E.T.A.Hoffmann,1776—1822),德国十九世纪著名作家,一般把他算作浪漫派作家,但他的作品具有鲜明的现实主义的特征。他所发展的别具一格的写作手法对欧洲文学产生过很大影响。

然后再把这个核心形象具体地再现出来，从而使总的布局仍受过去的人的的美的规律支配。因此，即使歌德在有的地方（如《浮士德》第二部）竭力要深入探讨新时代的特殊问题，这仍是属于“艺术时期”的范围。

就在他们合作的时候，歌德与席勒已经明白，他们所追求的美不可能是纯古典的美。美对他们来说，已经是同野蛮的斗争，对野蛮的（局部）胜利。当歌德正在写《浮士德》关于海伦的那一部份的时候，席勒给歌德写了一封信。信中席勒深刻而又详尽地论述了这种新形势，因而这一论述的基本点同样也适用于以后的时期亦即整个第二部，虽然在此期间野蛮的因素无论从社会方面还是从艺术方面都大大增强了。席勒写道：

“假使出现了美的形象和环境，请您不要受这样想法的干扰，好象把这些美的形象和环境野蛮化是值得遗憾的。这种情况在《浮士德》第二部里您可能会常常遇到，一劳永逸的办法，就是您那诗人的良心对此保持沉默。处理野蛮的东西是整体的精神强加于您的，但这不会破坏更高的内容，也不会取消美，而只会使美具有另外的特殊性质，使之适应于另外一种心灵的能力。正是母题当中更高尚更高贵的东西给了这部作品一种特有的魅力，海伦在这个剧本中是所有将会走入迷途的美好人物形象的象征。有意识地从纯洁走向不大纯洁，比之象我们这些其他的野蛮人所做的那样，从不纯洁当中去寻找向纯洁的发展，好处要多得多。因此，您一定要在您的《浮士德》里坚持您的暴力统治的权益。”

由此可见，就是在古典时期，歌德和席勒也不是盲目绝对地，也就是说，“古典主义”地拒绝一切野蛮的东西。当然，在野蛮内部也还要进行区分。歌德和席勒把整个近代艺术同古典艺

术相比较,认为整个近代艺术是大成问题的,是野蛮的;而且这也是很清楚的,老年歌德把当时正在上升的新艺术更多地看作仅仅是这些倾向在量的方面的增加。可是,不管在席勒时代,还是在后来,歌德都清楚,伟大的现代艺术没有野蛮的补充是不可能的。因此对他来说,重要的是从这一切倾向中拯救出那样的东西,那里面保存了他所认为的本质的东西,亦即我们所知道的对人的——即使是间接的——塑造。因此,歌德在这个时期(即在他为狄德罗的《拉摩的侄儿》写的注释中)谈到必须接受莎士比亚和卡尔德隆^①卓有成效的艺术倾向时说:“我们既然永远也不会获得古典艺术的长处,因此勇敢地保持在这种野蛮所带来的好处的顶点,就是我们的义务……”

这之所以可能,仅仅是因为歌德的艺术观始终包含着对生活的召唤,当然这种召唤不同于后来巴尔扎克现实主义的召唤,而是比这更直接一些。席勒预见到了发展,并且正确地看到了区别。这种区别就是歌德是从纯洁往下走向不纯洁,而巴尔扎克是力求从不纯洁的内在辩证法中提取出纯洁的东西来。指出这种差别,并不涉及艺术评价问题,至少首先不是这样,而主要是要认识这两个时期必然的艺术倾向。歌德对现实的艺术理解,如我们所看到的,并不是要削弱生活的不协调。他这样做,是对推动时代前进的各种矛盾采取了——同样是由历史决定的——另外一种态度。这些矛盾的重点,对歌德来说,完全不同于启蒙运动所认识的重点;但世界在他的眼里还没有被这些矛盾弄得支离破碎,它还在通过不可阻挡的渐进向着实现理性的方

^① 卡尔德隆(Pedro Calderon de la Barca, 1600—1681),十七世纪西班牙著名戏剧家。

面运动。因此，在希腊人那里美是朴素地来自感性地所能感知的生活，那么，在歌德那里，美只是艺术刻画的最高要求和最高的认识原则，就是说，从对整体的考察必将产生美（和谐、理性），而且因为这不是脱离现实的原则，而是来自现实运动的整体，所以它就必然可以运用于一切个别现象，当然这是很复杂的，间接的，而且带有野蛮的附加物。

歌德同后来的伟大现实主义者在世界观上的这种差别，就决定了歌德是最后一个维护“艺术时期”艺术规律的人，而且藉助这些规律他创造了最后的伟大艺术，而那些伟大现实主义者却象英雄似的昂首挺胸冲向新的现实。很清楚，歌德年龄越大，“艺术时期”的原则在他那里就越精确，因而越是处于守势。这些原则在《浮士德》第二部达到了顶峰。

不言而喻，我们的这些看法主要是针对第二部而不是第一部，虽然第一部最一般的写作手法问题同样也是由这一生活和艺术形式的历史辩证法决定的。第一部的基本形式是自发地在“狂飙突进”时期产生的，可是到它完成的时候已是“艺术时期”的兴盛期了；不过这种完成只是自觉地巧妙地继续歌德在青年时代已经开始的事情。

第一部是青年歌德和他那些“狂飙突进”的同志们可能达到的最高的戏剧形式。在《葛兹》里把丰富的规模广阔的生活写成戏剧，结果使它成了一部对话式的历史小说，其中只有个别的部份是戏剧式的；而且就是这些部份也不总是从主要人物出发，甚至有时与主要人物完全无关。相反，在《浮士德》第一部里，情节分解为许多大体上都是短小的，但总是非常紧凑的场面，而且这些场面就其本身而论都是戏剧式的。它们几乎毫无例外地都具有歌德大部份抒情歌所具有的那种叙事谣曲的性质。就是说，

歌德的抒情诗很少是真正拘泥于某种状态而不顾及它的变化，至少说远不象其他抒情诗人所做的那样。他的抒情诗大多表现内心戏剧性的一张一弛的片刻；景物（或者其他引起诗情的机因）只是用于根据抒发的感情方式或者加快或者放慢这种内心的运动。因此，在歌德那里，抒情诗，叙事谣曲和戏剧之间存在着最为灵活的各种过渡。

后来，歌德的写作手法同民歌的关系是很能说明问题的。他说过：“所谓的民歌，它最根本的价值，就是它们的母题直接取自自然。这种长处，如果有教养的诗人也懂得的话，那他也是可以使用的。不过，民歌手在这方面总是占据优势，因为自然人比有教养的人更懂得如何做到言简意赅。”

追求言简意赅，这是歌德作品最重要的本质特征之一。感觉细腻的维兰特在他关于《葛兹》的书评中就已经强调过这一点；而在第一部，尤其是在甘泪卿这个人物身上和她的反应中，这种追求达到了最纯正完善的地步。每一个短小精悍的场面，都是甘泪卿悲剧道路上的一个必要的阶段，都是一个象抒情诗那样概括集中的、象民歌那样简洁紧凑的戏剧情节的交汇点。有时甚至整场都是抒情的独白（如“我的心儿不宁……”^①或“啊，苦痛的圣母，请低下头颅……”^②），但按其本质又不是诗歌式的，不仅仅是主观的或只拘泥状态而不顾变化的，相反，它是向前运动的，造型的和象征性的，富于形象感的。

这里令人惊叹的是，歌德这种轻轻一带而过的抒情式的简洁又同时处处都表现出了对《浮士德》的整个计划必不可少的那种完整无缺的社会环境。在《浮士德》里只用了很少的笔墨去描写时代，但由此而产生的十六世纪的图象至少同《葛兹》里的一

①② 即《浮士德》第一部《甘泪卿之居室》一场和《城曲》一场。

样真实生动，而且这种图象是以戏剧—叙事谣曲式的运动的形式出现的，而不是靠单独的叙事体的描写产生的。所以，歌德在青年时代只是偶然能做到的（如在《葛兹》中关于阿德尔海特的个别几场，把叙事谣曲式的东西发展成为真正戏剧式的戏剧），在《浮士德》第一部里已经成为贯穿始终而且完善地实现了的写作手法。

歌德的特点是，他的写作手法几乎从不重复，他从不把艺术上已经达到了（那怕是水平很高的）的东西当作一种程式。他的每一部重要的作品都有其独特的写作手法，它是由素材和对象中汲取的，而且是由此有机地发展出来的。后来他自己称之为“对象化思维”的特点，正是在这方面得到了充分的体现。他强烈地要求，虚构和塑造要来自对象，而不是来自主体。他甚至有点言过其实，把这一点看作是大作家和冒牌作家之间的决定性的对立：“冒牌作家从不描写对象，而总是只描写他对对象的感觉。他总是回避客体的性质。”

只有在作家这样看待对象的基础上，继续和完成第一部才是可能的，虽然并不存在一个已经制订好的整体的计划；而且基本思想在写作的过程中也一再有过重大的改变。可以肯定，歌德在青年时期只有一个大致的极其笼统的整体计划，他写作的时候是一场一场地写，然后再给它们排定顺序。但是，由于对他来说新生的浮士德是从传说中“对象地”变化而来的，因此在他的心目中就出现了一种艺术的现实和真实，由此几乎用不着更改创作思想，仅仅把开头过多地迁就传说的部份稍加删节就会形成后来的思想成果。

第一部的那种叙事谣曲的性质，是表现小世界“现象学”发展的一种完全恰当的形式。更困难，更难办的是第二部的写作

手法问题。这里当然不可忘记，歌德那种全新的倾向，亦即把人类的命运感性地凝聚在一个人的遭遇之中，必然只有在写“大世界”的时候才展现出它那自相矛盾的结果。要准确地从艺术上表现“大世界”，就是说，要承认和找出社会历史现实的伟大的客观矛盾，特别是资本主义式的特殊矛盾，那就一方面要求必须有一种突破了形式的无限广泛的范围（如巴尔扎克的《人间喜剧》），在那里（代表类）的单个的图象将必然消失；另一方面正如我们已经谈到的，要表现社会矛盾的直接的鲜明性及其别个规定性的丰富性那就必将会超出对歌德的世界观来说是不可超越的艺术界限。

因为歌德坚持所表现的人类发展必须具有完整的思想内容，但同时又想正好是在这样的素材中也要实现已经变得非常困难的“艺术时期”的美的要求，这样就产生了一种独特的写作手法，它在歌德那里也是空前绝后的，是了不起的艺术成就，但（由于产生这部作品的形势）这种写作手法既不是典范，也不是榜样。歌德所说的“异乎寻常的作品”，在这一令人难以捉摸的意义上更适合于第二部，而不是第一部。

这里具有决定意义的，是对“大世界”中的人的理解。在“大世界”中，个人的命运必然地已经直接成了人类发展的缩影。这样一种反映必然产生这样的看法，认为每个人，特别是每个人的每一项行动、感情或思想都是残缺不全的。歌德自己清楚地看到这一新的任务，而且这一任务同时也意味着对他的世界观作一定的修改。他草拟的《浮士德》第二部《通告》，其中有几行诗在思想和艺术上都具有决定意义：

“人的生活象一首诗，

既有头又有尾，
但只是并非整体。”

这里，歌德清楚地说出了自相矛盾之处，亦即他要突破当时的一切艺术形式的那种打算的特点。因为尽管他从自然哲学的角度始终是肯定人的瞬时即逝、不断更替和变化着的东西，但每个人对于作家来说却总是一个整体，它不仅有头有尾，而且由于命运得到了展现而具有完整独立的外观。可是，人物形象又预先就得有意识地从另外一个角度亦即从消除了个人外观的角度去刻画。

当然，这种新的看问题的方式和它在写作手法上的表现也不是一下形成的，而是由歌德的创作逐渐发展而来的。我们已经看到，第一部同《葛兹》时代的写作手法是如何联系在一起的。第二部在写作手法方面的先行者就是歌德的《化装游行》，特别是宏伟的残片《潘多拉》^①（1807，也就是在第一部结束以后紧接着写成的）。这里，我们不能进一步探讨歌德这些作品的特点以及对它们发生了作用的世界观和艺术的影响，我们只能谈几点看法。这些副产品——这里指《化装游行》——在歌德的作品中始终是非常重要的，它们的意义绝不能按照它们的直接艺术价值来衡量。歌德在任何一个时期的思想和创作经验都是非常丰富的，因而不可能把所有这一切都体现在重要的代表作里。因此，他除了重要作品的残片以外，还有许多草草写成的手迹，有

① 《潘多拉》是根据希腊神话潘多拉的故事写成的一个戏剧，但未完成。这里写了两个对立的形象，即普罗米修斯和他的兄弟厄庇墨透斯。前者立足现实，是人类的导师，指导他们从事实践，劳动；后者则一心向往过去，对未来抱着含糊不清的希望。

的记载了次要的、但并非不重要的生活经验，有的以草草写成的特点成为日后成熟起来的艺术倾向的先行者或增强剂。歌德有一次（在给采尔特的一封信中）曾提到青年时代的手迹《萨蒂罗斯》对《浮士德》的意义。

即兴而作的宫廷剧《化装游行》为歌德提供了一种可能，即在这些副产品中从另外一个发展阶段上讲出他的见解以及他从事创作积累起来的经验。从思想和艺术水平方面看，这些《化装游行》彼此间是极不相同的，而且价值也不同；甚至在同一作品中，那些毫无意义的宫廷的繁文缛节和重要而又深刻思想的表露也是交替出现的。所以，这些作品的共同之处只是它们的寓意形式。但是这种寓意形式就是在创作处于高潮的时候，也不是不加掩饰的赤裸裸的寓意。这种形式一方面有文学装饰的性质，因为它保存了人物典型优美如画的外表和姿态；另一方面，正因为有这种寓意的形式，它所表达的东西有时就有一种高瞻远瞩、言简意赅的抽象性。

《潘多拉》是歌德把这种倾向集中到一部很有价值的作品中的第一部。这部作品的基本问题是《浮士德》第二部的楔子和序幕。这个基本问题就是冥想和实践的对立，而这个问题是歌德一直积极地探讨的一个问题（请想一下《塔索》）。不过，在这部作品中，出现了一系列重要的新的辩证因素，指明了《浮士德》第二部具有决定意义的方向，而且在更高的阶段上把这些因素吸收到《浮士德》第二部里来。所以说重要，首先是指在普罗米修斯这个人物身上更加鲜明地强调了实践，并使之具体化。可是另一方面，在这部作品中歌德已经提出了单纯实践的局限性的问题，实践同人的发展的完善的问题以及厄庇墨透斯同普罗米修斯相比所具有的相对正确性的问题。最后，歌德在这部作品中

还按照《学习时代》的路线，亦即根据在一个志同道合者的小集体里实现个人的艺术和道德完善的——虽然这已经远不是设想成在现世就可实现的——精神，去寻找这两个极端的综合和更高的统一。

《潘多拉》没有写完。显然，歌德更感兴趣的是从创作上提出问题，而不是从思想上求得一个他当时所能满意的答案。按照形式，这个片断保持了古典的风格，这是由它的题材所决定的；但是，这是一种非常独特的古典风格，它的写作手法已经吸收了《化装游行》的形式因素，而且歌德果断地使用了“野蛮的长处”。

从写作手法方面看，在这个过渡时期极其重要的是歌德认真地研究了卡尔德隆和东方文化，这两者他认为是同属一类的。在这两者之中，他发现了适合于以一种文学修饰的方式表达高度抽象的思想以及很大限度典型化了的人以及人与人关系的因素。可是，不要忘记，歌德把所有这些倾向都只看作是补充，只看作是通向时代和通向他的主题的时代特征的桥梁，只看作是“野蛮的长处”。在歌德眼中，希腊艺术的中心地位从未因为西班牙或东方而失去色泽。在这方面他从未向浪漫派的倾向作任何重要的让步。但因他在《浮士德》第二部里只得间接地表现人的东西，因而他就得在这方面寻找这部作品独特的新写作手法的出发点。

《化装游行》的那种深化了的形式是第二部的基础，寓意的因素理所当然地起着巨大的作用。但是歌德对寓意的看法始终是真正文学的，远远超过对这一形式一般的空洞理解。还在很早以前，歌德在给麦耶^①的信中就谈到过寓意，他说：“这是意指

^① 麦耶(Hans Heinrich Meyer, 1760—1832)，德国画家、考古学家，在魏玛与歌德交往甚密。

一切的形象，但它们意指的并不比它们实际显示的更多，我甚至可以说，并不比它们本来的更多。”在这个意义上，第二部的许多人物形象都是寓意的，但这又绝不意味着，象许多评论家所认为的那样，这些人物形象仅仅是释破同他们的感情表现方式相脱离的“深邃思想”的密码。（老年歌德对这种“故弄玄虚”所作的讥讽的解释也助长了这种愚蠢的作法。）除去别个不成功的例外，这种寓意就是那样一些人物形象高度的直接典型化，这些人物形象一清二楚地说出了他们在类的命运中所起的代表性的作用，而且他们的类属性是直接地显现的，而不是象在歌德其他作品中那样，是通过个性的逐步展现和通过类属性的逐步发展才显现出来的。

由于这种原因，第二部的绝大多数场次就不能象几乎整个第一部和歌德大多数其他作品那样，对感情和生活体验产生直接的迷人作用。尽管如此，说什么第二部是僵硬冰冷的，从文学上是无法理解的，那只是一种神话而已。形象是非常典型的，其中大多数形象的内心世界是真切和真实的；内在的冲突、对立和矛盾一点儿也没有减弱，也没有由于修饰性的美而有所损伤。展现在面前的是十六世纪德国的一幅宏伟广阔的图景，但它又不是象《葛兹》所呈现的图景，是一幅令人倍感亲切的古德意志的世袭画，而是一幅画有封建主义亡灵舞的宏伟的历史壁画，可它的真实性又并不亚于青年时代的作品，而是相反。或者就拿斐莱蒙和鲍栖时的插曲来说吧。资本主义的扩张及其对前资本主义田园生活的毁灭性进攻所具有的一切本质的因机和规定性俱在，都从人、道德和文学方面得到了阐述，一点也没有缓和和减弱，只不过这里所写的又不是个别的痛苦和个别的罪孽，而是一条具有历史地必然性的线索，它象宏碑一样伟大。

第二部在写作手法方面的困难和不协调主要表现在，新的世界观，新的对象强使歌德所采用的创作方式同他身上一直还占统治地位的旧的创作特征是相矛盾的。这种新的写作手法所依托的文学榜样，就是以一泻千里、优美如画的修饰使在极其广阔的范围内寓意地加以概括的形象得到充分的展示和表现。但是，歌德就是在第二部里也还是保留了他过去的那种简洁的风格。借助这种简洁的风格，他写成了许多令人赞叹的叙事谣曲式的场面，如四个灰色女子（其中只有“忧虑”来到浮士德的身旁）的场面。但是，这种简洁的手法，是以很短很少的篇幅，有时几乎是顺便一提就要说出具有决定意义的重要内容。这样一来，有时就会造成这样的结果，对那些重要的因素并没有给予足够的场面，因而人们几乎还没觉察到，这些因素就已经过去，这就妨碍了人们理解它们所要告诉人们的东西。

这种不协调还由于歌德那种“轻轻一点”的创作手法而显得更为突出。这种“轻轻一点”的倾向，早在他青年时代就已经在起作用，在他老年时代的作品中也未绝迹。所以在一部早期写成的中篇小说中，歌德谈到他的创作意向时说：“不需要什么奇特的事件，只要轻轻一点就勾画出人来，这种办法是很值得长久保存的。……那些欢喜在静观中把握人的本质的人，是会欢迎这种写法的。”这样就向读者提出了很高的要求。我们已经详细讨论过的浮士德在云雾中以为看到了甘泪卿的那个场面，就是一例子。因为这是在整个第二部唯一提到甘泪卿的一处，因而只有接受能力很强而且感觉非常细腻的读者才会感到这是前后有联系的。

就是在这方面，歌德也表明自己是“艺术时期”的最后-一位代表。他的愿望是，无论如何也要仅仅通过塑造来表现人的内

心世界和人与人的关系，绝不发表议论。歌德曾引用过哈曼的一句话：“清晰就是恰当地分布阴面和阳面”，并以此来表明他自己在表现手法方面的一个最重要的倾向。但是，“轻轻一点”这个原则，只有从被塑造的人物的角度看作品中的生活素材确实是匀称的，它才能彻底地加以贯彻。可是，用文学的手段抽象出一些类属的标志，然后再从那里返回到感性具体的人的独特性，而且那种寓意化的倾向正好就是这种独特性的表现，那就会造成这样一种场景的气氛，在那里个人与历史环境的匀称不复存在，直截了当地发表意见，直接地进行思想评论和文字修饰所要求的耀眼的阳面和黑沉沉的阴面（就象在卡尔德隆的作品中那样）就成为现成的表现手段。但是，就在这种情况下，歌德也仍然力求最大限度地避免这种艺术上十分鲜明的对照，竭力保持他那微弱的阳面和淡淡的阴面的旧风格，也就是保持他那不绕过“核心”直接地表现人的本性的创作方法，并尽力把类发展的最一般的联系翻译成（人为地重新恢复的）个人的语言。这就产生了不协调：客观上作家自我表述的要求已是势在必行，而主观上却是不得已才采用这种作家自己讲话的方式。

歌德的伟大继承者就再也没有这种胆怯害怕的感觉。象巴尔扎克或托尔斯泰这样的伟大人物，一旦为理解整体而必须直接地说明社会和历史的联系，他们就无所顾忌地在有的地方果断放弃走艺术塑造的道路，完全采用思想解释的方式。当然，他们突破了“艺术时期”的形式界限，试图通过完全不同的道路去克服资本主义的散文，这样就产生了完全是另外一种形式的艺术困难和不协调，讨论这个问题已不属于本文的范围。

因此，说什么歌德在《浮士德》第二部里创作力在下降，或者由此来推断《浮士德》第二部的全部特点，那是不对的。但是，

《浮士德》第二部确是有其无法解决的难题。这种难题正如我们上面已经提到过的，就在于构思，在于生活素材和写作手法之间自相矛盾的不协调关系。尽管歌德不愿走语言修饰的道路，但用语言来修饰典型，用语言来修饰背景的画面却又是不可少的。把类的属性作为中心主题和写作手法的因素，那就常常需要过渡，但这些过渡从个人的角度看必然显得抽象生硬，而歌德又不是总能成功地把这些过渡写成完全是具体的人的行动。即使这些过渡内在地在艺术上是成功的，但要理解它们也需要许多的先决条件，因而也就不可能始终如一地都会有直接的效果。歌德在写浮士德与海伦相逢时，让这次相逢具有了在中世纪产生的个人之间爱情的新形式。这次相逢写得很细腻，关系也很丰富。他突然让人看到海伦在浮士德的怀里，而讲话的韵律却是海伦那来自古代的耳朵从未听见过的，“一个声音好象适应另一个声音”^①。歌德在介绍浮士德与海伦正在形成的爱情时，他们俩的对话用的是中世纪晚期的诗韵，而不是古代的诗韵：

“海伦：那你说，我怎能也说得如此动听？”

浮士德：那很容易，必须言出由心。

谁的胸中充溢着渴望，

他就会环视而问——

海伦：肯共享者谁人？”

但是，不言而喻，象这样的修饰寓意性的深长含义和（由此

① 海伦出场后，她讲话用的是古希腊的六部抑扬格，只有抑扬顿挫，没有韵脚，这表明她是古典精神的代表。林克乌斯和浮士德讲话却按中世纪晚期的习惯都要押韵，因而海伦听了不习惯。但是，不久她不仅习惯了这种讲话方式，而且在同浮士德的对话中还可以与浮士德互相谐尚，这不仅表明她与浮士德爱情的和谐，而且象征着古典美和现实世纪的结合。

而产生的)人的自发性之间的契合,并不是到处都能找到的。在第二部里,确有一些晦涩无味,从人的角度毫无过渡的部份,在这些地方寓意性的因素占了过多的比重(如第一幕的《化装舞会》)。而且也不是歌德的全部艺术价值都能同第二部总的写作手法完全和谐统一的。

所有这些不协调都表明,《浮士德》第二部确实是一个伟大时代的结束。许多人把第二部的表现方式称为“老人风格”,这有一定的道理。不过,这与其说指的是一个人的年龄,倒不如说指的是一个世界的“年龄”。这是无法完善的东西在艺术上最后的完善,是“艺术时期”在高超艺术中的自我扬弃。这的确确实是一部“异乎寻常”的作品。

(一九四〇年)

范大燧 译

(选自《歌德与他的时代》)

荷尔德林的《于沛里昂》

“啊，要是有一面旗子…
一个象特尔莫比莱那样的战
场，在那里我愿意光荣地流
尽我的血，流尽我所有寂寞
的爱，不再有用的爱。”^①

荷尔德林是以歌颂希腊世界而闻名。读过他的作品的人都会感到，他的希腊世界不同于文艺复兴时期和启蒙时期的晴朗灿烂的古典理想世界，而是比较阴暗，饱受痛苦折磨的世界。可是他的希腊世界也与十九世纪空虚无聊、学院派的古典主义，与尼采和帝国主义时代对希腊世界的歇斯底里般的野兽化毫不相干。因此，要理解荷尔德林，关键在于理解他的希腊世界观的特质。

马克思十分清楚地揭示了法国大革命时期对古典时代崇拜的社会基础。“但是，不管资产阶级社会怎样缺少英雄气概，它的诞生却是需要英雄行为、自我牺牲、恐怖、内战和民族战斗的。在罗马共和国的高度严格的传统中，资产阶级社会的斗士

^① 特尔莫比莱，希腊中部靠近拉米亚海湾的一个隘口，公元前四八〇年希腊人与波斯人的战争中，莱奥尼达斯在这里率领三百斯巴达人抵御波斯人，全部阵亡。这个篇首箴言引自《于沛里昂》第二卷第二集，原文见白斯纳编《荷尔德林全集》，斯图加特版本第三卷第一五一页。——译者注，下同。

们找到了为了不让自己看见自己的斗争的资产阶级狭隘内容，为了要把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上所必需的理想、艺术形式和幻想。”^①

资产阶级从英雄时期过渡到非英雄时期的时候，德国的特殊形势是：这个国家本身还远远没有成熟到足以在实际行动中进行一次资产阶级革命，但这种“幻想”的英雄火焰必然要在最优秀的德国思想家头脑中点燃，罗伯斯庇尔和圣茹斯特的梦想中建立起来的城邦共和国的英雄时期到资本主义的平凡散文时期的悲剧性过渡在德国不得不在没有事先革命的情况下，以纯粹思想意识的方式、乌托邦的方式进行。

图平根神学院的三个年轻大学生兴高采烈地经历着法国革命解放时期的伟大日子。他们满怀青年人的热情，种植了一棵自由之树，他们围树跳舞，他们起誓，要永远忠实于伟大解放斗争的理想。这三个青年——黑格尔，荷尔德林，谢林——在他们未来的成长中，代表了德国人对法国革命发展的三种可能的典型反应。谢林一生的最后阶段迷失在可耻的反动派的狭隘蒙昧主义和复苏的浪漫主义中，那时正是一八四八年革命的酝酿时期。黑格尔和荷尔德林没有背叛他们的革命誓言。但他们在实现誓言时，对誓言有着不同的解释，这种不同的解释清楚地标志着德国资产阶级革命的准备工作可能走和必然会走的不同的思想道路。

黑格尔和荷尔德林还远远没有完成他们对法国革命思想的掌握的时候，罗伯斯庇尔已经在巴黎人头落地，热月政变和以后

^① 马克思，《路易·波拿巴的雾月十八日》，见《马克思全集》中文版第八卷第一二二页。

的拿破仑时代已经来到。他们的世界观的扩展是在法国革命发展的这一转变的基础上来完成的。热月政变后，在模仿古代的英雄主义的形式后面所包含的平凡内容，以及资产阶级进步性的一面和与此不可分割的丑恶的一面愈来愈清楚地显露出来了。拿破仑时期性质改变了的英雄主义，使德国的思想家面临一个无法解决的难题：一方面，拿破仑时期的法国，由于它的民族威望而成为一种光辉的理想，这种民族威望只有在革命胜利的土地上才能茁壮成长；另一方面，这个法兰西帝国给德国带来了最严重的民族分裂和莫大的民族耻辱。由于在德国没有进行一次资产阶级革命的客观条件——这个革命可能使德国用一七九三年法国式的革命卫国战争来抵抗拿破仑的征服——因此，对实质上是资产阶级革命性质的、要求民族解放和民族统一的渴望来说，就存在着一个无法解决的难题，这个难题势必导向反动的浪漫主义。“所有反法的独立战争都具有复兴性质和反动性质相结合的特点。”（马克思）^①

黑格尔和荷尔德林都没有陷入反动的浪漫主义中去。但他们从思想上对热月政变后情况的解答却采取了正好相反的方式。简短地说，黑格尔与热月政变后的时代，与资产阶级发展中革命时期的终结进行妥协，他的哲学正巧是建立在对世界史的这一新转变的认识之上。荷尔德林同热月政变后的现实没有达成妥协，他始终忠实于复兴城邦民主的旧的革命理想。现实使他遭到毁灭，在这个现实中旧的革命理想甚至在诗人和思想家的头脑中也不允许存在。

两条道路都以充满矛盾的方式反映了德国资产阶级革命思

^① 马克思：《革命的西班牙》，见《马克思全集》中文版第十卷四六五至四六六页。

想的不平衡发展。发展的不平衡——黑格尔自己用唯心主义意识形态的话把这不平衡称作“理性的狡计”——尤其表现在黑格尔在思想上对热月政变后现实的迁就使他走上他本阶级意识形态发展的康庄大道上。从这里出发，思想就有了进一步发展的可能，使资产阶级革命的思想方法转变为无产阶级革命的思想方法。（马克思把黑格尔的唯心主义辩证法变为唯物主义辩证法。）荷尔德林的不妥协是悲剧性的死胡同；在热月主义来到时，他象特尔莫比莱战场上的莱奥尼达斯一样，作为一个寂寞的诗人为了雅各宾时期的理想而牺牲，没人知晓，没人哀悼。

黑格尔的迁就当然一方面导致了他背叛伯尔尼时期的革命共和主义，导致了对拿破仑的热烈拥护，直至在思想上与普鲁士这样一个可悲的君主立宪国家达成和解。但另一方面——尽管受到唯心主义的歪曲和颠倒——这也导致了他在思想上发现并探求了资产阶级社会的辩证法。在黑格尔那里，英国的古典政治经济学第一次作为辩证的世界史观中的一个要素而出现；不过，这只是一种思想意识的形式，只是唯心主义地反映了这样一个事实：对黑格尔来说，资本主义的辩证法已成为现代辩证法的基础。雅各宾派为反对财富不均而进行斗争的理想，雅各宾派关于在资本主义私有制社会中可以达到经济平均主义的幻觉业已消失，代之而起的是一种李嘉图式的、犬儒主义的对资本主义矛盾的认识。黑格尔在他对当代发生的大事的评价发生转变后没有几年，他就写道：“工厂、手工制造业的存在正是以某一个阶级的贫因为其基础的。”实现城邦共和国的理想消失了。希腊成为一种永远消失不复重返的历史陈迹。

黑格尔的迁就具有的伟大世界史意义正巧在于，他——此外就只有巴尔扎克——把资产阶级的革命发展理解为统一的发

展过程，在这个发展过程中革命的恐怖主义以及热月政变和拿破仑都只是这个发展的必要阶段。在黑格尔看来，革命资产阶级的英雄主义时期——如同古代希腊罗马——已成为不复重返的历史陈迹，但这个历史陈迹对产生目前非英雄主义的被认为进步的平凡散文时期来说，对产生具有经济和社会矛盾的发达的资产阶级社会来说，是不可避免的、是必要的。这个思想，尽管由于它迁就普鲁士德国的可悲情况而带有种种缺陷，尽管它带有唯心主义辩证法的种种神秘化做法，然而它的世界史的意义是不能取消的。不管它有种种缺陷，它是通向未来、通向创立唯物辩证法的康庄大道之一。

荷尔德林始终不认为这是正确的道路。当然他的思想也不能不受到热月政变后的现实的影响。黑格尔的法兰克福时期，他的历史方法论转变的时期，也正是他们第二次、更成熟地共同生活、共同工作的时期。但对荷尔德林来说，热月政变后的发展只是意味着：从作为理想的希腊世界的观念中取消了禁欲主义因素，只是意味着更加强调了以雅典为榜样，以便与法国雅各宾党人的僵硬的斯巴达、罗马式的美德相对立。他始终是共和主义者。在他的后期著作《恩沛多克勒斯》中，主人公对奉献给他王冠的阿格里根特市民说：“这已不再是君主的时代”，并且向他们宣讲（当然以神秘的形式）一种使人类得到彻底革命更新的思想：

“父老们向你们叙述过的和教导过的事物，
什么律法和习俗，旧日的神道的名称，
果断地把它们忘却，要象新生的人，
抬起你们的眼睛，面向有神性的自然！”

这个自然是卢梭和罗伯斯庇尔的自然，是社会改造的梦想，这个改造——荷尔德林没有清楚地提出私有财产问题——使人类和与之适应的、重又成为自然的社会恢复完善的和谐，也就是与自然本身恢复完美的和谐。荷尔德林的于沛里昂说：“现今的理想即过去的自然。”这句话有些象席勒的口气，但革命的激情却远远超出席勒。对荷尔德林说来，希腊世界正是这样的理想，它曾经是活的现实，它曾经是自然。于沛里昂接着说：“过去，各民族是从孩提的和谐出发，而心灵的和谐将是新的世界史的开始。”

“人人为我，我为人人！”——这是于沛里昂为摆脱土耳其奴役而参加希腊革命武装斗争时的社会理想。这是民族革命解放战争的幻想，这个解放战争同时将要解放全人类，近似大革命中激进的幻想家——比方说阿那夏尔西斯·克洛茨——对法兰西共和国所希望的那样。于沛里昂说：“不仅从旗帜上能识别我们未来的民族；一切事物要恢复青春，一切事物要彻底变更，欢乐时充满严肃，工作时满怀愉快！即使最微小、最平凡的事也不缺少精神和神性！爱与憎，我们的每一个话音要使世俗的人惊奇，没有一个顷刻将使我们再一次回忆起乏味的过去！”

荷尔德林对资产阶级革命的资本主义界限和资本主义矛盾没有予以注意。因此他的社会理论定然会陷入神秘主义中，当然是一种对于社会的真正变革和人类的真正更新带有模糊的预感的神秘主义。这些预感比起革命前和革命期间的法国一些幻想家们还要更乌托邦式、更神秘化。因为在资本主义不发达的德国，荷尔德林对超越资本主义视野的重重矛盾和狭隘性的一些社会倾向，连萌芽也都没有具体地看到。他的理想国纯粹是属于意识形态的，是回返黄金时代的幻想，在这个幻想中，他对

资产阶级社会发展的预感和对超出资产阶级社会之外的理想世界,即人类真正解放的理想,二者梦幻般地交织在一起。一件很有意思的事是:荷尔德林一直是在反对把国家估计得过高,在《于沛里昂》中尤其尖锐,他对未来国家的乌托邦式的想法,归结到真正的核心思想,是与德国早期的自由主义思想家们,例如威廉·封·洪堡的想法非常近似。

因此,对荷尔德林来说,社会更新的支柱,只能是一个新的宗教,一个新的教会。在德国本国的社会发展中他不可能见到他的理想国的基础:因为从客观上说,在资产阶级现实中实际上不存在这种基础,从主观上说,荷尔德林不可能理解超资本主义发展的萌芽。他不可避免地要在一个新的宗教中寻找社会更新的源泉。这一时期的所有想把资产阶级革命进行到底、同时却又害怕革命的必然结果的革命家,即害怕不加约束,自由放纵的资本主义所带来的一切社会后果和文化后果的革命家,他们在与旧的宗教完全决裂时,必然地又会转向宗教。罗伯斯庇尔引进对“主宰”的崇拜,就是这种必然性在历史上最大的实际例子。

很清楚,荷尔德林也不能回避这个问题。于沛里昂想要限制国家的作用,就幻想成立一个新的教会,这个教会将成为他的社会理想的支柱。黑格尔还在转向完全接受革命的资本主义转变的过渡时期,也同样有一个新的宗教的想法,从这一事实可以清楚地看出,关于新宗教的想法是不可避免的,同时它的性质是资产阶级革命范畴的。黑格尔的新宗教的想法是:“无限的痛苦及其对立面的全部重担会被接受到这个宗教中去,但它们会清澈无垢地溶解在里面,那时将有一个自由的民族,理性将重新造成它的现实,即一个伦理的精神,这个精神能够在自己的土地

上，以自己的威严，现出它纯洁的形象”。

《于沛里昂》的故事情节就是在这一世界观的范围内展开的。故事的起点是一七七〇年希腊人反对土耳其人的起义运动，起义由于得到一支俄国舰队的支持而开始了。这个主题所具有的充满矛盾的既革命又反动的特质，很能说明荷尔德林所处的历史环境。另一点也很能说明他的特质：即他对所描写的形势的反动倾向有一定的认识，他的认识要比德国解放战争时期民族革命家对俄国的幻想高明进步得多。荷尔德林的战斗英雄们没有什么幻想，他们对俄国的支持采取了马基雅弗里式的现实政治态度。土耳其舰队被俄国人消灭后，于沛里昂说“这是以毒攻毒”。在这一点上荷尔德林也不是浪漫主义反动派。

小说的内在情节是：为了实现荷尔德林的革命乌托邦理想而采取的两种方向之间的世界观的斗争。性格上有些象费希特的战士阿拉班达代表武装起义的倾向。小说女主人公狄奥提玛体现了宗教和世界观方面的、和平的启蒙运动倾向；她想使于沛里昂成为人民的教育者。矛盾的结果起先是战争的主张得到胜利。于沛里昂跑到阿拉班达那里，并准备武装起义。阿拉班达的呼吁促使他责备自己原来静观的、无所作为的态度。“我太悠闲了……太超脱，太懒散了。温和的态度，在适当的时候，也许是好的，但在不适当的时候，那是丑恶的，因为那是怯懦的！”狄奥提玛告诫他说：“你将进行征服而忘掉目的。”于沛里昂回答道：“奴役使人毁灭，但正义的战争使灵魂苏醒。”狄奥提玛同时也看到了荷尔德林即于沛里昂的悲剧性的矛盾处境：“你的整个灵魂在命令着你，不听灵魂的呼唤，时常会导致覆灭，但听从了也会导致覆灭。”灾难来到了。几次小的战斗胜利后，起义者占领了米西斯特拉，即过去的斯巴达。但此后他们就抢劫屠杀，于

沛里昂于是失望地离开他们。“什么！通过一伙强盗来建立我的乐园，这真是一个不寻常的计划。”不久以后，起义者被击溃逃散。于沛里昂企图在俄国人的舰队上作战而死，但没有成功。

荷尔德林对武装革命的态度在德国并不是新鲜的。于沛里昂在战斗胜利后的悔恨情绪是席勒的《强盗》终结时卡尔·摩尔的绝望情绪在较高水平上的重现：“象我这样的两个人可能会把整个道德世界摧毁。”仿效希腊风格的古典主义者荷尔德林，在他清醒时期的最后日子里还给予席勒的早年戏剧以极高的评价，这不是偶然的。他用结构分析的方法来说明他的评价；但真正的原因在于两人提出的问题相似，他们都渴望来一场德国的革命，同时，不可分割地，却对实际的革命和革命会带来的后果感到恐惧。他们的问题虽然相似，但也必须强调他们的差别。年轻的席勒不仅害怕革命手段的严酷，也害怕革命的激进内容本身。他害怕世界的——资产阶级社会的——道德基础可能在革命中遭到摧毁。荷尔德林在这一点上无所畏惧，他与他所见到的资产阶级社会的任何表现方式都没有休戚相关之处。我们已经说过，他恰巧希望彻底推翻旧世界，现存的一切都应该消灭。他感到恐惧的是革命的手段，他完全象唯心主义的革命思想家那样害怕这种手段会使恶劣的现存事物将以另一种方式永存下去。

荷尔德林的这一悲剧性矛盾是无法克服的，因为矛盾来自德国的阶级关系。法国的革命雅各宾党人，尽管他们有恢复城邦共和国的种种出于历史需要的幻想，但他们从参加革命的民主平民分子中，在与城市小资产阶级，与半无产阶级群众和农民的团结中得到了推动力和力量。依靠这些群众，他们——当然

只是在很短暂的时间内，并且有很多矛盾——能够与法国大资产阶级的卑劣自私、怯懦贪婪作斗争，用平民的方式来推进资产阶级革命。这种平民革命主义的反资产阶级特点在荷尔德林身上极强烈地表现出来。阿拉班达在谈到市民时说：“我们不问你们愿意不愿意！你们从来没有愿意过，你们这些奴才和蛮夷！我们也不想改造你们，这是白费心思的！我们只需当心不让你们挡住人类胜利前进的道路。”这种话也许在一七九三年的巴黎会出自一个革命雅各宾党人之口，并受到平民群众的欢呼拥护。但在一七九七年的德国，这种思想意味着一种绝望悲观、寂寞的情绪。当时没有一个可以向之诉说这些话的社会阶级，甚至没有一个在思想上能对此作出反应的社会阶级。美因茨起义失败后，盖奥尔格·福尔斯特^①至少能前往革命的巴黎。对荷尔德林来说，他没有一个家乡，无论在德国或在德国之外都没有这样一个家乡。因此无怪乎在革命失败后于沛里昂迷失于绝望的神秘主义道路上，阿拉班达和狄奥提玛也因为于沛里昂失败而遭到毁灭。荷尔德林随后写的悲剧《恩沛多克勒斯》，即他未完成的最后一部伟大的著作，也把神秘的自我牺牲作为主题，这毫不为怪。

荷尔德林世界观的这一神秘主义结局一直被反动派紧抓住不放。官方德国文学史长久地把荷尔德林当作浪漫主义一个支流的代表，作为一个插曲看待（如海姆）^②，帝国主义时期又以公开反动的方式把他重新发现，利用他为反动派的意识形态目的

① 盖奥尔格·福尔斯特(Georg Forster 1754—1794)，德国旅行家，博物学家，美因茨大学教授，参加革命。美因茨共和国失败后，留在巴黎。

② 海姆，见本书第三一页注②。

效劳。狄尔泰^①就已把他说成是叔本华和尼采的先行者。他使用一个简单的手法。即把希腊精神和德国古典哲学的影响跟法国革命的影响完全分离，并把后者缩小到只有插曲的意义。贡道尔夫^②已在荷尔德林身上作出了“原始经历”和“教育经历”的区分。“教育经历”就是所有革命的东西、就是仅由于时代影响所决定的事物；作为教育经历，这一切在评价荷尔德林的“本质”时是没有作用的。他的“本质”是“奥非欧斯式的神秘主义”。贡道夫也是从荷尔德林一路引导到尼采，又从尼采引导到施台凡·盖奥尔格^③的“人体的崇拜”。由于晚到的雅各宾主义而遭到悲惨毁灭的荷尔德林，在贡道夫笔下变成了接受年金的寄生主义的先驱；荷尔德林的挽歌哀悼人类在政治、社会、文化方面丧失自由，被说成是导向盖奥尔格颓废的公园抒情诗的起点；荷尔德林的希腊共和主义的对友谊的崇拜本是以哈尔莫狄奥斯和阿里斯托盖顿^④这两个刺杀暴君的义士为榜样的，现在却成了唯美主义、颓废派、同性恋爱的盖奥尔格同盟的先行。

狄尔泰和贡道夫以为把荷尔德林“受时代影响的”方面去掉后，就可以找出他本质的核心。荷尔德林自己却深信，他的诗作的悲哀挽歌式的特征，他对昔日希腊的怀念，一句话，他作为诗人的本质，完全是受时代影响决定的。于沛里昂说：“这是最大的痛苦，没有一种痛苦可以与之相比，我们感到永远的彻底的毁灭，我们的生命失去意义，我们在自己心里说，你要到地下，却

① 狄尔泰，见本书第四四页注①。

② 贡道夫，见本书第六三页注②。

③ 施台凡·盖奥尔格(Stefan George, 1868—1933)，德国诗人。

④ 哈尔莫狄奥斯(Harmodios)，阿里斯托盖顿(Aristogeiton)，雅典贵族，公元前五一四年他们杀死了雅典僭主希帕尔霍斯。

没有留下任何东西，没有种植一朵花，没有盖起一间屋，你不能说：我在人间留下了一点踪迹……说的够了！够了！如果我能跟提弥斯托克勒斯^①一起成长，如果我能和斯齐比奥们^②一起生活，我就永远不知自己灵魂的这一方面。”

荷尔德林是这样歌颂为祖国的解放——他所理解的祖国的解放——而战斗的英雄之死：

“哦，接受我参加你们的行列，
让我不至于遭到平凡的死！
我不乐意无谓地死去，
我乐意在战场上为祖国

而牺牲……

胜利的信使来到下界：我们
赢得了战争！活下去吧，祖国，
不要点死者数目！可爱的！
为了你，没有一个是多余的。”^③

他也歌颂自己作为诗人的命运，他渴望至少有一次能完成

① 提弥斯托克勒斯(Themistokles, 公元前525—460), 雅典政治家, 统帅。公元前四八〇年, 于萨拉米斯海战中击败波斯舰队。

② 斯齐比奥们, 公元前三世纪至二世纪罗马名门氏族, 人才辈出, 最著名者有公元前二〇二年击败迦太基统帅哈尼巴尔的老斯齐比奥·阿非利加努斯, 以及他的孙子公元前一四六年攻占并夷平迦太基城的小斯齐比奥·阿非利加努斯。二人都是罗马执政。

③ 荷尔德林的古典格律(哦得体)诗《为祖国而死》(1799年, 初稿1797年)。

他灵魂的中心内容：

“赐给我一个夏季，强大的神！
给一个秋季，使我的歌成熟，
好让我的心，给甜蜜的
游戏所满足，然后死去。

灵魂，在活着时，没得到天神
般权利，到下界也不得安宁；
但只要一次那神圣的
诗，我的心愿，如若我做成，

那时，欢迎你，阴间的寂静啊！
我也已满足，即使我的弦琴
不伴随我下去；有一次
天神般活着，再不需其它。”^①

在这里哪一点都不能孤立地看待。荷尔德林是如此纯真的一个抒情诗人，他总是在对某一件直接引起他生活感受的具体事件作出反应，而不是一再——抽象地——重复着他所塑造的个别生活感受的最后基础。正巧对荷尔德林来说，尤其不能从形式上、技巧上来理解诗人对完成使命的渴望。内容和形式在这里也是不可分割的。诗人使命的完成需要有一个前提，即他生活的中心内容须通过某一种方式得到实现。但雅各宾主义的原则是他诗作的总的气氛。只有那些由于阶级关系而感觉迟钝

^① 荷尔德林的古典格律(哦得体)诗《致命运女神》(1798年)。

或变得盲目的人，才会对这个决定一切的气氛毫无觉察。

但他的自然神秘观如何解释呢？在他对希腊世界的感受中自然与文化的交融，人与神的交融又如何解释呢？一个受到狄尔泰和贡道夫影响的现代的荷尔德林爱好者也许会这样来反问我。我们已经指出，荷尔德林对自然的崇拜和对希腊的崇拜具有卢梭——罗伯斯庇尔的性质。在他的伟大诗篇《爱琴海群岛》中（贡道夫选择这首诗作为他解释荷尔德林的出发点），希腊的自然界和由此产生的伟大雅典文化得到了令人神往的哀怨激越的塑造。但在这首诗的后面一段里荷尔德林以同样令人兴奋的激情，同样哀怨悲痛的调子说出他因失去了的希腊世界而感到悼念的原因：

“可悲啊！没有神性的我们这一代，行走
在黑夜里，仿佛在阴间一样。束缚于
自己的活动上，各人只听见喧闹的工场里
自己的声音，狂野的人挥动强壮的胳膊，
无休无止地干活，但象仇恨的女神，
这些可怜人的劳动永远也没有结果。”

这个观点，对荷尔德林说，不是偶然的，也不是唯一的一次。在他的小说的终结，解放希腊的斗争归于失败，于沛里昂感到他的幻想破灭后，有那么一章对德国进行了激烈的控诉。这是一篇愤怒的散文诗歌，它控诉在德国资本主义市侩性狭隘的初期发展中，在这一悲惨环境中人类的堕落。对荷尔德林说来，他面向希腊，面向文明与自然融为一体的希腊，总是对他的时代的控诉，总是徒劳地要求行动的号召，总是要求打碎这个可悲现实的号召。

狄尔泰和贡道夫的“细致”分析，从荷尔德林的生平和著作中把这一巨大的社会悲剧的一切痕迹统统剔除掉，这就构成了文学史中的褐衫党徒们粗暴地蛊惑性地玷污他声誉的根基。正如法西斯理论家们对没有或还没有意识到自己道路的小资产阶级的绝望心情进行欺骗愚弄一样，文学的冲锋队员们则玷污很多真诚而绝望的德国革命者身后的名声。他们把这些人所以绝望的真正社会原因象变戏法一样变掉，说这些人所以绝望是因为他们还看不到使人们“得救”的第三帝国和“救星”希特勒。

荷尔德林在法西斯德国也有同样的遭遇。今天在德国法西斯文人中间，把荷尔德林推崇为第三帝国的伟大先驱已是一种社会风尚。要想具体地实行这一条路线，要在荷尔德林身上找出具体的法西斯思想来，当然是极为困难的。这要比贡道夫遇到的困难大得多，贡道夫的抽去内容、形式主义的为艺术而艺术的观点，可以允许对荷尔德林的形式加以推崇，把他的所谓神秘主义的希腊世界观理想化，而不会立即引起显而易见的内在的自相矛盾。（仅仅是贡道夫的荷尔德林形象与真正的荷尔德林之间的矛盾。）

在这一基础上，罗森贝格^①说荷尔德林代表了日耳曼“种族特有的”渴望。他把荷尔德林对时代的批判曲解为法西斯式的对“市民”的批判，以此来利用荷尔德林替纳粹的煽动性宣传服务。“荷尔德林对这些人不是在他们还没有成为强大的市民的时候就已经感到不耐烦了么？就在于沛里昂寻求伟大的心灵时，他已发觉这些人的勤劳、科学、甚至他们的宗教只是使他们成为蛮夷；他发现的只是些工艺工人、思想家、教士、有职衔的人

① 罗森贝格，见本书第一六五页注①。

物,而不是人,发现的只是残缺的片断,而没有统一的灵魂,没有内在的创造力,没有生活的完整性命。”但罗森贝格小心翼翼地避开哪怕是在最微小的程度上去具体地解释荷尔德林对时代的批判。伟大的起跑最后是以向虚无的一跃而告终:荷尔德林只是被打成罗森贝格的荒谬的“审美意志”的代表。

后来的法西斯对荷尔德林形象的描绘也是这种夸张的空谈加上小心翼翼的对一切事实的回避。在一系列文章中,他们发现了荷尔德林生活中一个“伟大的转折点”:他背离了“十八世纪”,转向基督教,同时也就转向法西斯式浪漫主义的“德意志现实”。他们想把荷尔德林列入从诺瓦利斯^①到葛热斯^②被打扮成法西斯前奏曲的浪漫主义的行列。这种伪造历史的做法有没有价值,可以从下列一事看出:甚至纳粹官方也不得不将此斥之为“不适当的”,“不正确的”。马提斯·齐格勒在《国家社会主义月刊》的一篇文章中就是这样说的,他把艾克哈特大师^③,荷尔德林,基尔格郭尔^④和尼采都称为纳粹世界观的伟大先驱。鲍埃姆勒没有扯明显的历史谎言,而是略加褐色的涂改,就把基尔格郭尔浪漫主义反资本主义的,非理性神秘主义的面貌成功地描绘了出来,但齐格勒的文章却完全是可怜的一片胡言乱语,外表上当然是煞有介事地夸谈了一番。这篇文章也只是——在引

① 诺瓦利斯(Novalis, 1772—1801, 弗里德里希·封·哈登贝尔格 Friedrich von Hardenberg的笔名),德国早期浪漫派诗人。

② 葛热斯(Joseph von Görres, 1776—1848),德国天主教学者,浪漫派政论家。

③ 艾克哈特大师(Meister Eckhart, 1260—1328),多明我会修道士,神秘主义者。

④ 基尔格郭尔,见本书第一八六页注①。

证中当然小心避免一切具体的东西——强调了荷尔德林与他时代文明(与“市民性”)的对立,以及荷尔德林对某种集体形式的渴望。他把这个渴望(这种渴望的真正社会根源,它实际的社会内容,我们已经知道)硬说成是对希特勒的渴望,硬说成是第三帝国的前奏。他总结地说:“荷尔德林的悲剧是他脱离了人类的集体,却又没有塑造未来的集体的命运。他始终是一个孤独者,不为时代所理解的人,但他胸中抱着对未来的坚定信念。他不是要恢复,不是要一个新的希腊,但在希腊世界中他找到了北方民族英勇的人生态度,这人生态度在当时的德国已经消失,但未来的集体只有从这种人生态度中才能成长起来。他只能用时代的语言和观念表达自己,因此对我们这些由现时代生活而形成的人来说,往往很难对他有正确的理解。但我们为创造第三帝国的奋斗,是为了同一事业的斗争,荷尔德林未能为这一事业斗争,因为时代还未成熟。”

即使用衡量纳粹文学史的尺度来衡量这篇文章,它的实际结果也是微不足道的。齐格勒无意之中承认他不懂或不很懂得荷尔德林。纳粹文人们把荷尔德林描画得比狄尔泰和贡道夫还更抽象,更缺少任何个性的或社会历史性的特征。德国法西斯的那个荷尔德林等于任何一个浪漫派诗人,他几乎同——最近同样地一再被玷辱的——盖奥尔格·毕希纳^①没有什么区别。毕希纳被说成是“英雄悲观主义”的代表,也就是等于尼采·鲍埃姆勒的“英雄现实主义”的先驱。法西斯伪造历史的精神黑夜里,任何形象都变为褐色的。

但这种伪造历史的“方法论”无意中产生了一个结果:即自

^① 盖奥尔格·毕希纳(Georg Büchner, 1813—1837),德国戏剧作家。

由主义者不能理解德国历史与帝国主义法西斯愈来愈有意识地伪造历史之间有一种内在渊源。狄尔泰反对海姆把荷尔德林看作“浪漫派的一个支派”的观点，只是想把荷尔德林纳入世纪末颓废的晚期浪漫主义行列中去，把他说成是尼采的先驱而已。贡道尔夫把荷尔德林的这个先驱作用一直延伸到施台凡·盖奥尔格那里。他们那时所刻画的荷尔德林的浪漫派反资本主义面貌，还不那么明显地反动，后来纳粹分子利用了这些，把这个悲惨革命者被歪曲的形象竖立在德国劳动人民的法西斯监狱门前作为点缀。

就他的主要本质说，荷尔德林不是浪漫派，尽管他对初期资本主义的批判中带有一些浪漫主义的色彩。浪漫主义者如经济学家西斯蒙地一直到神秘诗人诺瓦利斯，他们从资本主义遁逃到简单的商品经济那里，他们把“秩序井然”的中世纪与无政府状态的资本主义对比，把手工业劳动的“整体观”与机器工业的分工对比，而荷尔德林却是从另一方面来批判资产阶级社会的。他也象浪漫派那样憎恨资本主义的分工。但在他的心目中，他所反对的人性堕落的最基本因素是自由的丧失。他对自由的想法——我们已见到，这种看法具有神秘的形式和模糊的乌托邦内容——超过了资产阶级社会中狭隘的政治自由的概念。因此，荷尔德林同浪漫派在题材上的差别——希腊同中世纪的对立——不仅是题材上的差别，而且也是世界观上、政治上的差别。

荷尔德林颂赞古代希腊的节日时，也就是在颂赞失去了的民主的公众生活。他所走的道路不仅与他年轻的朋友黑格尔在转折点之前所走的道路相同，而且就思想意识说也是罗伯斯庇尔和雅各宾党人的道路。罗伯斯庇尔为了引进对“主宰”的崇拜

而在国民大会上发表的演说辞中说：“主宰的真正祭司是自然，他的庙堂是宇宙，他的信仰是美德，他的节日是一个伟大民族的欢庆，人民将在他眼前联合起来，使普天之下兄弟友爱的纽带更加紧密，并且以善感、纯洁的心灵中发出的敬意奉献给他。”在同一篇演说辞中他援引希腊节日作为榜样，这些节日加强了一个自由的民族受到民主和共和主义的道德和幸福的教育。

当然荷尔德林的神秘主义远远超出罗伯斯庇尔的不可避免的、英雄气概的自我欺骗。此外，它也是一种向神秘主义的逃遁，以逃遁为内容的神秘主义：对死的向往的神秘主义，即向往自我牺牲和向往死以便与自然结合的神秘主义。但即使荷尔德林的这种自然神秘主义，也并不是一贯反动的。

第一，这个神秘主义始终显露它的卢梭主义的、革命的泉源。荷尔德林逃向神秘主义的直接起因是：作为唯心主义者他的努力所具有的社会地必然的绝望的悲剧性势必上升为宇宙的悲剧性。第二，他的自我牺牲的神秘主义具有明确的、泛神论的反宗教性。阿拉班达临死前说，他的生命“不是上帝创造的”。“如果是陶工的手把我制作出来，那么让他任意打碎他的容器吧。但活着的东西，定然是非制造的，它在萌芽中一定已具有神性，超然于一切权力，一切艺术之上，因此是不可伤害的，是永恒的。”狄奥提玛给于沛里昂的那封关于“死给与我们天神般的自由”的诀别信中，非常相似地写道：“即使我变成植物，难道这是极大的损失么？——我将存在。我怎么会从生命的寰宇中消失呢？永恒的爱，一切事物共享的爱，把寰宇中的一切自然之物团结起来。把一切存在结合起来的盟约，我怎么会离开这个盟约呢？”

今天的读者如果要对十九世纪初叶德国的自然神秘主义获

得历史地正确的观点的话,他不应忘记,在那个时候,自然的和社会的辩证法——当然以唯心主义、神秘主义的形式——正在被发现和探析出来。这正是歌德的、青年黑格尔和青年谢林的自然哲学时期(马克思曾有一次说起“谢林的真诚的青春思想”^①)。这正是这样一个时期:在这时期中神秘主义不仅是神学的历史遗留下的一个包袱,它也时常是一种与前者很难区别的唯心主义云雾,它掩盖着辩证的认识尚未探明的未来道路。正如在资产阶级开始发展时,即在文艺复兴以及培根的唯物主义开始时,对新认识的陶醉采取了夸大虚幻的形式,同样地,在辩证法(一种“浑身没有一个肢体不在陶醉”的哲学——黑格尔)的晨光熹微的陶醉时期中情况也是这样。马克思谈培根哲学时说:“物质带着诗意的感性光辉对人的全身心发出微笑。但是用格言形式表达出来的学说本身却反而还充满了神学的不彻底性”^②。马克思这句话,除了作必要的相应修改外,对这一时期也是适用的。

荷尔德林自己也非常积极地参与了辩证法的创始工作;他不仅是谢林和黑格尔的年轻时期朋友,而且也是他们的哲学同道者。于沛里昂在他关于雅典的伟大讲话中,提到了赫拉克利特^③。赫拉克利特的“一中有异”,对他说来是思维的起点:“它是美的本质,在它被发现之前哲学不存在。”因此,荷尔德林也认为,哲学与辩证法是同一的。

当然这里指的是唯心主义的、迷失于神秘主义道路上的辩

① 马克思:《致路德维希·费尔巴哈》(1843年10月3日),见《马克思全集》中文版第二十七卷第四四五页。

② 马克思:《神圣家族》,见《马克思全集》中文版第二卷第一六三页。

③ 赫拉克利特(Heraklit,公元前约550—约480),希腊哲学家。

证法。荷尔德林的神秘主义之所以特别显著，因为对他说来，神秘主义愈来愈被赋予一个任务，使他个人生活的社会悲剧性达到宇宙性的神化境界，给他自己的历史绝境指出一条通向有意义之死的虚幻道路。但即使这个笼罩着神秘主义迷雾的远景，也还是整个时代的共同特点。于沛里昂和恩沛多克勒斯的结局不比《威廉·迈斯特的漫游时代》的玛卡利亚的命运更神秘，或者比巴尔扎克的路易·朗贝尔或塞拉菲突斯·塞拉菲塔的命运更神秘。正如这一神秘主义的远景不能从伟大的现实主义者歌德和巴尔扎克的生平著作中去掉，正如它不能取消他们创作中的现实主义基础，荷尔德林的死亡神秘主义也同样地无损于他英雄气概的挽歌的革命基础。

荷尔德林是一切时代最深刻、最纯真的挽歌诗人之一。席勒在对挽歌的重要定义中说：“挽歌的悲哀只应从理想所唤起的热情中溢流出来。”席勒也许过分严厉地谴责了一切只是哀悼个人命运的挽歌诗人（奥维德）^①。

荷尔德林的诗把个人的和社会的命运交织成不寻常的悲剧的和声。荷尔德林在他的一生中到处失败。他从来没有超越家庭教师的阶段——当时德国的贫寒知识分子，为了生活一般都要经过这一阶段；但甚至作为家庭教师，他的生活也没有保障。作为诗人，虽然他得到过席勒的爱护支持，虽然当代最重要的评论家奥·威·施雷格尔^②称赞过他，他始终没有声名，没有

① 见席勒，《论朴素的诗和伤感的诗》。奥维德（Ovid，公元前43年——公元后18年）古罗马诗人。

② 奥·威·施雷格尔在一七九九年《耶拿文学通报》上对荷尔德林在诺伊弗尔的一七九九年《袖珍年鉴》上发表的几首诗给予好评，其中有《致命运女神》。

维持生活的前景。他跟苏瑟特·刚塔尔特的伟大爱情最后以绝望的放弃来悲剧性地结束。他的物质生活和感情生活都一样没有指望，很多当代的人和传记作者把他青年时期结束时的疯狂也看作有命运的必然性。

但荷尔德林诗篇的挽歌式的悲哀从来不是为个人生活上的失败而发出的渺小怨诉。尽管荷尔德林自己决定性努力的失败所具有的社会必然性被他赋予了神秘的宇宙意义，但在神秘化的同时也表达了一个感觉：即他个人努力的失败只是巨大的普遍失败的必然后果。他的诗篇的挽歌悲叹始终是从这一点出发的。

失去了的、要用革命来恢复的希腊世界与当代德国的悲惨情况的对比，这是他悲歌中经常出现、一再变奏重复的内容。因此他的挽歌是一种对时代的激昂的英雄气概的控诉，而不是通过主观抒情为个人的命运叹息——虽然这个命运是非常可悲的。

这是最优秀的市民阶级知识分子为本阶级英雄主义时期中存在过的、但已经丧失了的革命“幻想”的悲歌。这是对寂寞处境的怨诉，是从寂寞中发出的呼救声。这种寂寞是无法消除的，因为它固然也在私人生活的各个时刻表现出来，但它是经济的、社会的发展本身的铁腕所造成的。

资产阶级的革命烈火已经熄灭。但法国大革命的英雄火焰还到处在市民阶级中唤起烈火似的人物，在他们中间火焰还继续在燃烧。但他们的火焰已不能再使这个阶级燃烧起来。司汤达的于连·索莱尔^①心中，象在荷尔德林心中一样，还存活着雅

^① 于连·索莱尔是斯汤达的小说《红与黑》中的主人公。

各宾派的革命烈火。虽然那个晚到的雅各宾党人的绝望处境同荷尔德林的命运外表上迥然不同，虽然于连的命运不是挽歌式的怨诉，而是对复辟时期卑鄙的社会用虚伪的、马基雅弗里式的手段进行的斗争，但他们的绝望是相同的，并且有相似的社会根源。于连·索莱尔也没有得到更好的结局，在生活失败后，在可耻的欺骗行径被揭露后，他逃遁到伪英雄主义的死亡悲剧中去，在最后时刻以他的平民的、雅各宾派的蔑视目光投向这个社会。

法国最后一个晚生的雅各宾党人出现时所用的形式是讽刺现实主义的形式。在英国这种晚生的人同样也是以古典主义的形式，以挽歌、颂赞的形式出现的：济慈和雪莱。济慈的命运有许多地方与荷尔德林的命运相似，即使在外表上也相似，可是雪莱的诗中有一个新的太阳出现在神秘主义的地平线上，有一个新的欢呼声突入他挽歌的哀怨中。济慈^①在他最伟大的未完成诗篇里悼念了被可鄙的新天神所推翻的巨神们的命运。雪莱^②也歌唱一个旧天神的命运，歌唱了可耻的新天神反对黄金时代的旧天神的战斗（黄金时代，“撒陀尔恩的统治时期”，在大多数神话中，也是私有财产和国家产生之前那个时期的神话），被锁着的普罗米修斯反对新天神宙斯的斗争。

但是雪莱使僭取王位的新天神们被推翻，他以颂歌来庆祝人类的解放。雪莱已经见到了上升的新太阳，无产阶级革命的太阳。他之所以能歌颂普罗米修斯的解放，是因为他已经能号召英国的壮士们起来反对资本主义的剥削：

① 济慈(John Keats 1795—1821)，英国浪漫派诗人，他的“未完成诗篇”指《海庇里安》(Hyperion)。

② 雪莱(Percy Bysshe Shelley 1792—1822)，英国浪漫派诗人，“歌唱一个旧天神的命运”指他的诗剧《解放了的普罗米修斯》。

“播种吧，——但别让暴君收割；
寻找财富吧，——别让骗子堆积；
织布做衣吧，——别让懒汉穿起；
制造武器吧，——为了保护你们自己。”^①

雪莱揭示了一个远景，使那些对本阶级来说已是太晚出生的雅各宾党人过渡到为人类真正解放而斗争的远景。

在一八一九年的英国社会里，对一个革命的天才说来，可能做到的事——至少作为诗人幻想中的远景——在十八世纪末的德国谁都不可能做到。德国资产阶级知识分子所走的道路，从当时德国内部矛盾和它在世界史上所处地位的矛盾中引向了浪漫派蒙昧主义的精神泥沼里去；歌德和黑格尔对现实的迁就使资产阶级的思想发展中最优秀的遗产得到拯救并继续发展，尽管这是以一种受到多方面歪曲，并变得渺小的形式。荷尔德林的英雄主义的不妥协性必然导向一个绝望的死胡同。他真是一个独一无二的诗人，没有后继者，也不可能会有后继者。他的这种独特性不是象有些人所指的那种独特性，他们夸赞他的弱点和不清楚的地方，从而玷污了他的名声，他的独特性是因为他的悲剧处境对资产阶级来说是再不会重现的了。

如果有一个后起的荷尔德林不是走雪莱的道路，那他也就不是一个荷尔德林，而是狭隘的古典主义自由派了。当阿诺德·卢格^②在《一八四三年的通讯》中以荷尔德林对德国的著名控诉作为书信的开场白，马克思对此作出如下的回答：“我亲爱的

^① 雪莱：《致英国人之歌》。

^② 卢格，见本书第八〇页注^②。

朋友，您的来信是一支出色的哀曲，一首使人心碎的挽歌，可是它毫无政治内容。任何一个民族都不会陷于绝望的境地，即使它只是由于愚蠢而长期地期望着某种东西，然而在很多年以后，总有一天它会突然变得聪明起来，实现它的所有的美好愿望。”^①

马克思的赞赏可以应用到荷尔德林身上，因为卢格只是对他的箴言作了一些肤浅的变奏而已。马克思的责备对一切重复荷尔德林的悲叹的人倒是都适用的，因为导致这个悲叹的原因，即他的客观上的绝望处境，已被历史本身所扬弃了。

荷尔德林不可能在创作上有后继的人。在他之后的十九世纪绝望的挽歌作者，一方面他们悲叹着的命运远比荷尔德林的命运更属于私人生活范围，另一方面当他们哀叹当时的糟糕情况时，不能象荷尔德林那样纯洁地保持着对人类的信仰。这个对比使荷尔德林远远地超越出了十九世纪的那种一般的虚假无出路处境。他既不是肤浅的乐观主义者，也不是无理性的绝望悲观主义者。他在风格上既不陷于学院派古典主义的客观主义中，也不陷于印象派模糊的主观主义中。他的抒情诗既不是充满枯燥乏味的说教式的思想，也不是只有情调而没有思想内容。

荷尔德林的抒情诗是思想抒情诗。它的出发点是提升到世界观高度的资产阶级革命的内在矛盾（这个矛盾当然同时被唯心主义地神秘化了）。在他的思想抒情诗中，矛盾着的双方：雅各宾主义、希腊世界的理想与可耻的资产阶级的现实，经历了同等的塑造而具有了活的感性存在。荷尔德林的不朽的伟大成

^① 马克思，《摘自“德法年鉴”的书信》，见《马恩全集》中文版第一卷第四〇八页。

就，在于他能以高雅的风格来驾驭这个不可解决的矛盾，这个矛盾是他的社会存在的基础。他不仅作为晚来的殉道者勇敢地牺牲在已被抛弃了的雅各宾主义的街垒旁，而且还把这种殉道精神——一个过去曾经革命过的阶级的最优秀儿子们的殉道精神——塑造成不朽的诗歌。

小说《于沛里昂》基本上也有这种抒情挽歌式的特质。它叙述少，而悲叹控诉多。尽管如此，资产阶级评论家的意见是不对的，他们把《于沛里昂》象诺瓦利斯的《亨利希·奥夫特尔丁根》一样，看作是通过抒情瓦解叙事形式。即使就风格上说，荷尔德林也不是浪漫派。从理论上说，他超越了席勒把古代史诗看作“朴素”诗（与现代的“感伤”诗相对立）的观点，但就倾向性说，他是朝着革命的客观主义方向走的。他说：“外表上朴素的史诗，其意义是英雄主义的。它是伟大努力的隐喻。”^①

荷尔德林的历史性悲剧在他的艺术实践中产生了这样的结果：即他所说的史诗的英雄主义仅仅有了一个开端，他所说的伟大的努力只形成了挽歌式的隐喻。史诗的丰富内容不得不从情节又退回到行动者的灵魂中去。但荷尔德林赋予这个内心活动以极高度的感性造型和客观性，在这方面他达到了在他充满悲剧性矛盾的思想基础上所能达到的最高度的造型。这里的失败也不仅是带有英雄气概的，而且成为一首英雄诗^②；歌德的“教育小说”^③以适应资本主义现实为内容，荷尔德林的“教育小说”是以对资本主义现实的英勇反抗为内容，他以此与歌德对立。

① 见荷尔德林，《论诗的类型》。

② 指以日耳曼英雄传说为题材的古代英雄诗。

③ 指歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》和《威廉·迈斯特的漫游时代》。

他不愿象蒂克^①或诺瓦利斯那样,把“威廉·麦斯特”世界里的“散文”变成浪漫主义的“诗”,而是构思了一部“公民小说”来与资产阶级长篇小说在德国的伟大范例相抗衡。

就风格上说,《于沛里昂》也有这一文学种类无法解决的困难问题。以叙事的形式塑造公民的形象,这一企图必然要失败。但从失败中产生了一种绝无仅有的抒情加叙事的风格:那就是,在英雄主义“幻想”的光芒消灭之后,诗人对资产阶级世界的堕落进行深刻控诉而形成的风格上的客观主义。这样,荷尔德林的这部抒情的、几乎只是“隐喻般地”充满了情节的小说,就在风格上也在资产阶级发展中处于孤立的地位;从来没有一种纯粹内心的活动被塑造得这样富于感性和客观的形象性;一个诗人的抒情观点从未这样深入地容纳到叙事之中。

荷尔德林从未象诺瓦利斯那样批评过当代的那部伟大的资产阶级的长篇小说,尽管如此,他与《威廉·迈斯特》的对立更为深刻:他提出了完全不同的一种小说类形与之相抗衡。《威廉·迈斯特》是有机地从十八世纪法国和英国资产阶级小说的社会问题和风格问题产生出来的,而荷尔德林则是把问题的线索追溯到过去,那时人们试图把市民阶级改造生活的革命理想塑造成一种公民史诗,他从弥尔顿的失败了伟大尝试那里做起。弥尔顿^②曾试图用古典造型来塑造必然是理想主义的公民的生活和命运,但弥尔顿所追求的史诗的形象性却消融为宏伟的抒情描写和纯属抒情式的激昂迸发的言词之中。

① 蒂克,见本书第四九页注①。

② 弥尔顿(John Milton, 1608—1674),英国诗人,这里指他的史诗《失乐园》。

荷尔德林一开始就放弃了这个不可能实现的追求，即在市民阶级土壤上创作一部史诗，他一开始就按照小说的需要，把人物和人物的命运安放在市民阶级的——尽管是非常雕琢的——日常生活中。这就迫使他在塑造这个公民时不能与资产阶级世界完全没有联系。他当然也不能使他的理想公民过着充分有血有肉的物质生活。但他塑造的公民比过去这方面的任何作家更接近于真正的雕塑造型。

正是他历史的和个人的悲剧性，即资产阶级英雄的“幻想”不再是一面唤起实际的革命的英雄行为的旗子，而只能是一面唤起渴望这种行为的旗子，正是这个悲剧性，为达到这一相对的成功创造了风格上的前提。资产阶级诗人塑造的心灵冲突，从来没有象他那样不仅是心灵的，不仅是属于私人的，而且是直接属于大众的。荷尔德林的抒情、挽歌式的小说——尽管一定失败，但恰巧在失败中——成为一部资产阶级发展中的最有客观性的公民史诗。

(一九三四年)

杨业治 译

(译自《歌德和他的时代》)

民族诗人海因里希·海涅

我们马克思主义者一般很少研究资产阶级时代伟大作家和艺术家的生平。当然，生平绝不是瞭解一个作家的真正关键，就象绝大多数资产阶级文学理论家所认为的那样。相反，只有从社会存在出发，只有认识了时代的重要社会倾向，认识了它们的斗争以及矛盾，才能正确理解作家的生平以及他们作品的性质。但是，用马克思主义的观点研究生平，可以启迪人们瞭解整个资本主义文化非常典型的特征。如果仔细研究一下这些人的生活经历，就会看到，几乎所有资本主义时代的伟大作家，在他们的一生中都饱尝无与伦比的巨大苦难。我们所说的，还不是那些直接由于资本主义时代作家的穷困而在肉体上被毁灭的大多数重要作家；就是那些由于出生的偶然幸运因而在物质生活上无须忧愁的重要作家，也多半必须以严重损害自己的人格和发展为代价来换取这种安稳的生活。就绝大多数重要作家来说，他们的命运是介乎于绝对的穷困与类似领养老金者的安稳生活这两个极端之间，他们在生活中会遇到大量受人凌辱的可憎的事情，这不仅阻碍了他们的发展，而且会把他们的发展引向斜路。因此，由于物质和道德生活条件的直接限制，所有这些作家都很难真正地、充分地发挥他们自己的才能。

海涅生活处境的特点是，他生活在资本主义开始兴起的德国，他自己出生在一个贫穷的家庭，而他的亲属中又有人是亿万富翁。海涅生活的时代，在德国已经具有了自由从事创作的经济条件，那些多产的和受人欢迎的作家已经有了物质的可能性，可以不仰仗小诸侯的资助，不靠官职等等，而靠写作的收入为生。毫无疑问，海涅是这个时期最受人欢迎、读者最多的德国作家。他的论著、诗歌以及散文的发行量在德国是前所未有的。他的出版商卡姆佩由于出版他的作品而成为一个富翁，而他本人却靠写作的收入过不了日子。他的写作对他来说始终只是一项没有把握的额外收入；每出一本新书，每再版一次，都要同出版商进行一次不愉快的、令人厌恶和损伤名誉的斗争。而且斗争还不仅仅是为了至少能拿到理应归他的稿费当中的一小部份，同时还要为稿件不被篡改而斗争，因为出版商（根据书报检查制，但更经常的是出于派系文学政策的肮脏原因）总是以最卑鄙无耻的方式来处理稿件。海涅为挽救他作为作家的荣誉，不得不再向公众呼吁，公开揭露他的出版商。这里我们没有篇幅去描写贯穿海涅整个一生的这些微不足道的斗争，我们只想指出下列事实：仅仅因为古茨柯及其一伙提出异议，海涅四十年代写的第二部诗集出版时间就推迟了好几年；也就是这个古茨柯集团又肆意改动了海涅论伯尔内一书的书名，随后又以书名“蛮横”为理由公开攻击海涅，等等。

作为作家在物质上不能独立，这对海涅的私人生活是灾难

性的，对他的政治活动是极为危险的。这使他卑躬屈节地依赖富有的亲属汉堡的百亿富翁沙罗门·海涅。当然，这种依赖早在青年时代就已开始，海涅上大学就是靠他有钱的叔叔；但是上面提到的那种境遇也迫使这位著名作家只好低声下气地依赖他的家族。为海涅撰写传记的那些小资产阶级道学家们，在这个问题上责备海涅轻率和奢侈，把责任推给海涅本人。的确，海涅从来不是一个苦行僧。海涅出生和受教育的地方，是当时德国资本主义最发达的地区莱茵州，他出生的那个阶级正准备夺取经济和政治的权力，因而他毕生都是一位追逐生活欢乐的人。否定小资产阶级的禁欲主义，如我们后面将要看到，是海涅的世界观以及他的创作所以有活力的一个重要的具有决定意义的因素。在比较广阔的物质基础上生活，是他天资的本质决定的。我们已经看到，他的写作活动本来可以向他提供这样的可能，但实际上没有，原因就在于资本主义的社会制度。从小资产阶级道学家们的观点看，家族的资助非常可观，但同汉堡百亿富翁们拥有的财产相比实在微不足道，只不过是一笔小费。海涅从他家族得到的最高金额是四千八百法郎的终身年金。就为这桩事，海涅同他那有钱的亲属们的关系也有讲不完的备受耻辱的悲喜剧。海涅自己曾以诗歌描绘过他叔叔的府邸和花园，也就是他青年时代同沙罗门·海涅的女儿们谈情的地方：

啊，花园多么可恶！
那里没有一个地方，
我的心不受损伤，
我的眼睛不落泪。

那里没有一棵树，
在它的下面，不是
温文尔雅，就是粗暴鲁莽
把我侮辱。

海涅的叔叔曾立下遗嘱，答应给他一笔终身年金，但等到沙罗门死后，证明这个允诺是一场骗局，好多年他的继承人拒绝如数支付。只是在经过蒙受极大屈辱的斗争之后，海涅才争得了“恩惠”，继续付给他这笔年金，并保证在他死后把年金的一半给他夫人。关于同他叔伯兄弟卡尔·海涅这次“和解”，海涅在他的遗嘱中这样写道：“是的，他（指叔伯兄弟——G·卢卡契）在这里又再次表现出他全部高尚的情感，全部的爱；当他为了保证他那庄严的允诺，向我伸出手来的时候，我把他的手压在我的嘴唇上，我的心情多么激动。此刻，他多象他已故的父亲，我可怜的叔叔。过去每当我的叔叔向我表示慈爱，我就象现在这样吻他的手！”海涅还写过一首诗，为这场可耻的庄严“和解”作了注脚，当然里面没提到卡尔·海涅的名字：

心儿啊，我的心，
倾泄出你那潮水般的痛苦和怨恨，
但绝不要提到他——
永远不要去想他！

在歌里，在书里，都不要怀念他——
你这条阴险的狗
让你在黑暗的坟墓里，
和着我的诅咒腐烂发臭。

为换取“家族的宽宏大度”所付的代价，就是销毁海涅的回忆录。这部海涅在世时非常器重的作品已不复存在，因为家族害怕揭露出诗人真实的生活状况。

一旦我死了，舌头也会
被人从尸体上割掉，
因为他们害怕，我会从阴间
再走回来，说说道道。

要想公正地评价海涅从事政论和从事政治的生涯，就必须始终注意到海涅的这种生活处境。在这方面，他一生中一再可耻地试图同他所反对的和他所憎恶的德国封建专制势力相妥协。早在年轻的时候，海涅已是成就显赫的作家，但为在慕尼黑谋取一个教授的职位，他就让出版商科达向政府说情，说他心里想的其实早就不象表面上看起来那样激进。七月革命前后，他又通过他的朋友瓦伦哈根·封·恩泽^①向普鲁士政府打听，在他与普鲁士之间能否找到一个权宜之计的解决办法，等等。接收基佐政府的津贴当然是海涅一生中最大的公开丑闻，但其卑鄙无耻的程度还远不及那些未能成功的试探。当一八四八年津贴问题公之于众时，海涅又抬出马克思为自己开脱。马克思没有公开否认，但他在给恩格斯的信中说：“现在我家里有海涅的三卷书。顺便说一下，他详尽叙述了一件捏造的事，说在奥格斯堡《总汇报》‘攻击’他从路易-菲力浦那里领取津贴的时候，我

^① 瓦伦哈根·封·恩泽(Karl August Varnhagen von Ense, 1785—1858)，德国作家和政论家。他同他的夫人均为海涅的知交，共同在德国宣传圣西门主义。

和其他一些人曾经来安慰过他。好心的海涅故意忘掉了这样一种情况,即我为了他而进行的干预是在一八四三年年底,所以,无论如何不可能同一八四八年二月革命才知道的事实联系起来。不过我们不再提这件事了。他受着良心的责备,——要知道,这条老狗对这种丑事有惊人的记忆力——就竭力讨好卖乖。”

这些深深的阴影是从海涅的人格图象中无法抹掉的。人们只能这样做,一方面指出他生活的物质背景,以便对这些阴影作出公正的评价,另一方面又必须把这些阴影放到海涅创作活动的总图象之中。如果把这些动摇、妥协、营私舞弊等等机械地只归咎于他的物质生活基础不稳定,那当然是错误的。至于说,这样的物质生活基础,对他那毫无骨气和不知羞耻的享乐主义作风的形成和发展,对他那为了目的不择手段的生活态度的形成和发展,究竟起了多大作用,那是另外一个问题。拉埃尔·瓦伦哈根曾以最尖锐的语气批评青年海涅没有骨气:“您不能变成布伦塔纳,这是我不能容忍的!……海涅必须有‘人样’,他真该挨打。”恩格斯在后来给马克思的信中拿海涅的人格同贺拉斯相比:“老贺拉斯有些地方使我想起了海涅,海涅向他学了很多东西,而在政治方面实际上同样下流。请设想一下这个在‘暴君面前’挑战、匍匐在奥古斯都跟前的正直的人吧!不过这个老混蛋在其他方面还是可爱的。”

海涅自己对他政治品格方面的这些弱点当然是比较清楚的,虽然在公开场合他总是试图大言不惭地予以否认。例如,当他因为阿尔菲爱里^①攻击伏尔泰而为伏尔泰的人格进行辩解时,就听得出这是在为他自己辩护:“有人断言,伏尔泰不如卢梭

^① 阿尔菲爱里(Vittorio Alfieri, 1749—1803),意大利剧作家,诗人。

那样振奋热情，这对伏尔泰是不公正的；他只不过更聪明，更老练一点罢了。笨拙总是以禁欲主义作掩护，一见到别人的灵活就恼火怨恨。阿尔菲爱里责备伏尔泰，说他作为哲学家著文反对大人物，而作为宫廷的仆从又为大人物举着火把。这个见不得光亮的比特蒙人^①没看到，正因为伏尔泰举着火把为大人物服务，他才因而同时也使人看到这些大人物的丑事。”这种通过表面上的赞扬给论敌以毁灭性打击的反嘲“策略”，当然不会使人原谅海涅生活中那些政治上粗鄙的不正派作风。但另一方面，也必须看到，海涅虽然做过各式各样的成功的和不成功的妥协尝试，但他创作活动的基本路线却是向德国的封建专制主义进行机智的、不屈不挠的斗争，就是他常常“赞扬”七月王朝，那也几乎在所有的情况下都是一种很容易一眼就看穿的反嘲。梅特涅公爵的秘书弗里德里希·根茨^②，虽无人格可言，但不失为一个聪明的人，他看出了这一点，因而私下向科达施加压力，不允许他在奥古斯堡《总汇报》上发表海涅的巴黎通讯。所以，海涅为争取公开发表他的政论文，就得同书报检查制进行连续不断的游击战。海涅始终瞧不起流亡者编写的既不能在德国也不能在法国散发的小传单，他要为公开发表而斗争；并且为了使他对政治和社会状况的批评能蒙混过书报检查制，还形成了一种非常特别的反嘲风格。在巴黎他越来越倾向于社会主义，在圣西门主义的影响下他对资产阶级政府的政治形式越来越感到无关

① 比特蒙(Piedmont)，意大利西北部地区，阿尔菲爱里是这儿人。

② 根茨(Friedrich Gentz, 1764—1832)，德国浪漫主义作家，他把英国人勃克的《对法国革命感想》译成德文，这本维护旧制度的书对德国浪漫派的兴起起了一定的促进作用。

紧要，这些也促使他形成了这样一种写作的策略。他信中曾给他的朋友劳伯^①出主意：“在政治问题上，您愿意退让到什么地步，就退让到什么地步，因为国家的政治形式和政府只是手段。只要为首要的生活原则的斗争，为生活本身的理念的斗争，还没有决定胜负，那么，不管是君主专制，还是共和制，不管是民主立宪，还是贵族立宪，都是无所谓的事情……把问题分开，就能缓和书报检查者的担心。因为，只要新教主张的思想自由和判断自由还没有宣布撤销，那么，讨论宗教原则和道德就不能加以拒绝。这样，就会得到市侩们的许可……您明白吗？”这里，海涅所指的并不是真正的政治上的妥协，这一点他后来给劳伯的信中写得很清楚：“我们同《哈雷年鉴》以及《莱茵报》的关系必须融洽协调，在任何地方我们都不能隐瞒我们的政治同情和社会反感。”

指出海涅的这些动摇和妥协，决不可因此在评价他从事政论活动的基本路线时就向当时的小资产阶级批评家们让步。他们责备海涅“态度冷淡”，甚至骂他背弃了自由运动，是君主专制主义的残渣余孽，等等。海涅的论著中当然有很多的段落，如果孤立地引用，是会证明这样的指责是正确的；但是，如果联系起来去读，那就会看到，这些段落有的具有反嘲的性质，有的是海涅政治策略的表现（当然其中有时也有一些表现了一种常常是很难令人赞同的“私人策略”）。海涅在巴黎常常表示承认君主专制主义，承认七月王朝。但是，有头脑的反动派对这样一些“承认”的估价，总是比狭隘的小资产阶级共和主义者更正确。

^① 劳伯(Heinrich Laube, 1806—1884)，德国作家，青年德意志文学运动代表作家之一。

譬如，弗里德里希·根茨在我们已经提到的给科达的信中谈到海涅为报纸写的巴黎通讯时就这样说：“僧侣和贵族，早就没人喜欢他们了，他们已经完蛋了，已经寿终正寝！但是，如果象佩尔耶^①及其拥护者（即公务员、银行家、地主和小业主）这样的人，都被认为比以前的公爵、伯爵、侯爵更不合格，那么，最后究竟谁来治理国家呢？”以这样的理由，他要求科达不要发表海涅那些关于“邪恶卑鄙的冒险行为”的报道。因此，尽管海涅走棋的棋法带有反嘲和随机应变的性质，但他还是有理由认为自己是一位为解放而进行伟大斗争的忠诚士兵：

我为自身取暖，
有时也身披羊裘，
请相信，我不会到那地步，
热衷于羊的幸福。

我不是羊，我不是狗，
不是大头鱼和枢密顾问——
我永远是一只狼，
我有狼的牙齿和狼的心。

海涅对现实的政治问题采取这种反嘲的、随机应变的态度，同时也有其重要的客观原因，而这个客观原因同他取得的最优秀的成果是最紧密地联系在一起。稍微留心观察一下，人们

^① 佩尔耶(Casimir Pierre Périer, 1777—1832)，法国政治家和银行家。一八三一年到一八三二年曾任路易·菲利浦王朝的总理，是七月王朝的支柱和实权人物之一。

就会发现，海涅生活中有一个奇怪的自相矛盾之处：海涅无疑是当时最受人欢迎、读者最多的德国作家；但是，如果读一读他那些内心的自由，就会看到，他几乎整个一生都是在可怕的寂寞和孤独中度过的。他同绝大多数人（如瓦伦哈根·封·恩泽夫妇，伊美曼，劳伯，麦斯纳尔^①等）的友情，只是因为他运用了非常谨慎的外交手腕才得以维持。这种寂寞以及因此而必须运用外交手腕的根源，并不在于海涅个人的某种心理特征，更不是由于他有犹太人的身世——对于这一点，无论是批评他的反犹主义者，还是维护他的犹太复国主义者，都一直十分重视。同这两种看法相反，我们认为，海涅作为诗人和思想家同德国的发展是最紧密地联系在一起，他的孤独同他是个犹太人毫无关系。因为，不论是伯尔内还是马克思^②，在他们的生活中并没有出现过孤独的问题。原因恰巧在于，伯尔纳同德国激进的小资产阶级运动联系在一起，马克思同德国的无产阶级运动联系在一起，因而他们二人以不同的方式经历了一个阶级的生活和发展，而海涅则同德国的任何阶级、任何派别都没有联系。他的发展使他已经超出了激进小资产阶级的范围，使他对无产阶级的使命和历史作用已有了较高的理解；可是，这一发展还没有达到那样的地步，即足以使他能参加到革命无产阶级的行列中来。因此，海涅一生都是在资产阶级民主和无产阶级民主之间徘徊不定。虽然他很早就认识到，派别斗争以及构成这些斗争基础的阶级斗争，已经取得了远远超出民族矛盾的意义，但他从来没有完全毫无

① 麦斯纳尔(Alfred Meißner, 1822—1885)，奥地利作家，与德国“青年德意志”派作家有密切联系。

② 伯尔内和马克思都是犹太人。

保留地加入某个阶级、某个派别。作为资产阶级知识分子，海涅有时自以为，这种独立性，这种超脱一切派别，是很了不起的。譬如说，他曾以反嘲吹牛的口气叙述了他同他母亲的一次谈话，

但是母亲又开始发问，
她是那样愉快。
她什么都问了，
连令人不快的事也问到。

“亲爱的孩子，你现在怎么想的？
你还一直在搞政治，出于爱好？
按照你的信念，
你究竟属于哪个党派？”

“亲爱的妈妈，甘美的桔子
吃起来多么痛快。
我吸食甜蜜的果汁，
把剩下的桔皮扔掉。”

但是，海涅的一生又充满了激烈的政治和文学的纷争，这就使他不可能保持这种“光荣的孤立”，他需要同伴和盟友。因此，只要有人在政治、哲学和文学观点上同他的看法多少有点一致的看法，海涅就死劲抓住这点共同性，并且只要有可能就竭力不去过问那些实际存在的而且对他来说始终是现实的分歧。不过，有的时候也看得出，这种共同性的基础是非常薄弱的。例如，温巴格记述过他同海涅的一次谈话，在谈话过程中，他问海涅是否真的认为伊美曼是一个伟大的作家。开始，海涅赞扬了一番伊

美曼，“沉默了片刻，他又补充道：‘完全孤立是非常可怕的，这样，您说怎么办！’”海涅同所有人的友情都是这种情况。

海涅的思想发展已经超过了资产阶级民主。在马克思以前的德国，除了他，谁也没有认识到无产阶级的作用和意义，可是他又从来不是一个无产阶级革命家。正是这一点，是理解他的孤独的真正关键；同时这也是为什么他必然会有那么多的动摇和丑恶妥协的一个原因。在向国家和资产阶级社会斗争时，他无法依靠任何一个阶级、任何一个派别，而只能成为一个独来独往专靠自己的革命者。尽管如此，海涅始终忠于他生活的基本方向，他完全有理由在后来写的一首诗中这样说自己：

三十年来我忠实地坚守在
自由战争的最前哨。
我战斗，并不希望胜利，
我知道，我不会平安返家。

二

因此，海涅这个人的形象是由他作为一八四八年以前革命家的地位决定的。七月革命和迁居巴黎，使他成为一个具有欧洲意义的欧洲式的革命政论家。海涅的诗歌和政论，是四十年代最左翼革命家德法亲善思想的最早的先驱之一。但是，海涅的作用是从思想上为德国革命做准备，这个中心问题的意义并没有因为他的政论具有欧洲的和德法亲善的性质而被抵销。相反，随着他对社会阶级结构和无产阶级在革命中作用的认识不

断增加和深化,他愈来愈明确坚定地成为一个德国的革命家。当然,正如我们马上就会看到的,他认识的深化同时也意味着矛盾的加深,这些矛盾使他的思想和他的生活处于无可克服的矛盾分裂状态。

在《德法年鉴》上,马克思对德国的状况作了无比深刻的分析(写于马克思与海涅个人之间亲密交往的时期),这一分析也适用于说明海涅政论的方法及其矛盾。马克思是从德国在经济和政治上的落后性出发,但又是从未来革命前景的伟大国际联系中来考察这种落后性的。德国处在资产阶级革命的前夕,可是这时在更发达的国家,即在英国和法国,无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争已成为社会发展的中心问题。所以,按照马克思的话说,德国的状况是一个“时代错误”。“甚至对于我国政治现状的否定,也都成了现代各国的历史储藏室中布满灰尘的史实……即使我否定了一八四三年的德国制度,但按法国的年代来说,我也不会是处在一七八九年,更不会是在现代的焦点了。”在马克思日后的发展过程中,对德国国内和国际形势的这一深刻见解,很快就引导他写出了《共产党宣言》,引导他认识到无产阶级在资产阶级革命中的领导作用,认识到资产阶级革命将逐渐发展成为无产阶级革命的前景。从这一观点出发,马克思指出了在德国革命政论家所肩负的任务;他把对意识形态的批判,尤其是对德国哲学的批判,提到了这一斗争的中心地位,因而等于事后为海涅在三十年代从事的政论和批判作辩护。“正象古代各民族是在幻想中、神话中经历了自己的史前时期一样,我们德意志人是在思想中、哲学中经历自己的未来的历史的。我们是本世纪的哲学同时代人,而不是本世纪的历史同时代人。德国的哲学是德国历史在观念上的继续。因此,当我们不去批判

我们现实历史的未完成的著作，而来批判我们观念历史的遗著——哲学的时候，我们的批判恰恰接触到了本世纪所谓的问题所在的那些问题的中心。”

德国形势的各种矛盾以及由这些矛盾而产生的充满矛盾的任务，早在海涅认识马克思以前就已决定了海涅的政论。海涅政治性的政论文有两条路线。一方面，它是对法国在七月王朝统治下的社会、政治和文化发展的记述和批判，这里无产阶级反对资产阶级的斗争越来越成为海涅关心的中心；另一方面，它是海涅对德国唯心主义哲学以及德国古典文学和浪漫主义文学所做的宏伟通俗的表述和批判，是为了找出它们所具有的世界历史的政治意义，恰如海涅自己所说，是为了在“在闲话中说出”黑格尔哲学“平凡的奥秘”。海涅描述的这一通俗意识形态史在政治上的要点就是，哲学的循环以黑格尔哲学为终点，德国已经具备了进行革命的思想前提；从哲学过渡到行动，过渡到实际的革命，过渡到摧毁腐朽的封建专制主义，在德国已提到议事日程。

因此，海涅的政论所说出的那些德国的矛盾，就是马克思以完备的理论方式加以阐述并成为他革命策略基础的那些矛盾。不同“只是”在于，马克思认识到所有这些矛盾的辩证联系，认识到这些矛盾本身就是革命运动客观的动力，而海涅只停留在指出这些矛盾，结果他虽然才华出众，但又无可奈何地从一个极端被迫走向另一个极端。海涅清楚地看到，无产阶级必然崛起；他把世界的资本主义化，把无产阶级的发展和强大，看作是在国际范围必然要发生的事情。海涅还看到德国与法英之间的发展有无穷的差别，但他又不能从这些认识中得出关于德国革命前景的具体现实的结论。这种不成熟，还表现在他对法国发展前景的

看法。今天有人高傲地说，诗人海涅“政治上没有经验”，那是很容易的，而且也是公平的。但是，如果我们考察一下四十年代马克思和恩格斯出现以后（三十年代根本用不着提）德国政治性的政论，那我们就会发现，没有一个政论家达到海涅那样充满矛盾的高度。德国的激进派，要么是一些庸俗狭隘的政治革命者，要么就是一些思想糊涂的唯心主义的反动空想主义者。对于前者来说，废除小邦专制主义完全掩盖了所有的社会问题（如海因岑^①一类人）；对后者来说，除了梦想一次“纯粹的社会主义革命”以外，一切用革命的手段扫除封建残余的具体任务都无影无踪了（如“真正社会主义者”）。同这两种倾向相比，海涅的政论真是鹤立鸡群。除了极个别自觉的共产主义者同盟的成员以外，海涅比任何其他的同时代人都更接近于马克思和恩格斯的革命观点。

海涅在青年时期对法国大革命满怀热情，这在他的生活经历中具有决定性的意义。在保存下来的回忆录的残片中，他曾谈到，他毕生为之献身的两件心爱的事情，就是“爱漂亮的女人和爱法国大革命，即现代法国的怒吼。即使在同中世纪的雇佣兵作战时，我也被这两件事所吸引。”海涅是莱茵州人，他的童年是在被拿破仑占领的杜塞尔多夫度过的，因此，对他来说，对法国大革命的热情——特别在开始——是同对拿破仑的热情十分明显地联系在一起。拉埃尔·瓦伦哈根在批评海涅的《游记》时，也说其中有些地方有波拿巴主义的味道。不过，在七月革命以前德国政论界斗争的影响下，海涅的观点已经日益朝着革命的

^① 海因岑(Karl Heinzen, 1809—1880)，德国激进派政论家，反对马克思和恩格斯，曾参一八四八年革命。

方向发展,虽然还有些动摇。还在迁居巴黎以前,海涅就声明,他只是尊敬到雾月为止的拿破仑,也就是说,他肯定拿破仑只是把他当作法国大革命遗嘱的执行人。海涅的革命性越来越具有了平民性的色彩。早在他青年时代的剧本《拉特克利》中,就出现了所谓“肚子问题”,虽然这时的看法还十分模糊,而且带有很大的偶然性,但对海涅日后的世界观具有重要意义。就在他马上要迁居巴黎之前,为了热烈欢呼七月革命,他通过一位黑尔郭兰渔民之口喊出了“穷人胜利了!”这个充满幻想的口号。

而且,就在当时,海涅也不完全同意黑尔郭兰渔夫的幻想。虽然他认为,尤其是在德国,把革命斗争完全集中到摧毁封建残余,从策略上看是正确的;但是,他也已经知道,革命的发展必将超出这一范围,而且他热情地肯定这样一种发展。在启程赴巴黎以前,他写信给瓦伦哈根,信中谈到他在德国出版的最后一部《游记》:“这本书是故意要这样片面。我知道得很清楚,革命包括一切社会利益,贵族和教会并不是革命唯一的敌人。但是,为了不致发生误会,我还是把他们写成唯一的敌人,以便巩固已经开始的斗争。就我自己来说,我更恨贵族资产阶级。”

海涅这种反资本主义的倾向,在七月革命以前逗留英国期间就已经明显地表现出来了;后来,通过对七月王朝统治下的巴黎的观察,这种倾向更加巩固,而且具有了普遍性。海涅越来越清楚地看到,在迄今为止的革命中,无产阶级、平民、人民只是为异己阶级利益服务的炮灰,只是为异己的资产阶级利益服务的炮灰。七月革命九年以后,海涅对穷人胜利那句话做了如下的评论:“这已是一个一向如此的历史了。自古以来,人民就不是为他自己流血受难,而是为了别人。一八三〇年七月,人民为资产阶级战斗并取得胜利,这个资产阶级跟原来的贵族同样无能,它

以同样的自私自利取代了贵族……通过这个胜利，人民一无所得，得到的只是悔恨和更大的灾难。但是你们相信吧，将来一旦暴风雨的钟声又响起来，人民拿起武器，那时人民就要为自己而战斗，并要求得到理所应得的酬劳。”

盛行“你们发财吧！”的法国，为海涅满怀仇恨的嘲讽提供无比广阔的活动天地。他不仅观察和嘲笑七月王朝普遍的营私舞弊，如为修建铁路进行投机等等；他同时还揭露了法国资本主义的那种狭隘的小店主精神，它把一切伟大的民族利益都置于贵族资产阶级的金钱利益之下。“卡西米·佩尔耶贬低法国，以便抬高交易所的行市。”海涅与巴尔扎克都看到，资本日益成为左右文学与报刊的杠杆以及这种控制对文学与报刊日益严重的腐蚀作用。海涅观察到并且不断地嘲讽，由于资本主义，爱情已堕落成为各式各样公开的和秘密的卖淫。他观察到，从前的战士是如何慢慢地被资本主义的污泥浊水吞没，例如从前受迫害的、英勇地忍受痛苦的圣西门主义者是如何变成了投机商。他冷嘲热讽地描写了巴黎的交易所，说它的“建筑是最高雅庄重的希腊风格，干的却是最卑鄙无耻的勾当——倒卖国家证券”。这座交易所是拿破仑让建造的，同时还应建一座相同风格的荣誉纪念馆。“可是，荣誉纪念馆还没建成……交易所已经巍然耸立，生意兴隆；大概由于它的影响，它那更加高雅的情敌——荣誉纪念馆是永远也不会建成的……”

象他的绝大多数同时代人一样，象法国大革命以后重要作家一样，诗人海涅恨资本主义，也是首先因为它彻底消灭和玷污了所有的英雄主义和真正人的伟大。他也认为，造成这种悲剧沉沦的原因，就是资产阶级的统治。“但是，把一切伟大变得如此渺小，把英雄主义彻底消灭，这完全是资产阶级干的。这个市民

等级推翻了世袭贵族，自己统治了法国，就把他们那种狭隘的讲求实际的小店主思想带到了生活的一切领域，并要使这种精神取得胜利。因此，用不了多久，一切英雄的思想和感情在法国即使不会全部泯灭，至少也必然会使人觉得可笑……那些在十八世纪不知疲倦地为革命做准备的伟大思想家，如果看到他们究竟是为些什么人在工作，他们定会脸红害臊……”

由于海涅政治上的成熟，正如我们已经看到的，他对拿破仑的热情已有了明显的节制；但是，这种热情在他身上始终存在，它是对卑鄙下流的路易·菲力浦时代的反抗，是对从文艺复兴开始到法国大革命达到顶峰的资产阶级发展的英雄时期的赞扬。正是在他后来政治上更加成熟的时期，海涅对拿破仑对德国和欧洲的意义做出了评价。他曾强调说，如果没有法国大革命和拿破仑，德国古典哲学就会被反动的小暴君扼杀在萌芽之中。他强调，在滑铁卢，拿破仑和法国人并不仅仅是为了他们自己的家业而战斗，实际上，拿破仑和威灵顿是作为民主的旗手和贵族反动派的旗手而对峙交手的。

但是，海涅对资本主义的仇恨，对资本主义毁灭文化和毁灭人的伟大的仇恨，并不是浪漫主义的。同资本主义世界的鄙陋适成对立面的，海涅始终认为是资产阶级英雄时期伟大的革命发展以及未来革命英雄式的伟大前景，而不是资本主义以前的原始状态所呈现的那种发了霉的田园景色。在《游记》中，他虽然也谈到中世纪宁静的幸福和中世纪艺术的重大发展，但他说，精神已经无情地超过了这种状态。人们可以问，今天是否就比过去更幸福，对这个问题很难作肯定的回答，“但是我们也知道，靠谎言得来的幸福并不是真正的幸福；在由精神享有更尊严的神一样的状况裂解而成的个别因素中，我们总归比在难

熬的沉闷盲从的岁月能感到更多的幸福”。后来海涅提这个问题就更唯物了。他懂得了，工业的发展是如何埋葬了封建主义及其意识形态——尤其是哲学——的基础，并且无条件地肯定了这一发展，尽管他对资本主义的批判十分尖锐。他曾经说过，罗特希尔德^①家族是革命最强有力的促进者。“我认为，罗特希尔德是建立现代民主的伟大革命家之一。黎塞留^②、罗伯斯庇尔和罗特希尔德，对我来说是三个令人恐怖的名字，这三个名字意味地依次逐步消灭了旧贵族。黎塞留、罗伯斯庇尔和罗特希尔德是欧洲三个最可怕的消除等级的人。”

通过对资本主义社会及其文化的批判，海涅越来越坚信不移，这个社会的日子已屈指可数。“新的资产阶级社会，就象一七八九年以前的旧的贵族社会一样，沉迷于奢侈享乐，正在仓皇地饮最后一杯美酒——因为它也听见走廊里已响起新的群神冷酷无情的脚步声。这些新的群神将不敲门就会走进宴会大厅，将桌子推倒。”海涅非常仇恨和蔑视资产阶级，因而他低估了——一旦发生了无产阶级革命资产阶级进行抵抗的能力。“资产阶级的抵抗将远不及从前贵族的抵抗。过去的贵族阶级固然有其最可耻的弱点，他们由于荒淫无度而疲惫无力，由于宫廷的靡烂生活而腐化堕落，但他们毕竟多少还有一点荣誉感。而我们的资产阶级连这点荣誉感也没有，他们是靠工业的精神发迹的，因而他们也将因此而灭亡。”在海涅看来，资产阶级不相信自己的权力，缺乏自尊心，因而他们的社会很容易崩溃。

① 罗特希尔德(Maier Amschel Rotschild, 1743—1812)，德国银行家。他先在法兰克福创建银行，后来他的儿子们又在欧洲各大城市建立银行，成为十九世纪欧洲影响最大的银行家之一。

② 黎塞留(Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu, 1585—1642)，法王路易十三的宰相，他曾采取措施巩固和加强君主专制，限制贵族的权力。

海涅低估了推翻资产阶级的困难，这不仅是出于他对他在他的周围所能看到的资产阶级的代表怀有理所应当的蔑视，而且同时也由于他对这个时期真正的英雄——平民民主主义革命家和无产阶级革命家——满怀热情。保卫圣玛利修道院，在海涅的眼中是当时真正的英雄行为；后来他又为西里西亚织工的英勇起义感到欢欣鼓舞。所以，即使到了他对二月革命最感失望的时候，他仍然一再强调工人们的英勇精神，他把这些英雄看作是英雄时期伟大人物的合法继承人。

可是健康的历史直觉和诗人的细腻感情，也使他对资产阶级民主革命家在那时还想恢复法国国民议会时的英雄时期抱有迟疑的感情。他说不出理由，但他感觉到，七月王朝时的那些雅各宾党人是一些“抄袭历史的人”。三十年代初，他听过伟大革命家布朗基^①的一个报告，对报告的内容他完全赞同，但是当概括他的印象时他又说：“这次会议的味道，完全象一七九三年的一份读得破烂不堪、几经裱糊的‘报纸’。”

就是对德国照搬雅各宾主义的人，海涅也抱有一种不信任和蔑视的感情。他同伯尔内的对立，虽然从政治上看，主要是因为他比只信仰狭义雅各宾主义的狭隘的伯尔内对革命的理解更深刻、更广阔，但同时海涅也知道，在巴黎受人嘲笑的那份一七九三年的“报纸”，对德国来说还是一面革命的旗帜，“这里面有咒文，用这些咒文可以把坟墓中的死者召回，可以把生者送向死亡；用这些咒文可以把侏儒变成巨人，可以使巨人粉身碎骨；这些咒文将斩断你们的全部权力，就象断头台的绳索绞断国王的脖子一样。”

^① 布朗基(Louis Auguste Blanqui, 1805—1861)，法国革命家，空想社会主义者，著名的布朗基主义的创始人。

同样，海涅也懂得未来德国革命的民族性质，当然在这个问题上他只是凭直觉在各种矛盾之间来回摆动，而不能把这些矛盾灵活地联系起来。他不遗余力地嘲笑关于红胡子大帝的浪漫主义，嘲笑浪漫派要想复兴旧德国的美梦，嘲笑黑红黄三种颜色。《德国，一个冬天的童话》对这些做了最尖锐、最广泛的讽刺，但是就在这部作品的序言中，当谈到这个问题时他这样写道：“我将重视和尊敬你们旗帜的颜色，如果它值得重视和尊敬，如果它不再是一种无聊的或奴性的儿戏。若是把这黑红黄的旗帜树立在德国思想的高峰，使它成为自由人类的旗帜，我就愿意为它付出最宝贵的满腔热血。”他向德国人说明，只有通过一场德国革命，从而能比法国给亚尔萨斯和洛林人更大的自由，他们才能收复亚尔萨斯和洛林。对德国革命的内容有更广阔、更深入的理解，这表现在海涅同伯尔纳以及其他狭隘庸俗民主主义者相对立的一切问题之中。海涅懂得，德国革命的中心问题是建立国家统一。他也象伯尔纳一样嘲笑所谓“解放战争”中的恭顺精神，但他也看到，德国民族主义的代表在复辟时期参加自由派的运动，在政治上有一定的必然性；只是由于失败引起了分化，他们才在长期发展的过程中逐渐从进步人士的行列中分离出去。“是的，德国革命者的大军中，也聚集着许多从前的崇尚德意志国粹的人，他们以酸溜溜的口吻也结结巴巴地学着喊起现代的口号，甚至还唱起马赛曲……可是，这是一场为了共同的利益——德国的统一——而进行的共同的斗争……我们的失败也许是个幸运……”因此，伯尔纳从道德观点出发简单地判定蒙采尔^①是个叛徒，而海涅则一方面至少以同样尖刻的嘲弄从文

^① 蒙采尔曾向反动当局密告政治上进步的青年德意志作家，其中也包括海涅。

学上置蒙采尔于死地，但他同时又把蒙采尔的变节行为看作是
社会政治运动的结果。

海涅对共和国的态度——现在撇开他那普遍的或者带有个人策略性的君主专制主义思想不谈——也包含着一系列矛盾。但是，其中部份具有决定意义的矛盾是因为事情本身就是如此。马克思后来在总结一八四八年革命时说：“共和国一般来说只是资产阶级社会政治变革的形式，并不是保守的生活形式，譬如象在北美合众国那样。”海涅感到，资产阶级对共和制的态度与共和制国家形式的抽象本质无关。“的确，法国资产阶级并不害怕以前的那种共和制，甚至带点罗伯斯庇尔精神的共和制他们也不怕。资产阶级同这样的政府形式是很容易言归于好的，他们放心大胆地为保卫蒂勒里皇宫站岗放哨，关于里面住的是路易·菲力浦，还是公安委员会^①，那都无关紧要，因为资产阶级首先希望的是秩序和保护现存的财产权——而共和制同君主制一样能够满足这一要求。但是这些小业主本能地预感到，今天的共和国已不再代表九十年代的原则，而是一种用以实现新的、闻所未闻的无产阶级统治和实现一切有关财产公有信条的形式。因此，他们成为保守派，是由于外在的必然性，而不是由于内在的需求；这里，畏惧是一切的根源。”正是由于这个原因，海涅认为，路易·菲力浦的意义，就在于他是“扑灭火星，防止世界燎原大火的伟大的消防大师”。因此，共和制的问题，是同无产阶级将要取得政权的革命的“第二幕”最紧密地联系在一起。

海涅世界观当中最深刻的矛盾，即他动摇于两个阶级之

^① 公安委员会是一七九三年七月建立的法国革命政府的中央机关。在雅各宾专政时期，它在与国内外反革命的斗争中起了重要作用。

间的思想表现，在这个问题上表现得最为清楚。二月革命的悲惨结局，是海涅一生中最大的一次失望。对路易·勃朗^①、拉马丁^②这些人，他只有最辛辣的嘲骂。但是，他也不仅仅是因为他对革命“第二幕”的期望在六月大战^③中破灭而感到悲痛，他同时也惧怕这些期望真的成为事实。他认为，无产阶级革命最终要胜利是不可抗拒的必然，但他同时又因为会有这样的胜利而吓得浑身发抖，因为这样的胜利意味着文化的沉沦，虽然正如我们已经看到的，他并不怀疑，恰恰是资本主义每日每时都在摧残文化。

一方面认识到资产阶级文化必然崩溃，另一方面又把这种崩溃看作是世界的毁灭，这种矛盾的观点在当时的伟大作家当中并不是个别人的看法。就是巴尔扎克也看到了将要把资产阶级社会推向灭亡的资产阶级社会内部的矛盾，并且认为这种灭亡就是一切文化的毁灭。但是海涅的情况更加尖锐复杂，因为海涅并不象巴尔扎克那样，对无产阶级的发展和它的必然要求毫无理解。他不仅看到，无产阶级革命的产生和发展是历史的必然，是从资本主义的发展中，从资产阶级革命发展的阶段中，不可避免地发展而来的，而且他还看到并且懂得这一革命的基础和合理性。海涅所以在当时伟大的资产阶级思想家当中据有特殊地位，就是因为他对无产阶级革命的物质基础有较为深刻的理解。他深深懂得，只是宣布各种权利，即使是根据激进的雅

① 路易·勃朗(Louis Blanc, 1811—1882)，法国小资产阶级革命家，一八四八年临时政府成员，采取同资产阶级妥协的立场。

② 拉马丁(Alphonse Lamartine, 1790—1869)，法国诗人，一八四八年临时政府实际上的首脑。

③ 指一八四八年法国的六月革命。

各冥精神宣布的权利，也不能满足人的最基本的权利——吃饭的权利。按照海涅的看法，共产主义的无可辩驳性恰巧在于这样的一种权利，而且现代资本主义的发展从物质上是能够实现这种权利的。在他后期写的诗歌《流浪的老鼠》中，他嘲笑了市侩们对无产阶级革命的恐惧，嘲笑他们以为用各种论据或者武装暴力就能抗拒无产阶级革命的幻想：

牧师的祈祷，教堂的钟声，
至高无上的国家法令，
还有几百磅重的大炮，
可爱的孩子们，今天都帮不上忙！

过时的雄辩术的花言巧语，
今天也帮不了你们的忙，
用三段论法捉不到老鼠，
最巧妙的诡辩，它们也一样的跳。

肚子饥肠滚滚，
只要逻辑的汤，有丸子的论据，
只要接受有烤牛肉的长篇证论，
和有香肠的格廷根引证。

但是，海涅并没有只停留在承认无产阶级的这些要求在物质上的必要性和可能性上。他还以最大的注意力注视着无产阶级在七月王朝时期从圣西门主义到蒲鲁东主义在思想上所反映出的发展。海涅也许是这个时期唯一的一位资产阶级思想家，他懂得了无产阶级运动本身同与此并无联系的空想主义理论之

间的必然关联；他很早就预言，无产阶级运动必须同社会主义理论相结合，而且这种结合必将清除一切空想主义的派别。因此，海涅的巴黎通讯，特别是四十年代初写的通讯，把无产阶级当作主人公，而路易·菲利浦——如他在一封谈到他的《卢台奇亚》的信中所说——只是点缀。“我的书的主人公，它真正的主人公，是社会运动……”在另外一个地方，他还以嘲讽的口吻描述了他这个通讯员的特点：他就象一位罗马的新闻记者一样，不写罗马皇宫里为争权夺利而搞的重大的阴谋诡计，而是写第一批基督徒当中不知名的横遭迫害的那一部份人。这里他强调，共产主义者是“法国唯一值得坚决尊敬的党派”。正因为海涅对无产阶级的革命运动有较高的理解，而他又害怕这一运动的胜利会使世界毁灭，这样，矛盾就显得更加明显，更加引人注目。

因此，社会主义理论与革命工人运动的结合，在海涅那里是一种纯理论的假设，充其量也只是以格言的方式指出的一种必然性，而从来没有成为一种有实践意义的具体认识。所以，海涅的社会主义远景是飘浮在大气之中。他敏锐地观察到资产阶级社会的事实和发展倾向，并由此得出社会主义革命必然发生的结论。但是，不论他是怀着欢欣鼓舞的心情，还是怀着胆颤心惊的心情，这种必然性在他的思想中都只是一种幻想式的资产阶级社会的末日和新时代的突然破晓，在这中间没有任何具体的中介。海涅一点也不懂社会主义革命是一个具体的历史过程。在这方面，海涅毕生都停留在空想主义方法论的立场之上。尽管他在其他方面，包括在思想上，远远超过了圣西门主义，尽管他很懂得革命的必然性是社会主义世界状态能够出现的前提，但在这方面仍是一个圣西门主义的黑格尔派。

我们已经知道，海涅从黑格尔哲学中，特别是从历史哲学和

美学中,吸收了许多很重要的思想。但是,海涅并不是只停留在现状,就象黑格尔那样。他竭力把黑格尔的历史辩证法当作手段去认识向未来发展的倾向。海涅所以能进一步发展黑格尔哲学,即发展黑格尔哲学方法的进步倾向,圣西门主义起了很重要的作用。众所周知,黑格尔在他革命的青年时期过去以后就把古代社会看作是一去不复返的史迹。按照黑格尔的看法,基督教已经以历史的必然永远克服了古代社会。与此相反,海涅正是受了圣西门主义的影响,他希望他所预言和期待的革命能复兴古代社会的感官快乐和生活喜悦,最终克服任何基督教的禁欲主义。由于海涅把人类这一新的发展时期同过去的革命联系在一起,因而他根据黑格尔方法的精神就超出了圣西门主义的历史观点,虽然在海涅的思想中,也象空想主义者一样,社会主义是一种应予以期待的未来自态,而不是有机地从无产阶级的解放过程中发展而来的。

海涅对无产阶级革命的具体基础及其历史具体化的这种异己关系(修养极为全面、兴趣极为广泛的海涅,从来不研究政治经济学),反映了他同工人运动本身的异己关系。虽然他对社会主义革命抱有极大的同情,虽然他对进行战斗的工人所表现出的英勇精神感到欢欣鼓舞,但他并不能在自己与革命工人运动之间架起一架桥梁。当然,如果把他这种态度只说成是诗人的一种知识份子的“贵族作风”,那就把问题过于简单化了,甚至是把它庸俗化了。矛盾主要是来自革命工人运动在当时发展阶段上的客观矛盾。工人运动正面临着克服它初期阶段那种幼稚的雅各宾清教式的禁欲主义的任务,但要克服这种禁欲主义是一个复杂的、长期的、矛盾重重的过程。(请想一下恩格斯在巴黎同手工业共产主义者的那种幼稚的“拉帮结派”习气的斗争。)海

涅由于他是根据黑格尔的思想去研究圣西门主义的，因而就从思想上，但又仅仅是在纯思想的领域，克服了这种幼稚的禁欲主义。“我们（指德国的泛神论哲学家——G·卢卡契）要促进物质的舒适，要促进各国人民的物质幸福……因为我们知道，人的神性也表现在他的肉体之中，贫困会破坏或贬低作为上帝肖像的肉体，也同样会使精神萎缩……我们不想做无裤党人，不想做锱铢必较的市民，也不想当不值钱的议长；我们主张建立一种众神都同等光荣、同等神圣、同等幸福的民主。你们所要的是朴素的衣著，有节度的生活规矩和素淡的食品；而我们所要的是美酒佳肴，紫罗袍，珍贵香料，富丽堂皇和纵情欢乐，欢快的水仙舞、音乐和喜剧。——你们这些有德行的共和党人，请不要因此生气！针对你们象检查官一样的谴责，我们可借用莎士比亚剧中一个小丑的话来加以回答：‘你以为，因为你有德行，世界就不该再有好吃的点心和甘美的葡萄酒了吗？’”

海涅的这个观点具有二重性，它把由于海涅动摇于资产阶级和无产阶级之间而产生的一切矛盾都交织在一起了。从唯感论的反禁欲主义观点去理解社会主义，对海涅来说，并不排斥斗争需要有英雄般的勇气。相反，正如我们已经看到的，海涅所以向往社会主义，其中有一部份原因正好就是因为他为资产阶级英雄时期的消逝感到悲痛。就在我们上面引用的那段话前面，海涅说道：“……只有到了那个时候，真正英雄主义的真正伟大的事迹才会使这个世界无比荣耀。”毫无疑问，克服工人运动初期阶段的那种幼稚的禁欲主义，客观上是向前迈了一步。虽然论述当中还有许多泛神论宗教的糊涂观点，但它确实使人豁然明白，真正要实现人的个性只有在社会主义中才有可能。因而，这一充满预感的认识，就从思想上克服了把社会主义理解成为合作社

或者集体居住等等一切幼稚的想法。

但是,与进步的社会主义倾向不可分割地联系在一起,在海涅的这个观点之中,同时还隐藏着雾月^①以后的资产阶级因素,隐藏着资产阶级用以克服革命时期英雄禁欲主义的那种形式,隐藏着在对海涅的思想起了决定作用的一切流派中——在歌德、黑格尔和圣西门的思想中——都存在着的一种思想倾向。因此,海涅有时把拿破仑也称为圣西门主义的皇帝,就不是偶然的了。海涅在社会主义这个问题上的动摇,现在就表现为:任何一个空想主义者,如果他想要把他对社会主义终极状态的看法具体地展现出来,但他又根本不顾现实的、具体的、历史辩证的中间环节,那他就必然又会回到资产阶级的立场上来。不言而喻,这样一种思想的运动,也反映了对中间阶段出现的丑恶和困难怀有一种现实的恐惧心理。海涅对社会主义终极状态的那种空想主义的幻觉,当然不可能帮助他克服这些困难,也不可能向他指出克服这些困难的方向;相反,通过终极目标与现状的对照,反而只会使他更加感到绝望。

可是,指出海涅的立场具有动摇和矛盾的性质,绝不可因此就看不到这样的事实:他针对幼稚的禁欲主义——即庸俗化了的雅各宾主义偏狭的禁欲主义和工人运动初期阶段的禁欲主义——所进行的斗争,在许多方面是正确的。他针对伯尔纳狭隘的共和主义观点,激昂地捍卫伟大的资产阶级遗产(歌德、黑格尔等),反对伯尔纳对这些遗产的攻击,那也是完全正确的。在海涅与伯尔纳论争的时候,青年马克思曾打算公开维护海涅,那肯定不是偶然的。海涅对工人运动初期阶段的批判所以不正确,

^① 法国资产阶级革命后共和八年雾月十八日,即一七九九年十一月九日,拿破仑第一发动政变,改行帝制,从此法国大革命告一段落。

是因为他不懂得，在工人运动内部就有克服这一发展阶段的现实的、而不是空想的倾向。

由于海涅的倾向带有这样的二重性，这就产生了他那著名的、人们议论纷纷的动摇性。就是，一方面，他对社会主义满怀热情，另一方面，他对无产阶级革命的现实又感到惊恐和憎恶。四十年代开始出现的革命高潮，使海涅同社会主义的亲近关系达到了顶点。他写的《卢台奇亚》通讯集、反对伯尔内的书、《阿塔·特罗尔》以及《德国，一个冬天的童话》，就是这种关系达到顶峰在政论和诗歌方面的具体标志。就海涅个人来说，他发展的最高峰就是他留居巴黎(1843年)以及以后一直到一八四八年革命同马克思建立起来的亲密无间的友谊。同马克思友好相处的年月里，甚至在海涅的创作和思想中也出现了更为具体的亲近革命运动的因素(如《织工之歌》)。这时，他从唯感论——唯物主义的观点出发，无条件地肯定社会主义：

一首新的歌、更好的歌，
朋友啊，我要为你们创作！
我们已经要在大地上，
建立起天上的王国。

我们要在地上幸福生活，
我们不愿再挨饿；
绝不让懒肚皮消耗
双手勤劳的果实。

为了世上的众生

大地上有足够的面包，
玫瑰、常春藤，美和欢乐，
甜豌豆也不缺乏。

人人都能得到甜豌豆。
只要豆荚一爆裂！
天堂，我们把它交给
那些天使和麻雀。

只是在二月革命以后，海涅才完全以阴郁绝望的语气来谈论这个问题。不过，还要看到，只是画面的色彩变了，歌声的调子变了，而社会内容并没有改变。我们前面引用过的那首阴郁嘲讽的《流浪的老鼠》的社会内容，也就是我们现在引用的欢快颂歌的社会内容。海涅病危，卧床不起，与世几乎完全隔绝，因而只得完全靠自己的力量来抵挡象洪水一般的绝望情绪。就是在这种情况下，他经历了二月革命带来的失望，无产阶级在六月大战中的失败，经历了德国、奥地利和匈牙利革命被镇压以及一八四八年以后整个的反动时期。这股绝望的情绪确实也抓住了海涅。不认识工人阶级具体的内在力量，不懂得确信新的革命高潮必然会出现的具体的革命理论，他怎么可能战胜他内心的这种绝望情绪。因此，他那种即使在革命高涨的时候和进行斗争的时期也存在的寂寞孤独之感，现在就以双倍的力量在发生作用。但是，只要我们把海涅发展到绝望，同大批社会主义者和半社会主义者在革命失败以后就背弃了革命理想相比较，那我们就看到，(相比之下)海涅仍然忠于他毕生的伟大理想。

在“床褥坟墓”的孤独寂寞之中，在波拿巴主义反动统治的

污浊气氛中，海涅不再相信社会主义会使文化得到发展，不再相信社会主义中会有唯感主义的地上天堂，而在那里个性将在物质和精神方面得到最大限度的发展。在他临终前几个月写的《卢台奇亚》法文版序言中，他满怀憎恶和恐惧之情说出了这个可怕的幻景：“他们（指共产主义者——G·卢卡契）将砍掉我的月桂，再种上土豆……玫瑰花，夜鹰的悠闲的新娘也将落得同样的下场；夜鹰，这些无用的歌手，将被赶走；还有我的歌集，卖香料的小商贩将用它卷成口袋，为未来的老太婆装咖啡或者烟草。”

尽管共产主义的形象是如此令人望而生畏，但它对海涅还总是具有一种不可抗拒的魔力。为证明这一点，海涅提出两条证据，而且据他说这两条证据是他无法抗拒的。“因为这些声部中的第一声部就是逻辑学。魔鬼就是一个逻辑家，但丁是这么说的。令人颤栗的三段论法使我只好束手待毙。既然我无法反驳一切人都有吃饭权利这一原理，我也就只好屈从于由这个原理所得出的一切结论……这个旧社会，它早已被判决。怎么处置它，它都是罪有应得！既然，在这个旧世界无辜者丧命，自私心盛行，人使人饿死，那就应该把它砸烂！……应当为卖香料的商贩祝福，他用我的诗卷成口袋，给穷苦善良的老太婆装咖啡和烟草，这些老太婆也许在我们现在这个不合理的世界里还从未享受过这样的欢乐——*fiat iustitia, pereat mundus!*（正义应该得到伸张，哪怕世界因此毁灭！）”

第二个论据也许更具体鲜明地表明海涅是一位老革命家。他同情共产主义者，是因为他们是他的敌人（亦即基督教德意志民族主义者）的敌人。“我毕生都憎恨和反对这些人。现在当着剑要从一个快要死去的人的手中落下的时候，我感到十分安慰，因为我坚信，共产主义在它的征途上将会首先发现他们，并会给

他们致命的一击；而且这位巨人用不着拿棍棒猛击，而只要轻轻一脚就把他们踩得粉身碎骨，就象人们踩死一个癞蛤蟆一样。”海涅承认，他对共产主义的同情，是因为它代表了国际的思想，反对资产阶级的反动的狭隘的民族主义。

这个最后的自白说得一清二楚。它同时还表明，在海涅如何对待社会主义这个问题上，现在起作用的仍旧是当他以颂歌的形式予以肯定时的那些机因和矛盾。环境的改变，在本质上只引起了偏重点的转移；海涅有时玩弄改良主义的设想，这并不意味着这样一条基本路线有多大改变；这些改良主义的设想，同他那些具有激进内容的幻景（如在《自白》中所写的他在欢欣鼓舞的年代所设想的摩西式的“社会政策”）一样，都是抽象的，空想的。同样，海涅病危时，在有的谈话中说共产主义是他的敌人，那也并不十分重要，因为就是在这样的场合，他也一再说共产主义的胜利是不可避免的。所以，所有这一切动摇都是在同一个范围之内发生的。海涅是资产阶级的最后一位伟大诗人，他将一切旨在创立一个统一的包罗万象的世界图象的社会发展倾向都集中在自己身上，他还生动地记得资产阶级知识份子作为全社会革命运动的思想领袖所担负的责任。这些倾向必然促使他承认共产主义是未来的胜利者，但这些倾向的力度又还不足以使他最终脱离资产阶级（尽管他对资产阶级进行了尖锐的批判），具体生动地扎根于新的革命阶级——无产阶级。由此，客观上必然要产生一个摆动的活动范围，而海涅就是在这个范围之内根据革命发展的程度从欢天喜地的乐观主义到不怀好转希望的绝望之间来回摆动。

三

海涅为德国的革命思想所做的各种准备的意义，对德国文学史家来说简直是一部天书。他们否认或者不认识黑格尔主义解体的意义，否认或者不认识黑格尔唯心主义辩证法的革命演变和马克思创立的唯物主义辩证法，因此他们也就看不清这个具有决定意义的重要的思想过渡。恩格斯在表述这个过渡时期的历史时，以伟大的历史公正证明了海涅在这一发展中的地位。恩格斯指出了一种自相矛盾的状况，那就是德国反动派可以暂时地把黑格尔哲学看作是他们自己的哲学，而进步党也认为黑格尔是个十足的反动派。“但是，”恩格斯说，“不论政府或自由派都没有看到的東西，至少有一个人在一八三三年已经看到了，这个人就是海因里希·海涅。”

在海涅的发展中，黑格尔所起的作用是怎么估价也不会过高。在评价这种作用的时候，人们千万不要仅限于海涅偶然特别提到黑格尔名字的地方。海涅的全部历史观点（对希腊和基督教的想法，对文艺复兴、宗教改革、法国大革命、拿破仑等等的历史意义的看法）和海涅的全部艺术理论（古代与现代的对立，对浪漫派的看法，等等）都受到黑格尔的决定性的影响。德国文学史无视这一切，很大程度上是因为文学史家对哲学一窍不通。其实，就是他特别提到黑格尔名字的那小一部份，也足以启迪人们既可瞭解他把什么归功于他的老师，也可瞭解他解释黑格尔是为了克服黑格尔。在后一方面，海涅是激进的青年黑格尔派当中一位相当先进的先驱。在他第一次留居巴黎的时期，海

涅对黑格尔哲学已有了相当成熟和广阔的理解，并把这种理解运用到政治上，而且其激进的程度后来只有青年黑格尔派的最左翼才能做到。当然，海涅从未达到这样的地步：把黑格尔的唯心主义辩证法用唯物主义再颠倒过来。尽管在巴黎他同马克思亲密无间，但他对马克思发表在《德法年鉴》（他自己也是该刊的成员）上的文章的意义却一点也不懂。正如在政治上他停留在资产阶级民主与无产阶级革命民主相分离的开始阶段一样，他把黑格尔哲学中的保守因素转化为社会和宗教激进主义，尔后又停留在完成这个改造过程的开始阶段。不难看出，这两种运动是同样的社会矛盾在海涅思想上的不同反映。

改造黑格尔哲学的中心问题是克服它那美化现存事物的保守性质。海涅时常公开抨击黑格尔哲学的这个性质。但是，他的主要路线却是激进的青年黑格尔派所奉行的普遍路线，也就是把黑格尔哲学的保守性质看作是由于环境而不得不采用的一种“伪装”，宣称黑格尔哲学的革命性质是黑格尔本来的奥秘学说。（布鲁诺·鲍威尔写的《最后审判的号角》——青年马克思也参加了准备工作——就标志着这种把黑格尔完全解释成另外一种样子的做法达到了登峰造极的地步。）海涅记述过他同黑格尔的一次谈话，在这次谈话中他把黑格尔在政治和宗教领域的这种倾向表达得非常清楚。“有一次，我对‘凡是现存的都是合理的’这句话表示不满，黑格尔怪笑了一下，并且说：‘那也可以这么说：一切合理的都必须存在’……后来我才懂得他这样说的意思。所以，也是后来，我才懂得他为什么在历史哲学中这样说：基督教单就这一点就是一大进步，它宣讲的神是一个已经死了的神，而异教的神却不存在什么死的问题。因而，要是根本就不曾有过神，那该是多么大的进步！”由此可见，海涅是根据以泛神

论为掩护的无神论的精神，根据现世是完善的精神来解释黑格尔哲学的。这样，即使对黑格尔哲学经过彻底的改造，宗教的核心也会保留下来。因此，海涅从现世的思想得出结论：真正的神就是人。他在《自白》中嘲讽地说：“我从来不是一个抽象的思想家。我不经仔细的检验就接受黑格尔主义的总体，是因为它的结论投合我的虚荣心。当我从黑格尔那里得知，亲爱的上帝并不象我祖母所说是住在天上，而是尘世上的我就是亲爱的上帝，我感到心里充满活力和自豪，一种高傲的感情油然而生。”

当海涅以这样的方式在闲谈中说出黑格尔哲学的平凡奥秘时，他完全明白，对黑格尔哲学做这样的解释将会在世界观和政治上得出什么结论。紧接着上面引用的同黑格尔的谈话之后，海涅又写道：“消灭对上天的信仰，不仅在道德上，而且在政治上也有重大意义。广大群众将不再以基督教的忍耐来忍受他们尘世的苦难，他们要如饥似渴地盼望得到人间的幸福。共产主义就是由于世界观起了这样的变化而产生的自然结果，因而它正在整个德国传播。同样，这也是自然的现象，无产阶级在他们反对现存制度的斗争中将有最先进的思想家即各种伟大学派的哲学家作他们的领袖。这些哲学家正从理论转向行动，转向一切思想的最终目的，正为此制订纲领。”对黑格尔哲学做了这样的理解，然后再把它同圣西门主义溶合在一起，这样，海涅的观点在激进化的过程中就又向前迈进了一步。正如我们已经看到的，这样的溶合使他看到无产阶级革命的前景就是实现黑格尔所说的“合理的东西”，同时还给了他武器去反对雅各宾主义以及初期工人运动的残余——唯心主义的禁欲主义。

海涅对黑格尔和圣西门所做的综合，无疑是反宗教的。他把全部世界历史看作是希腊人与拿撒勒人（海涅用这两个名称来

概括犹太人与基督教徒)之间的斗争,把整个近代思想史和政治史看作是唯灵论与唯感论之间的斗争。因此,海涅从青年黑格尔派的唯心主义观点出发——随便提一句,在这个问题上费尔巴哈也一样——把革命、历史变革看作是世界观、哲学和宗教的变革。这里,他正确地看到了过去一切革命运动(如农民战争)中的唯物主义的唯感论因素,他看到文艺复兴比之宗教改革在政治思想上更占有优势。“同路德一样,美提契家族的堂堂后裔利奥十世^①也是一个积极的新教徒^②。正象有人在威登贝格用拉丁文写的散文提出抗议^③一样,在罗马,人们是用石头、颜料或者八行体诗提出抗议。意大利画家为反对僧侣所进行的斗争,也许比萨克森的神学家们^④影响更大;提香^⑤画的健美的体态就是全部的新教精神,他画的维纳斯的腰比德国僧侣贴在威登贝格教堂大门上的论纲更加彻底。”

在海涅看来,反对基督教的斗争是社会革命的前提,社会革命就是现世实现宗教答应在来世才给予的东西。为此,海涅阐述道:“人类是为了永远受苦才活着的,各国人民是命中注定永远受暴君的蹂躏,永远受暴君帮凶们的压榨,永远受他们的走狗们的侮辱。在这种情况下,人们即使认识到基督教是错误的,也

① 利奥十世(Leo X, 1475—1521),佛罗伦萨美提契家族洛伦佐公爵的次子,一五一三至一五二一年任罗马教皇。他任职期间,曾广罗各国艺术家。

② 新教在德语中叫 Protestantismus,是从“抗议”(protestieren)一词派生而来的。这里,海涅意指利奥十世的行动是对宗教正统思想的抗议。

③ 一五二七年马丁·路德在威登贝格教堂大门口贴出反对教皇的《九十五条论纲》,从此开始了德国著名的宗教改革运动。

④ 马丁·路德活动的地区主要是在萨克森。

⑤ 提香(Tizian, 1477—1576),意大利威尼斯画派的大师。

不得不竭力保存它……因此，基督教最后的命运将取决于我们是否需要它。”海涅对这个问题将如何回答，这就用不着解释了。既然海涅把基督教看作是为奴役人类而必需的意识形态，把泛神论的无神论看作是解放的世界观，那么，他对在巴黎接受了拉梅耐^①“基督教社会主义”的伯尔内辛辣地进行冷嘲热讽就是可以理解的了。

但是，海涅的圣西门主义也同时更促使他要保持和发展他那泛神论当中的宗教残余。诚然，他很清楚，泛神论只是被掩盖起来的无神论；但是，这里确实保存了一个不可摧毁的宗教核心。海涅拿人世间革命的此岸同宗教的彼岸相对照，但是这一对照的基础是把尘世变成宗教所说的上天。如果说，马克思以前战胜黑格尔的最重要人物唯物主义者路德维希·费尔巴哈有时也不得不把自己的世界观藏在“新宗教”的迷雾之中，那么，海涅就更无法铲除他那黑格尔主义的宗教残余。（圣西门主义发展成为一种新宗教，清楚地表明这种倾向具有普遍的必然性。）海涅把哲学唯物主义——又是按照黑格尔的榜样——理解为法国大革命的世界观。这样，当他想要描述无产阶级革命超过了资产阶级革命的时候，他就同时感到一种可以理解的迫切要求：要突破旧唯物主义世界观的框框。但是因为他不能用辩证唯物主义去克服机械唯物主义，他就只好给无产阶级革命加上一层唯心主义的宗教的神圣色彩。“圣尤斯特说过的那句伟大的革命的话：Le pain est le droit du peuple（面包是人民的权利），我们应该说成：Le pain est le droit divin de l'homme（面包是

^① 拉梅耐(Félicité Lamennais, 1782—1854), 法国神父, 政论家, 基督教社会主义的创始人之一。

人的神权)。我们不是为人民的人权而斗争,而是为人的这个神权而斗争。在这一点上以及在其他许多问题上,我们同那些革命的伟人们是有区别的。”由此出发,就开始了我们已经知道的反对雅各宾禁欲主义的论争。

海涅哲学立场的弱点是显而易见的。他以唯感论和唯灵论之间的对立来代替唯物主义和唯心主义之间的对立。就是当他含混不清地把唯物主义和唯心主义之间的对立理解为“先天”与“后天”之间的对立时,也是形式地只承认这种对立对认识论有它的合理性。海涅以他那唯感论的世界观,既想克服旧唯物主义的机械性质,又想清除他自己思想中黑格尔哲学的唯心主义的反动倾向。这种想使黑格尔与唯物主义彼此接近的尝试,绝不仅仅是海涅个人的哲学倾向,而是必然地属于当时普遍的世界观大变动当中的一部份,这个大变动的顶峰和最成熟的成果就是后来产生的马克思的辩证唯物主义。恩格斯在描述自然科学以及工业进步对哲学的意义时指出:“就是唯心主义的体系也越来越充满了唯物主义的内容,试图用泛神论来调和精神与物质的对立,因而最后黑格尔体系按其方法和内容只代表一种唯心主义地头脚倒置的唯物主义。”这种形势到了黑格尔主义解体的时候就更加尖锐了。关于这一点,恩格斯说:“大多数最重要的青年黑格主义者由于反对实证宗教的实际需要又被迫回到英法唯物主义的立场。这里,他们就同他们学派的体系发生了冲突。”在海涅身上,这个冲突没有公开爆发,至少在一八四八年以前没有爆发。海涅的泛神论是一块用诗歌织成的面纱,就是海涅自己也因为有了这块面纱而看不到他自己哲学立场中的各种矛盾。只要他对革命的前景怀着喜悦的期待,只要生活的快乐和革命的要求这两个推动他生活的动力还在协同工作,他就认

为，唯感论的泛神论就是那个时代没有宗教性质的无神论宗教，就是那样一种世界观，它综合了把旧唯物主义以及成了革命的黑格尔主义当中应予肯定的东西，并克服了这两者的错误和局限。

在一八四八年以后写的论著中，海涅宣布他“改变了信仰”，他同他的过去完全决裂。但在《罗曼采罗》的后记中，他又说别人说他因生病而改信上帝是一种捏造，并提出了抗议，就是对有人说他又归返——可能是基督教的，也可能是犹太教的——教堂，他也提出了抗议。这样，确切地指出海涅究竟在哪一方面“改变了信仰”，就对瞭解整个海涅有十分重要的意义。首先，不管海涅怎么保证，要是完全排除疾病以及他个人生活中其他逆境所产生的影响，那是不正确的。关于这一点，在《自白》中，说完我们已经引用过的关于黑格尔的人就是神的那段话以后，海涅又说了下面一段话：“但是代表一个神的代价是十分昂贵的，因为这个神不愿使人觉得他寒酸小气，他既不姑息身体，也不吝惜金钱。为了体面地扮演这个角色，有两件东西特别不能缺少，那就是要有很多的钱和十分健壮的身体。遗憾的是，一八四八年二月的某一天我失去了这两件必需的东西，我的神性因此也就中断了。”因此，对海涅来说，所以必须有一个人格化的神，是因为他自己的“神性”在物质上崩溃了。“我只是一个穷人，再加之身体不好，甚至病得很重。在这种情况下，对我来说，真正的善行，就是天上有人，我可以经常地，特别是午夜以后当马蒂尔特^①休息的时候（她常常是非常需要休息的），可以向他啜泣默念祈求解除我痛苦的祷文。感谢上帝，在这样的时刻，我并不感到孤独，我可以尽情地轻声祈祷和放声大笑，而不会感到不

^① 马蒂尔特(Mathilde)，海涅的夫人。

便；我可以向全能的上帝倾吐我的全部衷肠，告诉他平常连对我的妻子也不便说出的苦衷。”

在一次谈话中，海涅说得就更加坦率，更加玩世不恭。譬如有一次同阿道尔夫·施塔尔和凡尼·列瓦尔德谈话，他这样说：“但是，我也有我的信仰。你们不要以为，我不信宗教。鸦片也是一种宗教。倘若在我那痛得要死要活的伤口撒一点灰色的粉末，尔后马上就不再发疼，那为什么不可说，这也有宗教所具有的那种慰藉力量呢？鸦片与宗教之间的相近之处，比绝大多数人所想象的要多的多……每当我疼得再也不能忍受时，我就服吗啡；每当我无法打死我的敌人时，我就将他们转交给亲爱的上帝——只是，”这里他稍微停顿了一下，然后补充说：“只是有关钱的事情，我还是宁愿自己来办理。”又譬如在同阿尔弗莱德·麦茨内的一次谈话中，海涅解释说，如果他拄着拐棍能站起来，他就要到教堂去。麦茨内对此十分惊异，海涅回答说：“对，对！是到教堂去！人如若只能拄着拐棍走路，那他还能到哪儿去呢？当然罗，如果我用不着拐棍就能走出去，那我就更喜欢在令人心旷神怡的林荫大道上散步，去舞厅跳舞。”——所以，我们看到，海涅的“改变信仰”并不是十分认真的。他向他那新发现的上帝所做的祈祷，并没有很多的宗教内容：

噢，主啊！你让我留在
这个世间固然很好，
但事先得让我身体强壮，
还得弄点钞票。
.....
我只要求健康和钞票。

主啊！让我快快活活地
在我妻子身旁
象老样子再过几天美好的生活！

另外，在一首更为严肃反嘲的诗里控诉说：

主啊，你出尔反尔，
怨我冒昧，实在使我惊奇：
你造出了欢乐的诗人，
又夺走了他美好的感情。

痛苦使我快活的感觉迟钝，
我变得忧郁悲痛，
你要是没完没了总开这种悲痛的笑，
最后我只好做天主教徒。

然后，我向你放声嚎哭，
就象其他虔诚的基督徒——
唉，悲惨啊！失去了
一位最优秀的幽默家！

由此可见，海涅始终很清楚，对他来说，宗教并不是什么严肃的世界观问题；实际上，它只是止痛的麻醉剂，镇静与日俱增的绝望情绪的鸦片烟。但是，说这是鸦片烟，因而不必象世界观那样严肃对待（而且事实上海涅也从来没有严肃对待过），绝不可由此就得出结论，说他的绝望也不是严肃的、深沉的、直率的。海涅不仅是为他个人极其可怕的命运感到绝望，而且也为他最深沉的生活内容——人类发展前景的命运感到绝望。他曾经对

麦茨内说：“我又信仰人格化的神了！人要是生了病，而且危在旦夕，他就会这样做！请您不要因此就说我是在胡闹！既然德意志人民在危急关头可以尊敬普鲁士国王，我为什么就不可以尊敬人格化的神呢？”他这些话里面隐藏着深沉绝望的反嘲。在另一次谈话时，他给麦茨内朗读了一首诗——如他所说，是一首宗教诗：

抛掉那些神圣的比喻，

……

麦茨内惊讶地问道：“您说这是宗教的？我看是无神论的。”海涅笑了笑，回答说：“不，不对，是宗教的，是亵渎宗教的。”毫无疑问，这里海涅比他那渺小平庸的崇拜者更瞭解他自己。

毫无疑问，海涅的这首诗并不是没有宗教的核心，虽然任何一种宗教都会而且必然会拒绝他这样一种宗教精神。海涅的错误只是在于，他有时对他“改变信仰”的宗教性质估计过高，写得过于娓娓动听，把“改变信仰”同他以前的所谓异教的、泛神论的不信教的时期过于生硬地对立了起来。在分析那个时期的时候，我们已经指出，在海涅泛神论的现世性背后隐藏着的宗教残余。到了一八四八年以后，这个宗教残余就占据了统治地位，因为这个时期革命运动处于低潮。在这样的时期，有病而又孤独的海涅必然无法看到还只是预示新高潮会出现的那些萌芽和倾向。因此，他最后一部诗集《罗曼采罗》中的那种令人悲切的绝望情绪，就不是他个人对自己命运的绝望，至少也不仅仅是对他个人的绝望。这是对世道的绝望，对人类发展的绝望，对理性和正义命运的绝望，对革命命运的绝望。在现实中，不论在什么地方和什么时间总是恶战胜善。为此而发出的悲痛之情，就是《罗曼采罗》中所有浪漫曲和历史故事的基调。这是绝望地寻求一种希望，一种光明的前景；这是绝望地紧紧捉住任何一点幻想，最后又勇敢地、理智地以反嘲的方式摧毁这个自己创造出来的但又从来没有完全相信过的幻想。世道的荒唐使海涅绝望地臆造出了一个人格化的神作为木偶供自己玩耍，而才智过人的海涅又至少说也始终知道这只是一个木偶。但是，尽管如此，就是这位才智过人的海涅也不得不在绝望的时刻玩弄这个木偶，并在玩弄中寻找一点安慰。革命失败以后，世道对海涅来说变得荒唐透顶。他这样讴歌一八四九年匈牙利革命的失败，即这次

革命浪潮的最后一次武装斗争：

我一听到匈牙利这个名称，
就觉得我的德国内衣太狭小，
它下边好象有大海在沸腾，
好象有喇叭的声音向我号召。

那久已消逝的英雄传说
又在我心里作响，
那铁一般粗暴的战士之歌
歌唱着尼伯龙根族的灭亡。
.....

这也是同样的命运——
英雄必须按照旧的惯例，
不管旗帜飘扬多么骄傲、自由
还是败倒于野兽的暴力。

恶战胜善，反动战胜革命，革命的军队被打垮，最优秀的革命者惨遭杀害或者被迫逃亡，许多老战士变成了背叛革命的叛徒。海涅后期的诗歌愤慨地描写了格尔斯泰特^①、赫尔威格以及其他一些人的行为。他到处都看不到一线光明，到处都看不到他可以与之入伍的人群，到处都看不到他可以生存的国土。在《现在往哪里去？》一诗中，他让所有的国家都列队而过，但没有一个国家是他的故土：

① 丁格尔斯泰特(Franz Dingelstedt, 1814—1884)，德国作家，一八四八年革命以前倾向革命，革命以后与反动当局妥协。

我悲哀地仰望高空，
千万颗星星向我眨眼——
但是我自己的星星
却哪里也看不到。

在天空金色的迷宫里
它也许迷失了方向，
象我自己迷失在
混乱的人间一样。

甚至大自然的美，也不象在还是浪漫主义诗人的青年时代那样，能给现在这个海涅带来安慰，使他精神振作，或者至少使他忘却他自己的悲欢离合。（不过，就在那时，这种安慰也总是以不恰当的反嘲方式予以摧毁。）相反，阳光越是明媚，在诗人的心灵中，冷漠无情的自然美与看不到任何希望的黑暗之间的对照就越显得触目惊心。

春天繁花似锦，碧绿的树林
传来鸟儿欢快的歌声，
姑娘和鲜花纯洁无瑕，纵情欢笑——
啊，艳丽的世界，你多么可惜！

海涅情绪绝望，濒临死亡。他自己虚构的那个神，对他那痛苦的心灵只是一种暂时起作用的鸦片。

尽管如此，尽管在宗教问题上海涅的前期与后期有着内在的联系，但他“改变信仰”仍是一种崩溃，是一出典型的悲剧，一出资产阶级无神论者的悲剧。正是海涅的命运表明，一个彻底

的无神论者必然同人类革命解放的命运休戚相关。他不会象五十年代和六十年代德国“庸俗的沿街叫卖的小贩”那样，对人类的重大问题，对人类社会发展的的问题，采取一种庸俗的、自以为是的、平庸浅薄的、有时甚至是卫道的态度。从瓦尼尼^①到狄德罗，资产阶级无神论的光辉伟大的人物，都是活动在从文艺复兴到法国大革命这段时间，这并不是偶然的。如果说，他们对人类复兴所抱的希望充满了幻想（当时的发展还不可能暴露出这些幻想就是幻想），那么，这些幻想是人类进步发展所必需的有积极意义的媒介物。只是到了十九世纪，彻底的、诚实的无神论者就再也不能靠这些人类复兴的幻想来度日了。随着革命无产阶级的出现，人类真正解放的现实前景也展现出来了。我们已经看到，海涅的无神论是如何必然地同他对无产阶级革命前景的认识联系在一起。但是，他所看到的那个前景模糊不清，因而在无神论的尘世周围就出现一层宗教的迷雾。这样，随着前景的消逝，这个无神论也就崩溃了。虽然随之而产生的所谓信仰并无多大价值，虽然从主观上看这也并不意味着又真正返回宗教，但这确是无神论的崩溃。

因此，后期的海涅就成为十九世纪下半叶绝望的、“悲剧式”的宗教无神论者的思想先驱。这些无神论者生活在一个对他们来说是变得十分荒唐的世界之中，他们诚实地把各种旧宗教当作腐烂发霉的垃圾加以抛弃。但是，无神论并不能给他们任何支持，它不能成为他们世界观的支柱。雅可布森^②的《尼尔斯·林

^① 瓦尼尼(Lucilio Vanini, 1584—1619), 意大利文艺复兴时期的哲学家, 主张上帝与自然等同, 故以无神论的罪名被教会处死。

^② 雅可布森(Jens Peter Jacobsen, 1817—1885), 丹麦作家, 他的小说《尼尔斯·林纳》是一部宣传无神论的小说, 尼尔斯·林纳是书中的主人公。

纳的结局是昏厥在他孩子的病床旁，而对海涅来说，不管是向一个他自己也不相信的上帝祈求帮助也好，也不管是在临终前还坚贞地信仰无神论也好，不管是哪种情况，都不能使他摆脱生活的绝境。因此，在所有这些本来就令人迷惑，又使人绝望的无神论中，都自觉或不自觉地保存着一个宗教的因素。“只有实际的日常劳动的生活每日每时都能清楚地表现出人与人之间以及人与自然之间的关系，现实世界的宗教反映才会马上消失。”（马克思语）

四

在他的《自白》里，海涅称自己是德国最后一位浪漫主义诗人。“德国人旧的抒情诗派随我而结束，同时新的诗派，即现代德国抒情诗，又是从我这里开始。”海涅把自己在文学上的地位规定为两个时代交替阶段的过渡现象，这是正确的。只是德国现代诗歌实际所走的道路，同海涅设想的和预见的完全不同。造成这种情况的原因，正是我们一直在分析的对海涅的世界观起了悲剧性影响的那种社会政治的发展。

“艺术时期的终结”是海涅基本的文学史观点的出发点。“我过去关于从歌德出生开始到歌德逝世为止的艺术时期将要终结的预言，现在看来就要实现了。现在的艺术一定要消亡，因为它的原则植根于已经死亡的旧制度，植根于已成为陈迹的神圣罗马帝国。因此，正象这个陈迹的一切枯萎的残余一样，现在的艺术也同当代处于不愉快的矛盾之中。正是这个矛盾，对艺术危害极大，而不是时代的运动。相反，时代的运动甚至必然会使艺

术繁荣，就象以往的雅典和佛罗伦萨那样……”海涅进一步阐述了，同伟大的党派斗争的结合以及同现实政治的结合，曾是过去时代艺术繁荣的基础。他在列举了德国新艺术发展的各种前景以后继续说：“因此，新的时代也将产生新的艺术，它与新时代本身完全合拍，它无须向已经死亡的历史借用各种象征，它甚至必然会产生一种不同于以往的新技巧。到那时，但愿如痴如醉的主观性，不羁世俗的个性，无所顾忌的性格以及一切生活的乐趣都能有声有色地显示出它们的力量，这岂不比旧艺术的那些僵死的假设更有益处。”

因此，海涅把他所代表的文学时期看作是一个过渡。尽管他对过去的伟大叙事体作家和戏剧家，如塞万提斯和莎士比亚等，表示最崇高的敬意，尽管他认为歌德诗歌的本质特点是德国发展的结果，他也认为歌德的伟大在于他的客观性（“大自然的镜子”，“诗歌中的斯宾诺莎”），但他仍然把他自己的主观主义看作是向新艺术的必然过渡。很清楚，在海涅看来，这个新艺术的前景是同人类发展这一新时期的社会政治前景最紧密地联系在一起。

从这一立场出发，海涅必然要把反对过去的文学，反对古典文学，尤其是反对浪漫派文学当作他文学活动的中心内容。抽象地看，这样的斗争也并不能使他在德国文学的发展中占有什么特殊的地位，因为从二十年代起，整个进步的德国文学批评界就在努力克服“艺术时期”，尤其是想给越来越反动的浪漫派以致命的打击（如伯尔内、蒙采尔、卢格等人）。海涅的特殊地位是由此而产生的，一方面，他对古典时期和浪漫时期的理解比这些批评家更广阔、更深刻，更具有历史的观点；另一方面，他批判地评价新文学的现实可能性时也比他们更正确；而且他是从左的方

面进行批判，因而批判的态度更激进。自由主义批评家也批判新文学，但是他们对新文学提出的主要责难，是说它“破坏”太多，“肯定”不够（如弗里德里希·台奥多尔·费肖尔以及四十年代中期以来的绝大多数青年德意志派的批评家）。与此相反，海涅批判新文学则是因为它过于抽象，幻想太多，具体批判太少。

海涅进行批评的中心点是对浪漫派的批判，这同他从政治上批判德国的发展是分不开的。海涅正确地认为，争取国家统一是正在酝酿的德国资产阶级革命的中心问题。同时他也看到，在所谓的“解放战争”中，这个问题在近代第一次广泛地提到议事日程上。浪漫主义的文学运动，尤其是在一八四八年以前成为这个时期占统治地位的反动思想意识并在四十年代特别兴盛的那些浪漫主义的思潮，它们的根子就在“解放战争”之中。正因为这样，海涅就把他批判性的反嘲集中在揭露和贬抑“解放战争”思想上面。他首先是对这里出现的德国的奴颜婢膝的精神进行斗争。拿破仑在俄国败北以后，海涅说：“我们德国人得到至高无上的命令，从外来的压迫下解放出来。我们长期遭受奴役，心中怒火万丈。克尔纳^①那些旋律优美、歌词拙劣的歌曲，使我们受到极大的鼓舞；我们经过战斗争得了自由；我们做了我们的诸侯命令我们做的一切。”狭隘民族主义的浅薄和浪漫主义（这个时期的统治思想）在政治和社会上的反动，就是来源于这种奴颜婢膝的精神。浪漫派想使德国那种苦难的、被奴役的、小邦林立的状态永世常存，它推崇德国历史是推崇德国发展的历史鄙陋性。它先是美化中世纪和天主教，后来又美化东方，都是

^① 克尔纳(Theodor Körner, 1791—1813)，德国诗人，他写的歌在反拿破仑战争中广为流行。

为了从思想和文学上树立一个榜样，以使德国的悲惨状态永远保存下来。

对德国浪漫派的反动性质的批评，海涅同大多数进步批评家是并行不悖的。但他的批判在两个方面超过了这些进步的批评家。第一，海涅是第一个、而且长期以来是唯一的德国批评家，他认识到浪漫主义运动具有资产阶级的性质，发现并且揭露了在政治上属于资产阶级自由派的那些后期浪漫派作家身上的自由主义的反动特性。他的批判主要是集中向乌兰特^①和“施瓦本诗派”进行斗争，而且这一批判有时已预见到自由派行将背叛资产阶级革命。可是，这一具有深邃洞察力的批判，在德国长期不被人理解。海涅对浪漫派的资产阶级性质的批判，并没有只停留在对自由资产阶级和自由小资产阶级文学的批判上。在对弗里德里希·威廉四世^②统治下的反动时期进行文学批判的斗争时，海涅把对这位浪漫主义的普鲁士国王的讽刺打击直接集中到这一点上：这位国王同中世纪调情只不过是可怜的资产阶级反动派拙劣地摹仿中世纪而已。在《德国，一个冬天的童话》里，海涅用反嘲的方式要红胡子大帝，这位德国统一的传奇式的浪漫主义民族圣人，正式建立真正的中世纪，因为：

不管怎样，中世纪在过去
曾真实存在，我甘心容忍 ——
只要你把我们解救

① 乌兰特，见本书第六五页注①。

② 威廉四世(Friedrich Wilhelm IV, 1795—1861)，从一八四〇至一八六一年任普鲁士国王。

脱离半阴半阳的两性人。

脱离那冒牌的骑士队伍，
这个混合物令人作呕，
中古的妄想与现代的骗局，
它不是鱼，也不是肉。

赶走那帮流氓小丑，
把那些戏园子都关闭，
他们在那里效仿远古——
你快点来吧，啊，皇帝！

第二，海涅比所有其他同时代的德国人更清楚地看出了浪漫派同现代文学运动的内在联系（在这方面，海涅也受了黑格尔历史观的影响）。例如，他属于懂得德国自然哲学的世界观和方法论意义的少数人之列。他还懂得，浪漫派要求恢复民间的东西，其中虽有反动的倾向，但对德国现代文学和文化的发展来说，这是必不可少的运动。浪漫派的那些倾向，最初是含混不清的，连浪漫主义者自己也常常误解，只是在后来的发展过程中，这些倾向才成为公开的、明确的反动思想意识。“事实上，我国早期浪漫主义者的行动，是出于一种连他们自己也不了解的泛神论的直觉。他们对天主教本体所怀的思念之情，其根源比他们所意想的要深刻得多……这一切都是对古日耳曼泛神论的思旧之情，这种感情突然在他们心中觉醒，可是并不理解……”

最后，海涅又重新采用了德国早期浪漫派的文学和哲学的

中心概念——浪漫主义的反嘲^①。他清除了反嘲这个概念及其运用中的纯技巧的游戏(浪漫派作家自己的反嘲,尤其是蒂克的反嘲,都保留了这样的游戏),把反嘲当作是批判地、艺术地把握当代现实的中心点。在海涅的作品中,反嘲是一个原则,用它来粉碎资产阶级对所谓和谐现实所抱的幻想。《游记》第二版序言在巴黎就已经写好,在这里他尖锐地强调他自己与以乌兰特为代表的后期浪漫派之间的鲜明差别:“当然,这些虔诚的、骑士的声调,那些不久前还在狭隘爱国主义时期四处回荡的中世纪的余音,现在已消失在最近为自由而战的轰鸣之中,消失在欧洲各民族普遍要求象兄弟一样亲密相处的震耳欲聋的呼声之中,消失在现代歌曲的痛苦的呢喊之中。这些歌曲不愿为了骗人捏造什么天主教的和谐感情,而要为了真理用雅各宾的方式无情地粉碎这样的感情。”因此,对海涅来说,用反嘲来摧毁一切骗人的和谐,用反嘲和玩世不恭的方式来突出当今的裂解状态,是他为消灭中世纪残余而进行的雅各宾式斗争的一部分。当然,他同时也摧毁资产阶级的一切错误的思想意识,因为资产阶级用封建的和资本主义的思想要素为自己编制了一个骗人的所谓和谐的世界。青年恩格斯非常正确地表述了海涅式反嘲的特点:“在海涅那里,市民的幻想被故意捧到高空,是为了再故意把它们抛到现实的地面。”因此,恩格斯说,市民读了海涅的作品感到愤慨,而其他作家象儿戏一样的反嘲则使他们感到宽慰,增强了他们的幻想。海涅清楚地知道,纯形式的、玩弄技巧的反嘲具有卫道的性质,因而他对这样的反嘲总是以讽刺进行最猛烈的攻击。

海涅的反嘲远远超过了浪漫派的一般实践,但是它的来源还是浪漫派。青年弗里德里希·施莱格尔,特别是他以后的梭

^① die Ironie, 见本书第五四页注①。

尔格^①，都从深刻的哲学角度把反嘲理解为理想的自我瓦解。梭尔格说，反嘲中出现的各种矛盾，不仅是某个个体的毁灭，不仅是尘世的无常，而且也是“理念本身的虚无，因为理念以及它的体现同时都受一切尘世事物共同命运的支配”。对反嘲的这个见解，对从法国大革命一直到一八四八年的整个文学时期——尤其是对德国——具有重大的历史意义。资产阶级赖以完成革命的英雄幻想，现在现实已经揭露出它是一种幻想。但是，正在为自己的革命做准备的德国资产阶级，如果它想要作为全社会进步的向导来进行这场资产阶级革命，那它就同样需要这种英雄幻想。但是，众所周知，德国的资本主义发展太晚，因而不可能以这样的方式进行资产阶级革命。这样，虽然资产阶级的先进份子历史地必然要为一场德国的一七八九年革命进行思想武装，但是，在从思想上向革命进军的时候，德国的形势又预先就投下了阴影。因此，正是德国的形势，使幻想必然不断地产生，同时又使幻想必然不断地被打破。

黑格尔完全承认，梭尔格的反嘲作为发展的因素有它的合理性，不过他认为，梭尔格的反嘲已被他的历史发展观点所战胜。但是，到了三十年代和四十年代，先进的知识份子就不再满足于黑格尔的解决办法了。黑格尔用以克服梭尔格反嘲中的“消极性”的那种哲学上的“积极”因素，是建立在资产阶级革命已经结束这样一个观点之上的。正在为革命做准备的德国进步知识份子当然不会满意黑格尔的这样一种看法。所以，海涅又追溯到浪漫主义反嘲的最深的泉源，就不是重捡古董，而是为了

① 梭尔格(Karl Solger, 1780—1819)，德国哲学家、美学家，在德国美学从启蒙运动到黑格尔的发展中占有相当的地位。

使由于德国阶级斗争特殊形势的最深刻的矛盾而产生的现实倾向具有勃勃的生机。很早以前，海涅就表示赞同浪漫主义反嘲这个最深刻的形式。海涅在一封信里批评路德维希·罗伯特^①的喜戏时，最清楚地陈述了他的观点。他指责罗伯特的喜戏缺乏“伟大的悲剧性的世界观”，说它不是悲剧。这种要“一部喜剧成为一部悲剧的闻所未闻的要求”，海涅当然不是向一般的法国式的喜剧提出来的，而只是着重向浪漫主义喜剧提出来的。海涅在信里还称赞了同一作者写的另一部我们不大熟悉的浪漫主义喜剧《狒狒》。他写道：“狒狒悲愤地诉说有特权的造物对它的压榨和侮辱，最初人们对此捧腹大笑；但是，仔细一看，人们无不为此些令人毛骨悚然的真情而感到不寒而栗，他们都觉得狒狒的怨诉是正当的。这就是反嘲，尽管它的主要成份是悲剧。最令人愤慨的事情，最骇人听闻的事情，最阴森可怖的事情，如果要它具有诗意，那么要表现它就只能让它穿上可笑的五光十色的外衣……”

克服这种悲喜剧式的幻想的自我创造和自我毁灭，马克思从一开始就采取了不同于黑格尔哲学的方法，这是不言而喻的。马克思主义革命观点的一个重要要素，就是通过批评来瓦解过去革命时期的英雄幻想，并通过由于正确地认识了经济发展本身的事实和倾向而产生的清醒的、实践性的英雄主义来替代它。从我们迄今为止的讨论可以清楚地看出，海涅为什么不能用马克思主义的观点去克服浪漫主义的反嘲。但是，从德国的形势同样可以清楚地看到，海涅重新采用浪漫主义的反嘲，并在批评和创作中革新它，深化它，这绝不是倒退到黑格尔之后，恰恰相

^① 罗伯特(Ludwig Robert, 1778—1832), 德国浪漫主义剧作家。

反，这是超过黑格尔而走的革命的一步。过渡时期的极端主观的精神，是海涅可能达到的最高的哲学和文学的立脚点，同时也是这个时期任何一个德国作家实际达到的最高立脚点，这种主观精神在文学上的主要表现手段恰巧就是反潮。因此，资产阶级想要以全社会的名义概括德国历史地可能有的发展中的一切矛盾，那么，这一概括的最后形式就是反潮。这一概括不得不采用这种自相矛盾的、反潮主观主义的形式，是发展不平衡的结果，是德国在国际资本主义发展中的特殊地位造成的。反动的批评家反对海涅的反潮主观主义，说这是“非德意志的”；可是，正因为海涅有这种反潮主观主义，他才成为十九世纪最有德意志精神的作家。海涅的手法问题，是一八四八年和在此之前德国的发展发生转折的最准确、艺术价值最高的反映。把海涅说成是“非德意志的”，是反动倾向在文学史上的表现形式；为了美化德国历史上鄙陋的一面，就想把德国历史上一切革命的东西统统加以抛弃。这些反动倾向登峰造极的发展，就是法西斯主义。

扬弃矛盾，并不象黑格尔所说的是个思想问题。“商品的发展并没有扬弃这些矛盾，而是创造了这些矛盾能在其中运动的形式。一般来说，这就是解决实际矛盾的方法。”（马克思语）现实中的矛盾能在现实中得以解决的这个形式，也必然决定了文学反映这些矛盾的特殊形式。海涅同巴尔扎克一样，是西欧资产阶级最后的具有世界意义的伟大作家，因为他同巴尔扎克一样也找到了矛盾能够在其中生动地进行运动的特殊形式。资产阶级文学过去的那种卫道的形式，是旨在使矛盾凝固成为捏造的、骗人的和谐。后期资产阶级文学，即一八四八年以后的文学，再也不能象从前的卫道文学那样对无法解决的矛盾置之不

顾，于是，就创造出一种新形式，在这种形式里矛盾凝固成为矛盾，就象以前矛盾凝固成为和谐一样。

海涅处在这一发展的中间阶段，处在这一发展的转折点。他反对任何虚构的和谐，他以文学的形式摧毁任何骗人的统一。他在矛盾的运动中寻找美，他寻找革命前资产阶级过渡时期的美，他寻找痛苦的美，悲哀的美，希望的美，寻找必然产生又必然破灭的幻想的美。海涅的同时代人，德国重要的剧作家弗里德里希·赫伯尔十分中肯地表述了海涅艺术的特征：“海涅在诗歌中找到了一个形式，在这种形式中，各种最绝望的声调——即一个正在痉挛的世界的反映——一起发出刺耳的声音，以便随后又象悦耳的音乐优雅动听。他的歌集使人想起法拉里斯^①传奇式的铁公牛。据说，这个铁公牛是这样制作的：为了国王取乐，将奴隶装进烧得通红的牛肚子里活活烧死。奴隶发出的惨叫从牛肚子传出，听起来象是悦耳的谐音。在歌集中，虐待狂和受虐待者是同一个人，这样，这种取乐就更加合情合理。”海涅表现的矛盾是生动感人的，这就使他的诗歌有别于后期资产阶级的诗歌，不过，他自己——特别是在他的晚年——也已站在这种诗歌的门槛旁。他的诗歌所以有这种感人之处，是因为他看到革命的前景就是人类将从现在的苦难之中解脱出来。虽然在他生活的最后阶段，正如我们已经看到的，这个具体的前景对海涅来说已经差不多化为乌有；但它作为否定的因素，作为不安定即具体的社会动乱的推动力量还是继续存在，因此，矛盾就没有僵化成

^① 法拉里斯(Phalaris)，古代阿克拉加斯(Akragas，今意大利的阿格里琴托地区)的暴君，相传在他执政时期(公元前570—公元前554年)恐怖盛行。他常常把奴隶装进铁铸公牛的肚里活活烤死。

一种卫道的悲观主义，僵化成空洞地宣布反对“永世不变的人类命运”。不过，后期的海涅确实是已站在这一发展的门槛旁，这也是不成问题的。正因有这样的联系，象尼采这样的人就成为海涅的伟大崇拜者，他称颂海涅是最后一个具有欧洲意义的德国作家。尼采把海涅同波德莱尔相提并论，这从尼采的观点出发是必然的结论。他这样评价晚期的海涅，虽然并不完全恰当，但绝非偶然。

我们前面把海涅同巴尔扎克并提，只是就他们在十九世纪西欧资产阶级文学发展的地位而言。他们二人是能够宏伟地表现动荡矛盾的最后的资产阶级伟大作家；他们二人都找到了克服浪漫主义的最深刻的形式；他们二人都在克服浪漫主义的同时把其中的精华吸收到自己的作品之中，但他们二人又都没有完全克服浪漫主义。因为，在资产阶级的土壤上，是不可能彻底克服浪漫主义思想意识的，这同我们已经分析过的资产阶级无神论的“悲剧性”是同样的问题。巴尔扎克和海涅在个人关系和艺术上互相尊重，但就写作风格而言，他们俩是完全对立的。巴尔扎克刻画的是现实本身各种矛盾的自我运动，他描述了一幅现实社会矛盾的现实运动的图象。海涅的形式是主观精神达到极端程度的形式，文学所表现的现实只是现实在作家头脑中的生动而又矛盾的反映。

海涅除了青年时期写过两部不成功的剧本以外，从来没有完成过一部剧作或者小说，这不是偶然的。这绝不是由于他缺乏创作力，〈巴赫拉赫法学教师〉的残片以及〈游记〉（特别是〈卢卡浴场〉）的一些插曲表明，海涅完全有能力塑造出生动的人物。虽然他对古典现实主义的伟大代表十分崇敬，对他们的理解也十分深刻，但他还是果断地抛弃了小说和戏剧的古典现实主义，而

随着他的日益成熟，他越来越自觉地转向诗歌和散文的抒情反嘲的形式。这一切都是有深刻的社会历史原因的。海涅要探求一种能在当时思想修养的最高水平上表现出时代最深刻矛盾的诗歌。在法国和英国，要想现实主义地表现社会生活的实际进程，是允许象巴尔扎克或者比他略逊一筹的狄更斯这样的作家对现实的矛盾进行直接的现实主义刻画的。但是，德国状况的“时代错误”（我们在前面已经引用过青年马克思对它的分析和批判）却使得这个时期在德国不可能产生伟大的现实主义。这个时期的德国现实主义作家，在表现的时候不可避免地要陷入德国社会发展的狭隘的鄙陋状态之中（如伊美曼）。海涅要想站在国际的高度，也就是说，要想真正是根据当时时代的精神，而不是从德国时代错误的角度去对德国的状况进行形象的批评，在德国的土地上，他就不可能找到任何一个情节能现实主义地表现出德国的各种关系，从而使这种批判既准确又具有现实主义的鲜明性。因此，如果说，海涅为他的批判德国的伟大文学作品——《阿塔·特罗尔》和《德国，一个冬天的童话》——所选择的形式是相应地稍加改动的文学《游记》中的那种抒情反嘲、幻想反嘲和极端主观主义的形式，那么，这既不是他创作上的弱点，也不是他个人的异想天开。相反，他选择的形式是当时唯一可能的德国形式，它能以最高的文学水准表现出社会的各种矛盾。

海涅自己也瞭解德国这一发展的历史必然性。“德国精神的至高花朵是哲学和诗歌。这种鼎盛期已经过去，田园般的宁静也一起消逝；现在，德国已卷入运动之中……”诗歌和哲学（此外还有居第二位的带有理想主义特色的剧作和幻想式的中篇小说）是海涅以前德国意识形态发展的典型形式。在一八三〇年革命和一八四八年革命之间的这段时期，这两种伟大的形式解

体了。正如我们看到的，海涅是积极促进古典唯心主义哲学解体的先驱者。作为作家，他是德国古典文学和浪漫主义文学遗产的继承人。

马克思就哲学解体的思想任务所说的话，只要作必要的改动，就完全适用于德国最高的文学形式的解体。马克思发表在《德法年鉴》上的那篇文章我们已一再引用过，在那里马克思强调指出，不把哲学变成现实，就不可能取消哲学；另一方面，不取消哲学，哲学也不会变成现实。同样，海涅用反嘲的方法摧毁德国的诗歌，也不是简单的摧毁。如果是简单的摧毁，那只要用枯燥的资本主义散文代替陈旧的牧歌情调就行了。可是那样一来，海涅充其量也只不过是一个写诗的古斯塔夫·弗赖塔克——当然不会有弗赖塔克那种隐蔽的和骗人的自由主义的浪漫精神。海涅的伟大恰巧在于，他没有陷入后期资产阶级发展中的任何一种错误的极端，他既不是为德国资本主义以前的田园生活遭到破坏而唱挽歌的狭隘的浪漫主义诗人，也不是为骤然降临的资本主义“盛世”进行辩护的平庸肤浅的卫道士，也就是说，他既不是默里克，也不是弗赖塔克，而是一位正好是在德国特殊发展的基础上产生的、具有巴尔扎克那样的深度和广度的伟大的欧洲作家。

因此，扬弃古典文学的，特别是浪漫主义的遗产，对海涅来说，同时也就是彻底地批判继承这些遗产。他的诗歌是有机地从浪漫主义的诗歌发展而来的，布伦塔诺、威廉·缪勒^①等是他

^① 布伦塔诺(Clements Brentano, 1778—1842)、威廉·缪勒(Wilhelm Müller, 1794—1827)，都是晚期浪漫派作家，他们与以施莱格尔为代表的早期浪漫派不同，特别注重民间文学传统。

青年时代诗歌的榜样。我们说，海涅继承了浪漫主义的遗产，还因为他继续了浪漫主义为抵挡资本主义散文的泛滥而开展的论战。海涅对现代英国深恶痛绝，有时简直有点卡莱尔^①的味道，虽然如我们所知，他并不是一个从浪漫主义观点出发反对资本主义的人。海涅对浪漫主义遗产的继承恰巧在于，他善于把浪漫主义作家以五色缤纷的反嘲所表现出的对资本主义散文愤慨的感情当作自己创作的一个因素加以利用，又没有随声附和他们对资本主义以前状态的消逝唱的那些目光短浅的挽歌。

不过，海涅继承的最主要的浪漫主义遗产，是浪漫主义的人民性的平民性质。德国反拿破仑压迫的民族运动，尽管其中反动的因素占了主导地位，但它仍是几个世纪以来第一次最深刻地唤醒了各阶层人民的一次民族的群众运动。在这一斗争中，历史地必然产生的一切幻想又必然地向中世纪的反动方向倒转，这是由于德国发展的鄙陋性造成的。尽管这些幻想的基本方向具有反动的性质，尽管反动派利用这些倾向（如历史学派等），但并不能抹煞这样的事实，从文学方面人们还是寻找过，而且找到了同人民性的平民传统的联系（如民歌、童话、民间传说等等）。不论是批评还是诗歌，海涅用以作为起点的恰巧就是德国发展在古典文学和浪漫主义时期的这种人民性的平民因素。他大力保护德国的平民作家（如反对蒙采尔，保护弗斯^②；反对奥·威·施莱格尔，保护毕尔格^③），这正好说明他作为文学批评家和文

① 卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881)，英国作家、历史学家。早年竭力反对和批判资本主义，晚年又公开主张建立大资产阶级的独裁统治。

②③ 弗斯(Johann Heinrich Voß, 1761—1826)、毕尔格(Gottfried August Bürger, 1747—1794)，都是狂飙突进时期格廷根“林苑派”的主要代表，他们不仅注重民间文学的传统，而且有意识地为人民而写作，他们的作品反映下层人民的要求。

学史家的特征。就是在对浪漫派进行毁灭性的激烈论争中，他也始终保护和拯救这种人民性的平民遗产（如对诗集《男童的神奇号角》的推崇）。

海涅的创作实践就是从德国民歌的这种浪漫主义传统出发的。他青年时期还采用过一些浪漫主义诗歌的题材，有时甚至有点天主教的精神（如《去基维拉朝圣歌》）。但是，这一切对青年海涅来说，正如奥·威·施莱格尔所说，是表面的，次要的，纯属“*predilection artistique*”（“对艺术的爱好”）。海涅的诗早就超出了这种题材，他利用它只不过是希望通过反嘲把它抛弃。海涅在给威廉·缪勒的信中，曾因缪勒的诗歌启发了他的创作而向缪勒表示感谢，但他同时又强调他们之间的深刻区别：“您的诗多么纯清明澈，全都是民歌。相反，我的诗只是形式上有点民间的味道，而内容却是属于传统的社会。”不过，这里不要忘记，就是在浪漫派当中，也已经出现了所谓的“大都会文学”的问题，虽然往往是以一种错误的、反动论争的方式表现出来。作为诗人，海涅当然是这方面的第一个伟大的开路先锋；但在奇异怪诞的中篇小说这个方面，E·Th·A·霍夫曼却走在他的前头。

只有明瞭了海涅对浪漫主义遗产的这种态度，才能正确理解海涅文学批评方面的论争，这些论争的原则意义，在海涅传记作者中间只有极少数人懂得。所以产生这样的误解，海涅自己当然也负有责任。他的论争大多过于感情用事，有时甚至对攻击的对象进行毁灭性的人身攻击，这样就常常掩盖了他论争的原则内容和在文学理论上的深刻意义。海涅一生始终是在两个方面进行文学斗争。一方面，他反对要使浪漫主义继续苟延残喘的狭隘的小资产阶级，反对把德国的鄙陋状态美化成田园牧

歌的反动思想；他还反对自由主义的、地方性的后期浪漫派，而且这种攻击在有的地方比对狭隘的公开的反动派的攻击还要尖锐，这在原则上也是完全正确的（如对“施瓦本诗派”的斗争）。另一方面，他反对德国文学中的任何冒牌的、僵死的、非人民性的古典主义。

这场斗争从对普拉滕的尖锐的、毁灭性的论争开始，以对赫尔威格、弗赖利格拉特和四十年代倾向诗人^①的尖锐批判为结束。引人注目而且非常重要的一点是，海涅所反对的这些“古典主义者”都是政治上进步的诗人。不过，这一点丝毫也不影响海涅的论争在文学和政治上的正确性；相反，它揭示了这些文学斗争有更为深刻的联系：这些斗争从文学政治方面补充了海涅在政治和世界观领域对伯尔内的斗争。（普拉滕、赫尔威格以及其他许多人正好在伯尔内那里找到了理论根据，这不是偶然的。）这些斗争在文学上的本质内容，就是批判那些诗人的抽象的狭隘性，与此紧密相关，同时还批判他们的文学形式缺少人民性和朴实性。海涅一再嘲笑普拉滕在“韵律上的杰出成就”，海涅从原则上反对普拉滕企图以矫揉造作的技艺把古代的韵律强加给德语。海涅认为，这从原则上是错误的，因为违背了德语和德国诗歌的本质，与德国诗歌的人民性倾向是背道而驰的。因此，技艺越是高超，这种发展倾向带给德国诗歌的损害也就越大。虽然，海涅用反嘲的手法瓦解浪漫主义的内容，他的诗歌也有大都会的内

^① 十八世纪四十年代随着革命形势的发展，德国文坛上出现了一大批革命诗人，其中最主要的有霍夫曼·封·法雷斯雷本(Hoffmann von Fallersleben)以及赫尔威格、弗赖利格拉特等人。他们写的诗具有明确的政治倾向，但其中有的诗只是一些抽象空洞的革命词藻，缺乏生动具体的艺术形象。因此，人们称写这样诗的诗人为“面向诗人”。

容,但他总是想保存民歌形式的轻快和朴实。这里,他认为,韵律的造作是影响保存人民性的一个危险的障碍。一八四八年以后德国文学的发展,证明海涅的担心是完全有道理的。在业已成为反动的资产阶级那里,普拉滕的方向获得了胜利,因而德国诗歌从盖贝尔之类的慕尼黑仿古诗开始一直到施台凡·盖奥尔格之类反动的帝国主义的园林诗,都失去了任何人民性的群众效果的可能性,而海涅认为这样的效果是诗歌的目的。德国民主运动的思想代表,如卢格,拉萨尔这样的人,都十分推崇德国诗歌中的普拉滕和赫尔维格的发展路线,而只有马克思和恩格斯在海涅以及比他更富有人民性、更具有平民精神的继承者盖奥尔格·维尔特身上看到了诗歌发展的正确方向,这肯定不是偶然的。伯尔内在巴黎同德国手工业工人称兄道弟,但他代表的文学和政治方向在人民性和平民精神方面反而不及“贵族”海涅。如仅仅从表面上看,这好象是不合情理的,但仅仅是好象而已。

不过,海涅的文学人民性的方向,是同他对革命任务更为广阔、更加辩证、更没有宗派主义色彩的理解最紧密地联系在一起的。这里,我们就触及到了海涅同这些诗人进行论争的政治内容。海涅反对他们那种空洞抽象的激情,反对他们忽视具体情况,忽视具体敌人,忽视对敌人发动一场歼灭性的斗争。当赫尔维格初露头角并获得凯旋式胜利的时候,海涅就马上感到此人的死板和狭隘,感到他对实际情况一无所知,患有宗派主义的幼稚病和浅薄症:

赫尔威格,你这只铁云雀,
因为你飞入高空,

眼里就没有大地——
你眼里看不见
地上事物——只在你的诗中
存在着你歌唱的春天。

在《倾向》这首诗里，海涅以更尖锐的反嘲方式否定这样的政治诗：

不停地吹奏、轰动、震撼，
直到最后的压迫者逃亡——
只向着这个方向歌唱吧，
但是让你的诗篇
尽可能这样地一般。

当然，海涅对政治诗的态度绝不只是表现在这些论争之中。但是，如果听到海涅反嘲地说，他写《阿塔·特罗尔》是为了反对倾向诗和维护诗的独立自主性，就信以为真，那就完全误解了这部作品。《阿塔·特罗尔》在两方面进行论争：它既嘲笑浅薄的倾向诗，也嘲笑倾向诗所宣传的那些社会 and 世界观的内容。是的，海涅所以反对倾向诗，主要是因为它只有“坚定不移的性格”，也就是只有狭隘的宗派主义的坚定信念，而没有复杂地、全面地看待事物的才华和能力。《阿塔·特罗尔》之后的《德国，一个冬天的童话》具有倾向性，还未曾有人怀疑过。尽管如此，海涅迷

文式的标签。

捍卫文学的独立性同这样一种斗争的性质绝不是矛盾的。海涅关于文学独立性的主张同形形色色的“为艺术而艺术”毫无共同之处。这是海涅在三十年和四十年代德国各派斗争中处于独特而又孤立地位的表现。他想要斗争，但他不能、也不愿附和民主运动代表人物的那些浅薄的政治和文学观点；同样，他也不愿在思想上向反动派让步。因此，在一段时间内，两个阵营都只承认他是一个诗人。对此，海涅在反对路德维希·伯尔内的书中曾加以嘲笑。“是的，我已和政治分手，马上就要被发配到帕纳索斯山^①去养老。谁要是瞭解前面提及的那两派，谁就会对他们赏我一个诗人头衔时所表现出的那种宽宏大度表示敬佩。一派认为，一个诗人只不过是一个有闲情逸致可以整天耽入梦想的朝臣；另一派认为，一个诗人毫无可取之处。所以，诗歌在他们那冷漠而又空洞的头脑里引不起一点反响。”由此可见，海涅捍卫文学的独立性是捍卫伟大文学的战斗权利；因为反动派和浅薄的“进步派”都在缩小它的活动范围。

在这场反对两种错误极端的斗争中，海涅的诗歌主观主义想要达到一个崇高的目标，那就是创造一种以最深沉的时代问题为内容的人民性的诗歌。过去时代的伟大的客观性文学的价值和意义，海涅看得是非常清楚的。因此，他在对歌德的某些市侩的特征进行正确批评的同时，认为歌德在文学中占有类似黑格尔在哲学中，拿破仑在历史上的那种中心地位。但是，海涅同时也看到，对德国来说，歌德的时代已经历史地成为过去，他所

^① 据传，希腊中部的帕纳索斯山是阿波罗和缪斯居住的地方，因此后来用帕纳索斯山表示诗人的王国。

想象的崇高的、符合时代精神的文学只有用完全不同的创作方法才能实现。在这个问题上，海涅不论是在理论上还是在实践上都主张一种彻底的主观主义。不过，他一方面十分清楚，这种写作手法只是过渡时期的过渡性的写作手法；另一方面他也感到，若要完全彻底地运用这种主观主义的写作手法，那就始终存在着落入故意造作的危险。事实上，海涅自己也常常深受这种危险的害。已经谈到过的“私人策略”，争论时过于意气用事，不惜一切代价强求广泛的效果和表达的通俗性，而又不具有可靠的阶级基础可以作为正确衡量内容和形式的准绳，如此等等，都必然导致向故意造作的方向发展。所以，有一次温巴格称赞他的诗，他却向温巴格诉苦：“您还是一匹自由的骏马，而我自己已经受过训练。我已沾染上故意造作的习气，我自己难以解脱。一个人多么容易成为读者的奴隶啊！读者的期待和要求，是要我照开始的样子继续写下去；倘若我变个样子，他们就会说，这不是海涅写的，海涅已不成其为海涅了。”海涅的这个自我批评，清楚地表现出文学对资本主义市场的依附关系。

但是，故意造作的危险在海涅那里还有更深刻的原因，而这些原因的根源就是他的世界观是矛盾的。他反对伯尔内浅薄地把“才华”和“坚定不移的性格”对立起来是完全正确的。如我们看到的，他强调诗人的自由也是完全正确的，因为他认为这种自由就是诗人同伟大政治潮流的自由结合。但是，他在向伯尔内关于性格坚定的狭隘观点进行论争的时候，又常常陷入虚无主义的怀疑主义立场。这种怀疑主义表现在写作方法上就是故意造作和空洞地卖弄聪明。

不过，对海涅来说，故意造作的危险不仅来自卖弄聪明，而且还来自故作多情。海涅总是飘浮在这样的危险之中，他那真

切、深沉、抒情的感情突然就变成矫揉造作的多情善感。海涅自己也感到这个危险，而且多半是以诙谐和反嘲来抛弃这种多情善感。可是，只有当这种感情是诗人的真实感情，用反嘲把它加以扬弃，才会是深刻的，因而也是正当的反嘲。但如用诙谐加以溶化的是虚假的多情善感，那么结果仍旧是没有内容的油腔滑调。（当然，如果海涅所嘲笑的事先就是庸俗市民的无病呻吟的感情，那完全是另外一回事。）就是这种虚假的多情，究其世界观的根源，也在于海涅没有能力完全辩证地理解社会过程。在判断社会发展的物质问题时，海涅大多停留在机械唯物主义的立场上。他感到这样理解运动是呆板的、不充分的，但他又没有能力从思想上揭示出正确的推动力，于是他就用附加的无病呻吟的感情来“补充”机械的解释。海涅自己对机械唯物主义的局限是一目了然的：“多情善感是对物质的绝望。物质本身是不充足的，于是就向往更美好的东西，醉心于捉摸不定的感情。”

我们所以要特别强调海涅的这些弱点，是因为浅薄的自由主义政论家（称他为“小品文之父”）和自由主义的小资产阶级欢迎他，正好是由于他这种矫揉造作的文风。这里，非常极端地表现出海涅虽深孚众望但却十分孤独的处境：拥戴他的那种社会阶层正好是他最愤慨地反对的那个阶级，他们喜欢他是把他伟大的、深刻的和革命的特征剔除得一干二净，剩下的只有他的故意造作的那一套。如果说，所有反动的文学史家（从“施瓦本诗派”的理论家普菲策尔^①到法西斯分子巴尔特尔斯）都从这方面

^① 普菲策尔(Gustav Pfizer, 1807—1890), 德国文学史家, “施瓦本派”的理论家。

攻击他，甚至一些重要的批评家(如卡尔·克劳斯^①)也中了这种反动偏见的毒，那么，那些在任何一个方面他都理所当然地最深深蔑视的人反倒正好因此而推崇他。所以，对纪念海涅来说，前者比后者的危险反而小一些。

海涅诗歌运动的基本路线，并不是朝着这种故意造作，而是要创造出既是大众化的又是深刻的、抓住了时代一切重大问题的根源的作品来。作为诗人，海涅还想在闲谈中说出黑格尔哲学平凡的奥秘。而这个平凡的奥秘，就是向着旧社会的政治和经济上的鄙陋状态，向着正在兴起的资本主义在政治和经济上的丑恶进行不懈的、无情的斗争，就是为唤醒群众举行革命起义而斗争；

把人们从昏睡中敲醒，
敲着起身鼓，用青春的力量，
敲着永远向前迈进，
这就是全部的学问。

这是黑格尔的哲学

.....

海涅诗的深度，就在于它历史地正确把握了现实的重大发展倾向，公正地评价了资本主义及其散文和一切丑恶如何战胜了已经成为虚假的中世纪的田园诗及其尚存的残余。因此，他尖锐地批判资本主义和坚定严肃的认识——即虽然资本主义

^① 克劳斯(Karl Kraus, 1874—1936), 奥地利作家、文学批评家，编辑出版过《火炬》杂志，他的作品对当时的时弊进行了抨击。

的兴起和发展从历史上看是必然的、进步的，但它对文化起着摧残作用——也是这些正确观点的组成部份。另一方面，海涅在批判中世纪及其残余的时候，也从不象凡夫俗子那样轻率地鄙弃在中世纪的基础上产生的富有人民性的诗。青年马克思有一次说封建主义是“不自由的民主”，而海涅，正如我们看到的，最善于对封建主义的不自由进行毫不宽容的斗争，同时他又拯救这个时期人民性的、民主的文学传统，把它当作文学创作的活生生的因素吸收到他自己的创作方法中来。因此，象这个时期的伟大作家一样，他既没有沦为资本主义的辩护士，也没有停留在以狭隘的浪漫主义精神批判资本主义，狭隘地神化资本主义以前的那种诗意上。

所以，海涅的诗歌想要表现的就是他那个时代现实发展的现实辩证法。虽然我们不知道，这种辩证法只不过是梭尔格的辩证法，是悲剧性的反嘲辩证法，而不是完整的、全面的马克思的辩证法，但我们确实看到，海涅研究现实问题时的那种敏锐的目光和思想的武装，在他的同时代人当中只有巴尔扎克可以与他匹敌；而且，尽管海涅对工人运动的态度还有很多问题，但就对无产阶级革命作用的理解而言，他远远超过了巴尔扎克。十九世纪伟大作家在写作手法方面进行斗争，关键是为克服资本主义的散文；但这样一来，就常常会有陷入浪漫主义地粉饰太平或者湮没在资本主义散文之中的危险。因此，作家在写作手法上能否取得成功，就取决于他有多大的能力用正确的世界观抓住生活中正在消逝的诗意，正好把这种正确地把握住的诗意当作诗的合法组成部份纳入他的整体之中。一八四八年以前的伟大作家，其中也包括海涅，还有这样的历史幸运：他们可以把资本主义当作正在形成的过程，而不是当作已经成为现成的东西，把资

本主义以前的诗意当作正在没落衰亡的，而不是当作已经被摧残和业已衰亡的东西来加以描绘。由于这个原因，海涅同浪漫主义民间诗歌的迷人意境挂钩就是历史地合法的，同样，他用反嘲解体浪漫主义的诗歌也是历史地合法的。尽管有这样的解体，而且正好是在这样的解体之中和由于有这样的解体，他才可以把迷人的意境当作最合理的诗的手段加以利用。海涅这个特殊的抒情特色绝不是纯属他个人的特点。这个特点在海涅身上所以表现为抒情，表现为以反嘲的方式利用和拯救民歌中的诗意，正如我们已经看到的，其根源是德国的历史状态。但是，小说家巴尔扎克的诗意，同样也主要是来自他以历史的合法性对资本主义以前残余的文学加工；他以哀歌的忧伤，但又充满了历史的公正来描绘这些残余历史地必然被摧毁的过程。

我们已经看到，德国浪漫主义的产生是法国大革命的结果，它把客观上尚属革命的资产阶级所抱的幻想必然产生和必然破灭之间的辩证法当作中心问题。这样，人与大自然的统一问题，人遁入这一统一以避免资本主义把一切理想都撕得粉碎，就成为文学的中心主题。浪漫主义文学的内在辩证法就在于潜在地意识到：人同大自然的这种统一只是把主观的愿望和希求带到大自然之中，而在这想象中的统一背后，大自然实际上对人的憧憬残酷地无动于衷。反过来，强调这种冷酷无情，又是不自觉地——同样也是浪漫主义地——把资本主义各种规律不近人情的性质带进大自然之中。因此，邪恶得胜成了海涅抒情诗《罗曼采罗》的基调，就只是这一发展极端悲观主义的顶点。这一发展的萌芽，不仅在海涅青年时代的诗中有，而且在全部浪漫主义的诗中都有。自然规律客观上不依赖人的意识而独立存在，这对无产阶级意识来说丝毫不包含有强调“冷酷无情”的意思，因为对无

产阶级意识来说，社会历史的现实已不再具有无法看透的性质。这样，浪漫主义的移情，多情地同大自然融为一体，就不会作为一个问题而出现。因此，不论是对这样一种统一的向往，也不论是这样的向往注定不能实现，这两者都是在正在逐步发展起来的资本主义的土壤上产生的。资本主义社会发展的越强大，这种向往也就越空洞，越不真实。

所以，海涅对浪漫主义文学的态度，是唯一能保存诗意的成功过渡，这就是说，他既能十分明确而又无情地把这种幻想当作幻想加以摧毁，同时他又能以合法的文学的方式把这种向往当作诗意加以利用。在《自白》中海涅叙述了他同黑格尔的一次有趣的谈话：“……我如痴如醉地谈论星星，说星星是天国永生者的住所。但大师却喃喃地抱怨说：‘星星，嗯，嗯！星星只不过是天上的一个发光体。’——‘我的天啊！’我嚷道，‘那就是说，天上并没有一块幸福的地方，在那里德行在人死后能得到应有的报答？’他用苍白的眼睛直直地盯着我，严厉地说：‘您的意思是，您护理过您的母亲，没有毒死您的兄弟，就应得到一份小费？’”海涅在他的发展中一直有这样一种二重性：他的诗刻画了浪漫主义的意境，也就是刻画了历史地必然产生的幻想以及用反嘲摧毁这些幻想。他不断发现大自然迷人意境的新的、越来越壮观的因素（例如他是德国第一个发现大海具有宏伟壮观诗意的人），但同时他又越来越有力地把骗人的浪漫主义的和谐，把人与大自然之间的幻想式的统一打得粉碎：

波涛永远喃喃低语，
风儿吹动，云彩消逝，
星火闪烁，冷漠无情，

傻子还等着回音。

当然，海涅也写过很多诗，完全是直接嘲笑庸俗市民们的浅薄的多情和可笑的幻想。可是，他最深刻的诗却是在辩证法的基础上，在历史地必然产生幻想又历史地必然摧毁幻想的基础上产生的。海涅诗歌的抒情的合法性以及它那无法模仿的魅力，正是来自这个源泉，正是来自他残酷无情地摧毁他自己所抱的幻想。随着他的发展，随着他对社会关系认识的不断增长和深化，这些幻想变得越来越没有生气，诗人自己也越不相信这些幻想——但是，这些幻想从未在诗人心中完全消除。是的，海涅后期的特点恰巧在于，由于他在政治和世界观方面感到绝望，这两种彼此矛盾的倾向就更加明显了。幻想进一步失去了生气，事先就感到这仅仅是幻想；但是，尽管如此，绝望的诗人还是死死抓住他自己也不相信的幻想不放。在还没有自觉地用文学的方法加以摧毁之前，幻想由于本身的内在原因就已经把自己摧毁了。这样，用反嘲的方法瓦解幻想就具有了特殊的内在性。现在，幻想的破灭完全不必予以特别强调，就象海涅青年时期那样；表现幻想的那种哀伤怀疑的语气，就已经包含了幻想破灭的意思。这就使海涅后期的诗歌具有了一种无法模仿的别具一格的格调，这在《比弥尼》一诗中也许表现得最生动准确：

比弥尼！听到你迷人的名字，
我的心在胸中振荡，
那久已消逝的年轻时的美梦，
现在又已苏醒。

头上戴着枯萎的花冠，

年轻时的美梦忧伤地向我张望；
死去的夜莺吹笛、呜咽，
多么温柔动听，可是血还在流。

惊悚中我跳了起来，
我生病的肢体颤抖，
抖得多厉害呀，
连我那弄臣彩衣的线都给绷开——

这里，海涅把作为资产阶级思想上升和没落时期之间的分界现象的性质完全清楚地表现出来。海涅这种表现自己并不相信或将信将疑的幻想的方式，对后期资产阶级自觉反浪漫主义的、但实际上又充满不可克服的浪漫主义精神的文学产生了影响。这样，海涅对法国诗歌的影响为什么那么强烈，那么持久，为什么理查德·瓦格纳能从海涅那里吸收主题和观点来写他的《漂泊的荷兰人》和《坦豪塞尔》，等等，就不难理解了。海涅这一地下的、间接的影响，除对法国诗歌以外，一直延续到十九世纪末。海涅在他的晚年表现的幻想是他自己也不相信、并在产生就已夭折的幻想，他的这种表现方式就是对易卜生的《海达·加勃尔》也有影响。因此，在这个意义上，海涅的确是第一个现代诗人，至少是首批现代诗人中的一个；但是，现代文学的发展，并没有沿着海涅所设想的、由他所开创的新时代的方向。

海涅的诗歌充分利用浪漫主义意境的遗产，也不仅限于这条路线。由于海涅使“不自由的民主”中民主的平民因素又苏醒回生，他就获得了内在的可能性，可以把这种诗意的诗的意境直接地用于大众化的革命诗歌，虽然自己创造的意境同样也得用

对比的方法使之瓦解。尤其是当海涅的革命精神处于高潮的时期，在前所未有的绝唱《织工之歌》以及《德国，一个冬天的童话》的许多部份之中，他成功地把浪漫主义民间诗歌中的平民民主的成份直接转化为革命的控诉或对胜利的歌唱。就是在他后期的作品中，也有许多例子可以说明，他是如何把这种诗意直接地或者大多是以反嘲瓦解的形式用于革命的目的，用于对诗意所掩盖着的社会现实鄙陋性的强烈控诉：

树林与河流都舒适地休息，
月光笼罩着它们多么温柔，
只有时一声响——是枪声吗？——
也许在枪杀一个朋友。

海涅还把这种诗意中的大众化的民主因素，把正在没落的、被资产阶级发展摧毁了的中世纪的诗意，成功地从主题上倒转过来，从而使对时代流逝的伤感之情用反嘲的方式直接转变为民众革命的凯歌。战胜了正在消亡的中世纪的不再是资本主义的散文，而是革命的诗意。晚年写的《查理一世》也许是这类诗中最优美的一首：

在森林中炭夫的小屋里，
国王独自坐着发愁；
他坐在炭夫孩子的摇篮旁，
单调地唱着催眠的歌曲：

“哀啊波派，什么在草里响？
那是羊在圈里咩咩地叫——”

你在你的额头上带着标记，
睡眠里还这样可怕地微笑。

“哀啊波派，猫儿死了——
你在你的额头上带着标记——
你将成为一个大人，挥动刀斧，
林中的桦树已经颤抖了。

“旧日炭夫的信仰消逝了，
炭夫的孩子再也不信仰——
哀啊波派——不信仰上帝，
他更不相信国王。

“猫儿已经死亡，耗子都很快乐——
我们必定归于灭亡——
哀啊波派——天上的上帝，
还有我，地上的国王。

“我的勇气消失，我的心儿发愁，
它一天比一天更加忧愁——
哀啊波派——你这炭夫的孩子，
我知道，你将来就是杀我的刽子手。

“我的丧钟是你的催眠曲——
哀啊波派——你将领先
剪去我这灰白的鬓发——

我的脖子上响着刀声。

“哀啊波派，什么在草里响——
你将要获得国土，
你将要使身首异处——
猫儿已经死了。

“哀啊波派，草堆里是什么响声？
那是绵羊在羊栏里咩咩喊叫。
猫儿死了，耗子都很快乐——
睡吧，我的小刽子手，好好地睡吧！”

在革命诗歌这个方面，确如海涅自己所说，他是最后一个浪漫主义诗人，同时又是第一个现代诗人。可是，正好是在这个方面，他后继无人，由于革命运动在德国的发展状况，他不可能有直接的继承者。盖奥尔格·维尔特是海涅平民民主路线的唯一继承者，而且由于过去资产阶级浪漫主义的重负对他来说并不那么沉重，因而感情更加健康，形象更加娴熟，平民精神更加强烈。随着无产阶级阶级斗争的发展，就是在文学领域也开始了肃清初期的抽象形式主义偏见的斗争，开始了清除后期资产阶级亦即帝国主义文学形式束缚的斗争。所以，直到今天，人们才发现并且强调，海涅是无产阶级文学——不仅是德国无产阶级文学——的一份极其伟大丰富的、当然需要批判地加以改造的文学遗产。

德国的反动派始终以正确的直觉感到海涅这种革命的伟大卓著之处，并一直不余遗力地要把海涅的名字从德国文学史上

抹掉。虽然海涅的名字家喻户晓，但在十分热衷于修建纪念碑的德国却从来没有一座正式的海涅纪念碑，这就绝非偶然。反动的文学家总是竭力把这位歌德以来德国最伟大的作家放在一个无足轻重的地位，把那些同他相比只不过是俊俏可爱的侏儒（如默里克）抬到他的位置上来。法西斯正确地感到，海涅对中世纪致命的反嘲，对“第三帝国”比对一八四八年以前的普鲁士来说更是致命的打击，因而想把海涅同马克思、恩格斯、列宁和斯大林一起从德国人民的意识中铲除掉。海涅一生所反对的那些势力已经发展到令人发指的最可鄙的程度，这些代表了这一发展形式的敌人对海涅的仇视是合情合理的。因此，一直到德国革命胜利之后能以恰当的方式向海涅表示敬意之前，这些敌人对海涅的围剿，是为海涅建立的最庄严的丰碑。

（一九三四年）

范大灿 译

（选自《德国十九世纪现实主义者》）

高特弗利特·凯勒

凯勒是十九世纪最伟大的叙事体作家之一，他属于世界文学的范畴。至于说，他还不具有或者至多部分地具有国际影响，这丝毫也不能改变这一客观事实。从这样的观点出发，去研究凯勒的全部著作，确定他在世界文学真正伟大人物中应有的历史地位，今天看来时机已经成熟。本文的目的就是要有意识地驳斥那些经常把凯勒看作是德国的或瑞士的地方性作家的评价。

尤其在今天，对民主主义经典作家从思想上进行探讨还具有特殊的现实意义。一度曾是革命的民主主义的理想，竟被利用来为帝国主义的利益服务，必然使资产阶级民主的一切局限性昭然若揭。因此，恰恰在这种情况下，深入研究以往各时期正直的、重要的民主主义的代表人物就更有教益。这些代表人物的榜样，他们的思想、道德和艺术修养，是对低级自私的现代帝国主义者的腐朽和野蛮的公开揭露，民主这个词在他们那里已经成了虚伪空洞的词藻。同时，这样的研究将使我们经典作家的遗产回到它本来的出生地，即回到今天已经获得解放的人民那里，他们把每一个真正的自由战士都作为自己的先辈加以爱戴和崇敬。

一 时 代

一八四八年资产阶级民主革命的失败意味着德国文学的一个大转折。这里我们只着重指出两点：第一，自法国大革命准备时期开始到四十年代达到了顶峰的那条革命民主主义的发展路线中断了。这一转折在政治上的表现可以简要地概括为：一八四八年以前，民主主义者是要通过赢得自由建立德国的国家统一，而现在越来越向国家自由主义发展的资产阶级的精神领袖们连在时间安排上也一定要把“统一”放在“自由”之前，也就是说，他们在为德国资产阶级向普鲁士俾斯麦——霍亨索伦王朝投降做准备。

出于爱国主义而欢呼对法国的胜利，使这一发展达到了登峰造极的程度。但是，如果我们对这一时期的思想状况进一步加以研究，就可以看到，这种欢呼虽然在客观上是有道理的，因为霍亨索伦王朝军事上的胜利确实实现了德国资产阶级革命的中心目标，即建立了国家统一，但实现这种方式，同时又意味着与德国在社会和思想、政治和艺术方面的最优秀的传统决裂。因此可以说，无原则地迎合普鲁士霍亨索伦王朝以及当时最正直、最优秀的思想代言人的极端消沉和充满愤慨的悲观失望分别为这种胜利在思想上和精神上做了准备。革命失败后的几十年成了叔本华哲学的统治时期，这不是偶然的。

第二，这一时期出现了德国资本主义第一次大发展。但是，与其他西方国家相比，德国的资本主义发展较晚，因此它就不象在英国和法国那样具有虽然是令人忧郁的，但却是不断向上的

壮观景象。无论是在英法，还是在德国，从半宗法式生产关系转变为资本主义生产关系，都引起了广大劳动群众的极端贫困化。不过，在英国和法国，资本主义发展的历史象一场暴风雨，横扫了中世纪的腐朽残余，而在反动的德国就连资本主义以前的那些最鄙陋，最狭隘的残余也给保存下来了，渐渐消失的只是那些在经济上与资本主义发展直接相抵触的东西。德国资本主义瓦解了那种比较原始的社会关系，这种社会关系在十七世纪的英国和十八世纪的法国曾经促成了在社会领域中民主革命的高涨，而在德国则只构成了从莱布尼茨到黑格尔的哲学发展和从莱辛到海涅的文学发展的社会基础。

德国在经济上和政治上的落后决定了它的文学发展。在社会落后和国家分裂的情况下，生活中不可能产生那种通过个人遭遇直接体现出伟大的民族和社会问题的情节。在西部国家的文学中，随着资本主义社会在经济和政治方面的发展，那种抽象的、幻想式的一般化的社会批评（如斯威夫特或伏尔泰）日益发展成为对资产阶级社会日常生活的宏大的现实主义的反映。十九世纪上半叶，巴尔扎克和狄更斯的作品构成了这一发展的顶点。长篇小说这一表现资产阶级生活的典型形式必然越来越城市化，越来越充满首都的气息，因为，在首都集中了整个国家现实生活中最深刻、最典型的问题。对于德国来说，类似这样一种发展在国家统一之前是不可能的。即使国家实现了政治统一，柏林真的成了大都会之后，达到这种统一的方式也要留下极其有害的后遗症。威廉·拉贝说得十分中肯：“法国的良心在巴黎，英国的良心在伦敦，而德国的良心还远远不在柏林。”

但是，只看到革命前德国的落后状况对文化和文学的消极影响是片面的，因而也是错误的。青年马克思曾经正确地指出

一八四八年以前德国的状况落后于时代这一特点,同时,他还指出,与西欧国家的发展相比,即便对这种状况全部加以否定,它也只不过相当于一七八九年革命的水平。在谈到这些问题时,马克思又说,当时德国的精神生活,特别是德国的哲学,是这一时期欧洲伟大事件的同代人。

德国由于资本主义发展落后,没有产生相当于英国从配第^①到李嘉图,法国从布阿吉尔贝尔^②到西斯蒙第^③那样发展水平的国民经济学说。但是,德国在同一时期却产生了从莱布尼茨到黑格尔的古典哲学。这种哲学以高度的科学水平揭露资产阶级社会的矛盾,从而在深刻的,虽然常常是隐蔽的联系中揭示出存在与意识相对立的普遍规律。这种哲学可以说是资产阶级思维方式最高的思想体现。

德国古典时期的文学在创作上也表现了这种伟大的气魄,具体地概括了资产阶级人道主义最核心的问题。就其内容来说,这种文学完全符合时代要求。然而,德国依然落在时代之后,这表现在,它的文字形式是特有的,即它的现实主义不可能象同时代法国和英国的现实主义那样,直接塑造本国的资产阶级社会生活;为了把当时的人道主义问题所具有的具体的普遍意义灌注在一个文学的,形象的形式之中,就必须找出一种类乎丰碑式的,极其美妙的现实主义的特殊形式来。在这种情况下,

① 配第(William Petty, 1623—1687), 英国资产阶级古典政治经济学创始人。

② 布阿吉尔贝尔(Pierre Le Pesant de Boisguillebert, 1646—1714), 法国资产阶级古典政治经济学创始人。

③ 西斯蒙第(Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, 1773—1842), 资产阶级古典政治经济学在法国的最后代表。

就产生了以文学塑造的方式来表达思想家对于德国发展的预见和概括这种特殊的现象，而它的优秀范例就是歌德的小说，歌德和席勒历史宏碑式的戏剧以及现代中篇小说（特别是 E. T. A. 豪夫曼的中篇小说）。但是，德国的社会关系越是发展，这种风格就越是难以保持，朝着西欧式的现实主义方向发展的解体倾向就越是明显。随着德国资产阶级民主革命的客观条件逐渐成熟，这种解体的倾向也越加强烈，三十年代和四十年代文学领域里的各种斗争几乎无例外地都归之于这一问题。因此，海涅所说的“艺术时期的终结”毫无疑问就是指这样一种文学上的新发展。

可是，在德国一直存在着的经济和社会的落后状态严重地阻碍了这种现实主义的产生。海涅的著作，伊美曼的小说都是朝这个方向所做的重要尝试。但是，这些作品的新现实主义特征并不突出，而“艺术时期”自我解体的烙印反倒十分明显。尤其是伊美曼，他虽然自觉而扎实地在朝着这个方向努力，而且他的《闵希豪森》中的《奥伯尔豪夫》^①插曲为德国文学打开了一个新天地，但他的文学概括则显得内容贫乏和过于虚构，这就表明，他还不能直接用现实主义方法把握具体的社会问题。

对于德国来说，一八四八年到一八四九年革命的失败不仅意味着古典哲学和古典文学传统的中断，同时还意味着在革命准备时期迎着当时的巨大困难在各个领域里所萌生出来的新鲜

① 长篇小说《闵希豪森》是伊美曼的代表作，同时也是十九世纪上半叶德国文学中最重要的社会批判小说之一。小说中穿插了一个农民的故事，歌颂威斯特法伦地区宗法式的农村生活，为十九世纪下半叶盛行的《乡村故事》开了先河。由于这个故事自成一体，同整个小说的情节没有紧密联系，因而在伊美曼死后单独出版，标题为《奥伯尔豪夫》。

花朵也枯萎凋谢了。因此，费尔巴哈便成了德国古典哲学的终结。

把德国文学灾难性地一分为二，是从四八年革命失败开始的，这种分割至今还很明显。我们知道，反动时期同时也是资本主义急剧上升的时期，资本主义在德国的扩展和胜利所带来的仅仅是一种结构的变化，归根结底还是巩固了过了时的政治结构。因为这种发展是以德国大资产阶级叛变资产阶级革命，赞同用反动的政治方式实现国家统一为前提，所以整个文学发展也打上了这种妥协和投降的烙印。

一方面德国文学的资本主义化，这从古茨柯开始，经过弗赖塔克和施皮尔哈根，直到保尔·林道的思想贫乏，内容空洞的柏林小说。由于他们参与和赞同德国大资产阶级搞的阶级调和活动，所以他们描写资本主义在德国兴起时总是一味美化和辩护，而对于真正深刻的民族问题和社会问题则不闻不问。因此，这种文学虽然有过一些暂时的成果，但始终是脱离德国人民生活的。

另一方面是文学的地方化。这里我们不是指把地方生活作为创作的题材，而是指即使是很有才干的作家，也日益无力在民族和社会的整体联系中去考察一个地方的局部事件。伊美曼是第一个向这一方向起步的作家。奥托·路特维希正确地认识到，以《奥伯尔豪夫》插曲为开端的德国乡村故事为德国长篇小说提供了健康的基础。他还郑重宣布，在艺术上狄更斯是这种文学的榜样。但是，他没有看到，这个问题不是一个纯艺术问题，他忽视了狄更斯对于社会的描写之所以比狭隘的，见识短浅的地方化的德国小说伟大，是有其社会和世界观的先决条件的。因为，象巴尔扎克或狄更斯那样的真正现实主义，并不意味着对

典型和命运的概括丧失了人道主义的高度，而仅仅说明人道主义高度的转变，转向日常事物和公开的社会批评。

举例来说，弗里茨·罗伊特是一位有很高艺术才华的作家，他塑造的人物生气勃勃又富有幽默感，为什么象他这样一位作家也竟然具有极端的地方主义色彩呢？我们再重复一遍，不是因为他写了地方性的题材。罗伊特要写四八年革命，并且申明，他不愿意对这场革命表态，他只写革命与他的主人公直接有关的事情，这看起来好象也是他作为一名作家无可非议的权利。但不幸的是，他的这种意图确实贯彻到写作中去了。他不写四八年麦克林堡农村和小城镇的革命，以及这场革命所包含的重大民族和社会问题在这个狭小的环境里是如何表现出来的；关于这场革命他确实只写了一个麦克林堡的一般小市民作为同时代人对这场革命所耳闻目睹的一切，即一场五光十色的大混乱，一次充满各种奇离古怪事件的大骚闹。如果看一下《赫尔曼与窦绿台》中所反映出的法国大革命，我们就会知道，为什么罗伊特充满力量的现实主义一直停留在地方主义的水平，为什么他那直接的人民性反而必然加速德国人民的分裂，必然促进民主团结精神的灭亡。不过，罗伊特毕竟还有一种十分强烈的、健康的人民性的直觉，而在他的后继者身上连这一点也越来越丧失殆尽。

这种地方性的德国文学同时也是反对资本主义兴起的一种表现。它本可以成为现实主义地、批判地描写社会的茁壮萌芽。法国、英国和俄国的伟大现实主义作家也都是充满反对资本主义的浪漫主义感情的。但德国的地方主义在批判方面表现得软弱无力。其原因不是反抗的热情不强烈，而是缺乏对批判对象的深刻认识。

象威廉·拉贝这样一位杰出的作家，他的弱点不在于他对任何资本主义环境都以漫画式的手法加以勾画——狄更斯也是经常这么作的——，他的弱点是，这种讽刺性的漫画苍白无力和一般化，并没有把他所批判的对手所以是卑贱的主要特点置于光天化日之下；他没有深刻的认识，没有精神上压倒一切的气势，只是从远处勾画这些特点。在拉贝的作品中，具有文学意义，并且真正有生气的，只是正在没落的旧德国。拉贝以其独特的、艺术性很高的、辛辣而又抒情的幽默，写出了那些道德高尚的遗老遗少在反动的资本主义的现实中感到格格不入的心情。

会议之后会再一次兴盛起来。”

不言而喻，德国古典和浪漫时期的文学传统在一八四八年以后也并没有消失。但是，如果观察一下这种文学的大部分作品，就可以发现，这种继续存在下来的文学传统已越来越变成空洞的，没有灵魂的“学院主义”，它是为了形式而保护形式的。由于要适应反动势力的需要，或者充其量是从国家自由主义的立场出发对反动势力进行的温和的反抗，所以产生了一种思想和感情上的贫困，而这种思想和感情上的贫困是与传统的古典形式截然对立的，因而它的人道主义也变成了一句动听的空话。

当然，就是在反动的德国也有无论在人格上还是在艺术上都堪称是纯正的作家。这些作家继续扶植古典形式是出于深刻的世界观原因，他们在提出问题和塑造人物时都是站在同时期欧洲发展的高度上的。然而，恰恰在这里表明，魏玛时期古典文学是一个与时代紧密联系的特定的德国发展阶段，因为它的文学概括的方式方法是从当时的社会状况有机地产生出来的。从整个欧洲的情况来看，反动时期的伟大艺术家越是能跟上时代的发展，他们那宏伟的古典形式同他们所写人物的现代心理之间的不协调就愈加深刻。

尼采在他的晚年已经发现，瓦格纳的女主人公与福楼拜的《包法利夫人》和《萨朗波》之间有着血缘关系；甚至在赫勃尔的主人公身上，透过激昂慷慨的诗句也不难看出陀思妥耶夫斯基的特点。探讨瓦格纳、赫勃尔等人写的艺术悲剧不属于本文的范围。但需要指出的是，即使是在当时最诚实、最重要的艺术家的作品中，也存在着把宏伟的形式与纯个人遭遇的颓废心理生硬地结合在一起的明显倾向，这种倾向后来产生了灾难性的后果。

如果进一步加以研究就会看到，无论是赫勃尔还是瓦格纳，他们的艺术发展都由于四八年革命的失败而中断。这样，他们那种生硬结合的倾向也就越来越充分地表现了出来。赫勃尔因此越来越脱离真正的人民性，由于暂时的成绩而时髦一时是没有任何意义的。瓦格纳的艺术深受欢迎，那是与他本人晚年的悲剧性妥协以及德国霍亨索伦王朝的反民主倾向联系在一起。对于这样的影响，亨利希·曼在《臣仆》中进行过绝妙的讽刺，并以文学家的敏锐揭示了这种影响的社会根源。

二 民 主

高特弗利特·凯勒自觉地站在这一切潮流的对立面。他鄙视古茨柯和青年德意志派，这一点谁都不会感到惊奇。但是，他批评阿塔贝尔特·施蒂夫特的市侩气，并且把高特赫尔夫的真正伟大的叙事才能同施蒂夫特的描写论争性地对立起来，倒是使人感到意外。尽管赫勃尔年轻时代的作品曾对凯勒产生过深远影响，但凯勒一生对赫勃尔始终抱有反感。他承认赫勃尔的高度才华，但强烈反对他矫揉造作。他在苏黎世曾一度同理查德·瓦格纳保持着相当好的个人关系，然而，他在给弗赖利格拉特的一封信中曾经这样刻画他的朋友：“他是一个很有才气的人，但也是一个冒充内行的骗子。”

凯勒否定在德国占统治地位的文学流派，其根源并不在于文学。他既反对庸俗的狭隘的地方主义，又反对夸大天才和个人，从根本上说，这不是他个人特征所致，而是因为他同还带有不少原始色彩的瑞士民主制有着深刻联系。

德国四十年代的自由文学对青年凯勒发生过强烈影响，他也被民主的发展所裹挟，他最终接受了德国革命民主主义的最高理论形式：即费尔巴哈哲学，因而凯勒站到了四八年革命以前德国民主的哲学和文学发展的顶峰。

与众不同的是，凯勒没有参预革命失败后的倒退运动，这是瑞士民主制保护了他。在这之前他积极参加过德国文化领域里的思想斗争，而现在他逐渐变成完全是德国发展的观察者。他怀着深切的同情和对反动势力的强烈义愤仔细地研究了这一发展。但是，这种发展对他来说已经不再是他精神生活的基本因素，德国发展的任何变化再也不会使他个人的发展发生任何变化了。

我们只需认真阅读一下凯勒在海得堡(1848/50)和在柏林(1850/55)写的笔记和书信，就能辨认出他整个态度的这种差别和转变。在海得堡他在内心深处是各种事件的参加者，相反，他在柏林则是以瑞士民主主义者的身分进行学术考察，以期返回他故乡的公众生活，从事政治活动。因为凯勒的主要作品都产生于这个时期，所以，尽管这些作品的主题常常涉及他以前的经历，但他疏远反动的德国和完全站到瑞士民主制一边，决定了他全部作品的内容和形式。

表面看来，这种退却也与我们前面简要谈过的德国地方性文学的倒退路线有些相似的地方，凯勒对这种倾向的最优秀代表——尤其是台奥多尔·施托姆——怀有深切的同情，无疑根源也在于此。但是，这两种退却仅仅是形式上彼此相似，虽然归根结底两者都是由四八年革命失败而引起的。凯勒并不是出于厌恶或者贪图安乐而脱离已经变成反动的公众生活，躲到德国一个狭小的角落。相反，他是要返回到他那民主的故乡，而且从

那时候起，无论是作为人还是作为作家他都站在他故乡公众生活的中心。

瑞士的资本主义发展开始较晚，而且远不象德国的那样势如暴风骤雨，这就使这一关键性的区别更加突出。当然，资本主义制度也瓦解了瑞士的一切带有原始色彩的社会关系，我们后面将会看到，这种情况在凯勒的作品中所产生的影响同样也是消极的。但是，第一，这种资本主义的消极作用在瑞士直到很晚才变得如此重要和明显，以致对凯勒的创作发生了决定性的影响（如《失去的欢笑》，1874；《马丁·萨兰德》，1886）。第二，而且更为重要的是，当时在瑞士，资本主义并不是在反动的政治和社会环境中，在市民阶级遭受凌辱的情况下发展的。在这里，凯勒所经历的仅仅是那种带有原始色彩的瑞士民主制被资本主义瓦解的开始。

这样看来，我们可以把凯勒看作是一位瑞士的民族作家，并且必须从他故乡苏黎世的特点出发导出和理解他的特征。对这样一种看法，凯勒一生都坚决反对。在《绿衣亨利》第一版开头，主人公同一位民主主义者，费尔巴哈的学生，南部德国的一位伯爵有一段饶有风趣的争论。这位主人公（实际是凯勒通过他的嘴）热烈拥护瑞士的民主共和制，并且准备用自己的生命保卫它那不依赖德国的独立地位。但是，当有人问道，他是不是一个瑞士民族文学、瑞士民族文化的支持者，他（这里实际也是凯勒）回答说：“虽然我的同胞中有许多人认为，有瑞士的文学艺术，甚至有瑞士的科学；但是，阿尔卑斯山的彩霞和阿尔卑斯山上的玫瑰花很快就枯萎了，几次出色的战役几乎全被歌颂过了。使我们感到羞愧的是，在公开的节日宴会上，我们用的祝酒词、题词和留言等只能到席勒的《退尔》中攫取，因为它一直能为这样的需

要提供最优秀的词句。“按照凯勒的看法，科学和文学需要一个相互间有着巨大联系的广阔天地。因此，瑞士的每一个部分在文学上都属于一个在语言上和思想文化上同它有联系的大国：即德国、法国或意大利。

凯勒这种对待瑞士文学的立场是坚定不移的。他仅仅只有一次同意把他的几首诗收在一本瑞士诗选中予以发表，这就很能说明问题。他说，他同意的理由是：“现在德国正在经历引人注目的衰退”（指1870年以后），接着他马上补充说：“但我绝不想因此又来支持那些老是要创立家庭手工业式的瑞士文学的人。”

凯勒把瑞士文学看做是德国文学或者法国文学的一部分。因此，他把自己看作是一个德国作家，正象日内瓦的卢梭是一个法国作家一样。

卢梭是日内瓦民主制的学生，凯勒是苏黎世的民主主义者，就是说，他把瑞士本国的苏黎世民主制同从半封建状态缓慢而痛苦地发展起来的，由许多小邦组成的德国，此后又同霍亨索伦—俾斯麦统一的德国有意地对立起来，正象当初卢梭把民主主义的日内瓦同法国专制主义对立起来一样。

当然，“正象”这个词必须打上引号。因为在卢梭那里，日内瓦民主制的社会政治榜样，通过斯巴达和罗马的普鲁塔克^①理想在理论上得到充实和加强以后成为了法国激进民主主义的旗帜，并且通过法国激进民主主义成为全欧洲的民主主义旗帜。日内瓦民主制的理想不仅同波旁王朝的封建专制主义是极其对立的，而且同那些试图通过采用英国君主立宪制来为法国社会寻

^① 普鲁塔克(Plutarch, 约46—约120), 希腊传记作家, 代表作《列传》, 记述了希腊和罗马名人的事迹, 为研究希腊和罗马历史提供了丰富资料。

求出路的启蒙主义者也是极其对立的。这种对立后来发展成为区别激进民主派和自由主义妥协派，区别雅各宾党人和吉伦特党人的最重要的标志之一。

凯勒的苏黎世精神，在德国的文化发展中，更不必说在世界的文化发展中，从没具有过这样世界性的历史意义。苏黎世的民主制对凯勒来说，只是一种在德国反动势力这股瘟疫流行的情况下使他作为人和艺术家得以健康地退却的可能性。凯勒依靠苏黎世的民主制拯救了他这位伟大的、具有人民性的和现实主义的作家，但同时也为他在德国文学史中创立了绝无仅有的孤立的地位。德国民主主义的失败，统一德国的反动方式以及其后德国的非民主的发展，这些不仅引起了德意志帝国文化的转折，而且也改变了这种文化同德国边界以外其他德语区的关系。想建立一个民主的大德意志国家的希望在一八四八到一八四九年之间破灭了。象瑞士和奥地利这样的德语区只是在这时才真正脱离整个德国的发展，并开始有力地扶植已经存在的独立文化的萌芽。

凯勒正处在这一分界的交接点上。他的世界观仍然是四八年激进民主主义者的世界观(他否认存在着独立的瑞士民族文学就与此有关)，但是，他的政治和文学生涯却是绝对的瑞士式的。这种矛盾影响到他所从事活动的一切领域。因此，凯勒的民主思想——同他的费尔巴哈唯物主义世界观一样——就不象卢梭的社会、政治和世界观方面的观点那样富有进攻性、宣传性和总体性。

如果把这种对立解释为，凯勒仅仅是个艺术家，卢梭主要是个政治理论家和政论家，那么，这种理解是肤浅的。因为，一方面，卢梭的理论和艺术著作是一个不可分割的整体，它们是作为

这样一个整体而发生世界历史作用的。谁也不能把他的小说、传记等从他的“社会契约”中分离出来。如果说，他的著作所构成的这个统一体充满了矛盾，那么正是通过这种内在的矛盾它才成为统一的，并作为整体而发生作用。因为这种矛盾是生活的矛盾，是法国大革命以前和法国大革命期间激进民主主义的基本矛盾。

另一方面，只是在极为有限的情况下，也许可以把凯勒看作是一个纯粹的艺术家。他任民主制的苏黎世国务秘书达十五年（1861—1876）之久，拥有这样高而且重要的职务绝不是他生活中的一段插曲。凯勒把教育一个兴趣很广，但问题很多的人去参加社会政治活动作为他青年时代伟大的自传体小说《绿衣亨利》的基本主题。在这部小说中，象在他其它大部分作品中一样，凯勒塑造了一个人的好的和坏的品质，正是这些品质决定他是否适于参加社会的活动。教育人在社会中起作用，这是凯勒全部文学创作活动的主导思想。

凯勒对社会生活和个人生活之间相互关系的理解是广泛而深刻的。他极力反对他所推崇的瑞士人民作家耶尔米亚斯·高特赫尔夫的反动政治观点，但却十分肯定他的热情的政治态度。他说：“因为今天一切都是政治，从我们鞋底上的皮革到屋顶上的砖瓦都与政治有关。烟囱里冒出的炊烟也是政治，它结成云雾笼罩着茅屋和宫殿，在城市和村庄的上空来回飘荡。”

但是，如果对于凯勒民主信念的真诚和水平过分苛求，不从他特定的历史地位出发去理解，那同样也是不正确的。诚然，凯勒不是一个平民民主主义者，他对社会主义工人运动尤其缺乏认识。但当我们把他的民主思想的局限性同卢梭和雅各宾党人相比较时，我们不可忘记，凯勒是生活在一个阶级分化还不十分

明显的社会，无产阶级还没有形成独立阶级的时代。凯勒并不热衷于革命的变革，他宁可进行和平的合法的政治改革也不要革命暴力。但即使在这个问题上，他同卢梭之间的一致性也比人们乍看上去要大得多。我们必须严格区分这种一般的信念和一旦革命爆发而采取的实际态度。卢梭对一场民主革命的现实会采取什么态度，我们当然不可能知道。但是，凯勒曾经参加过反对在瑞士建立“特别联邦”的民主斗争，在那些革命的年月里，他在海得堡曾经对民主派抱有极大的同情。

从凯勒在海得堡期间为写作《绿衣亨利》准备的材料中，我们得到一份他详细地表白自己信仰的材料。这份材料很重要，虽然篇幅较长，但我们还是全文引述：

爱国主义和世界主义

两者只有通过正确结合才能各有各的真正价值。一个狭隘片面的爱国主义者，他的建议和行动不会真正有益于他的祖国并给它带来荣誉。一旦他的祖国同时代和世界有了接触，他就将象一只母鸡一样，胆怯地看着刚刚孵出的幼雏向水中走去。而一个片面的世界主义者，他的心不在一个固定的祖国扎根，不能在地球上任何一块具体的地方立足，他从不能为着自己的信念而奋力工作；他象神奇的天使一样，没有脚，因此也就不能从他活动的天空落到任何地方。

一个人，只有当他研究了自己，才能认识别人，也只有当他研究了别人，才能完全认识自己；同样，只有他自己的行为正当得体，才能有益于他人，也只有有益于他人，他自己才会幸福。一个民族也是如此：只有当他了解其他民族的幸福、自由和荣誉，它自己才会是真正幸福和自由的；反过来，也只有把自己家里的事情料理妥当之后，它才能卓有成效地实现这种对待其他民族的崇高思想。永远不停顿地寻求这种充满生机的对立之间的真正过渡和它们之间内在的融合并使之成

为娴熟的活动,这就是真正的爱国主义和真正的世界主义。因此,谁要是炫耀自己,没有而且也不爱什么祖国,就绝不要信任他!但同样也不要信任那种人,对于他们来说,世界就是用板条钉起来的国界以内的那块地方,他们认为一切人都是偶然地出生在这个或那个国家,而其余广阔的世界对他们来说最多只是一块巨大的,可供抢夺的土地,这块土地仅仅是为了让他们的祖国任意掠夺而存在的。一生都在为自己正好诞生在这个国度而庆幸,并且赞美这种偶然竟作了如此安排,这诚然也是一种真正的爱国品质,但就是这种美好的品质也必须通过对外国人的热爱和尊敬来加以净化。没有广泛而深刻的基础和世界公民的明察秋毫的远见,爱国主义就是一个荒芜,贫瘠和僵死的东西。

凯勒始终信守这种信念。关于他青年时代的政治态度我们已经说过了。在革命期间和革命之后,他对普鲁士、奥地利和俄国的政策一直怀有一种健康的不信任感。

危机期间(1859),他支持用武装斗争反对拿破仑三世,以捍卫瑞士领土不受侵犯。他以极大的热忱关注世界上每一次民主活动,譬如他对伦敦工人痛打扼杀意大利和匈牙利革命的刽子手奥地利将军海瑞一事感到十分高兴;他甚至对反对俄国沙皇的高加索萨密尔斯起义也抱有真挚的同情;他积极参加席勒诞辰一百周年的纪念活动,但是,他也要求瑞士纪念法国大革命一百周年,等等。

总之,他政治态度方面的基本路线是坚决捍卫瑞士民主制不受侵犯。从广泛的历史意义来看,他的基本观点是革命民主主义的观点。他把瑞士看作是一个历史地有机形成的实体,他准备拿起武器反对当时一度威胁瑞士的反动强国德国和法国。但他认为,任何政治状态都不是一成不变的,他一直希望将来民

主思想能在全欧洲传播和深化，然后对每一个国家的政权问题都能产生决定性的影响。

当一八七二年苏黎世的古赛罗教授受聘到新建立的斯特拉斯堡大学任教时，凯勒作了告别演说，他把这次演说的内容归纳如下：“请古赛罗向斯特拉斯堡居民转达他们的老朋友苏黎世人的问候，并且告诉他们，在新建的帝国里他们不要觉得过于不幸。有朝一日这个德意志帝国也许会具有瑞士人所需要的那种政权形式，到那时瑞士人也会再回到这个帝国。当然，这里所说的不是那种单纯的自由城市的形式，这种自由城市已经存在，我们指的是建立更大的人民共和国。”凯勒这些当时曾引起公愤的思想是与德国民主思想传统密切地联系在一起的。当海因里希·海涅在他的诗作《德国，一个冬天的童话》的前言中谈到亚尔萨斯—洛林同德国的关系时，也表达了同样的原则。

凯勒民主信念的深度表现在，这种信念是与他的全部文学活动紧紧交织在一起的。一切都是政治：这一点不仅是他的深切感受，也是他周密思考的结果。在他看来，没有民主在政治和社会方面的繁荣，文学的繁荣（在他那里文学同现实主义文学是同义词）也是不可能的。在海得堡期间，凯勒写过一篇短文论述浪漫派同现代的关系。在这篇文章中，他从当时不可能也没有能力进行“脚踏实地的行动”中推导出浪漫主义文学的历史合理性。他希望，社会革命的高涨和由于革命而出现的生活的高潮能促使文学达到新的高峰。

他的这些观点，也同德国最优秀的民主传统，同海涅对文学的见解，同他的朋友赫尔曼·赫特纳在费尔巴哈时期的观点十分相似。他的这些见解是正值革命进行之际（1849年6月）写出来的，当时还不知道这场革命最终将如何结束。但他对文学和

生活之间相互关系的内容和远景已经看得十分清楚：

“然而事实正是如此：由于各种不同倾向的冲突产生出丰富的情节和诗意，因而至今所用的代用品（指浪漫派——G·卢卡契）对于生活在我们这些地区的富有诗意的民众来说就成为多余的了。巴黎六月的日子，匈牙利战争，维也纳，德累斯顿，也许还有威尼斯和罗马都是各类文学创作者取之不尽的源泉。一首新的叙事谣曲以及戏剧、历史小说和中篇小说都可以从这里得到它们所需要的东西。我在巴登革命中就看见过，人们也可以直接从生活本身得到这些东西。

“‘德意志’本来就是‘人民’的意思，因此，同时也包括了‘诗意’的意思，因为人民一旦得到空气，就会立刻自然地产生诗兴。”

凯勒在同一篇文章中还揭露了资产阶级自由派效法浪漫派是一种害怕真实的市侩态度，从而对上述看法作了有力的补充：

“只有苍白无力的资产阶级，才想要我们依然以全部重量悬吊在半枯萎的树枝上，啃啮那上面的几个果子，直到这棵树枝折断，连人带树一起倒栽进深渊。的确，若不是我十分了解市侩就是市侩的话，我肯定会把他们当作是最轻率的、诗兴大发的怪人，因为实际上只有这些人 would 喜欢这种梁上君子的处境。”

我们在凯勒最伟大和最重要的评论文章中，在他论述耶尔米亚斯·高特赫尔夫的论文中也看到了同样的路线。凯勒十分赞赏这位重要的叙事体作家。他通过细致的分析说明，为什么尽管高特赫尔夫的观点狭隘反动，尽管他的“世界观呼吸困难”，但“现实主义的胜利”在他那里还是可能的。他认为这种现实主义胜利的可能性在于，虽然高特赫尔夫是一个自发的、狭隘的进步势力的反对者，可是，他同人民有着深刻的联系，同反动上层

的阴谋家以及文学上和政治上的沙龙反动势力没有任何关系。

但同时,凯勒也毫不留情地批评高特赫尔夫,因为他用反动的观点肆意歪曲现实,为着赤裸裸的、直接的宣传目的,他忽视对现实的艺术塑造,甚至粗制滥造。具有人民性的现实主义作家凯勒在分析他自己最伟大的瑞士先驱时,既指出了他的积极方面,也指出了他的消极方面,但不管哪一方面都表明,在凯勒看来真正的艺术同人民性,真正的诗意同民主思想是多么深刻地联系在一起。

民主精神贯穿凯勒的全部思想和创作。

但是,这种民主精神在他的创作中是防御式的,在一定程度上甚至于是地方性的。这原因到底在哪里?这里用作家个人的思想是回答不了这个问题的,因为,正如我们所见,他个人的思想是彻底的民主主义思想。他的这种态度,是带有原始色彩的瑞士民主制开始遭到资本主义瓦解同四八年革命失败后德国和法国朝着反动方向发展的历史性的结合,是德国人建立国家统一的反动方式,违背凯勒自己的禀性和他青年时代的发展倾向而强加给他的。

凯勒青年时代发展的顶峰是他亲自经历了德国革命和在海得堡成为费尔巴哈直接的学生。这意味着,他吸收和发扬了十八和十九世纪德国进步历史的最优秀的遗产。假使一八四八到一八四九年真的在德国引起了一次革命的民主改革,那么,随之就会出现一个进步的、民主的德意志文化共同体,而凯勒无疑就会在由此而产生的伟大的德意志现实主义中占据领先地位。《绿衣亨利》的全部构思就是为此作思想准备的。

但是,由于革命的失败,由于反动时期德意志的文化危机,这伟大的开端失败了,凯勒被迫又回到狭义上的瑞士。这里我

们指的不是选材和直接提出的问题，因为，即使德国的民主革命胜利了，凯勒的选材和直接提出的问题也主要还是瑞士的，虽然《绿衣亨利》关键部分的背景是在德国，虽然若是凯勒留在民主革命取得胜利的德国他的生活过程会完全是另外一种样子，他会取得完全不同的文学认识。凯勒在海得堡和柏林的生活情感是不同的，这一点我们前边已经指出过了。

我们认为，这种不同是在思想、社会 and 世界观意义上的不同。卢梭在法国大革命前夜曾经历了巨大的社会变革，并为这一变革的继续而积极工作；而凯勒作为人和作家却失去了同这样一场巨大社会变革中的重大问题的直接联系。在我们前面引用的凯勒在海得堡写的那篇文章中，他把这些问题看作是他所期待的现实主义文学巨大繁荣的中心问题。因此，现在他的创作不可能再是为在巨大的德国文化共同体的范围内取得民主主义理想的胜利而斗争，不可能再去刻画他在海得堡革命年月里所梦想的那些英雄业绩。这时他的创作集中在为捍卫古老的带有原始色彩的瑞士民主制免遭外国反动势力的威胁，不被资本主义从内部分化瓦解而进行的斗争上。

但即使在这次退却中凯勒也绝没有变成一个瑞士的“地方作家”。诚然，类似我们在《绿衣亨利》中所见到的那种对德意志文化中重大问题的广泛而深入的探讨，在他后来的创作中是再也见不到了。他后期的社会基础和所提出的关键性问题都越来越带有瑞士民主制的特点。但凯勒是在他青年时代发展的基础上着手这些问题的，就是说，他继承了德国的人道主义，他从带有原始色彩的瑞士民主制的思想出发，使德国人道主义的问题得到复兴。就是在表面上看来凯勒并不是描写社会问题而是描写纯粹的个人生活问题的时候，这种联系，这种继承也是显而易

见的；德国人道主义的民主主义思想基础在任何一个德国作家那里都没有象在凯勒这里表现得如此清楚。

凯勒作为作家，他的历史地位在某些方面与他的老师路特维希·费尔巴哈在德国哲学史上的地位很相似。正如费尔巴哈是德国古典哲学的终结一样，凯勒的创作结束了德国古典文学。这一相似性并不只限于表面上的特征，因为，正如费尔巴哈的唯物主义进一步发展了同时又瓦解了德国古典唯心主义一样，凯勒的现实主义同时也是德国古典文学传统的完成和解体。凯勒的现实主义实际上就是海涅以嘲讽的口吻所称的解体，是他仅仅作为纲领提出的所谓“艺术时期”的终结。

直到凯勒才有了一种完全是自然的新型现实主义，这个现实主义按其本质不同于德国文学中第一个有特色的、能与西欧现实主义相提并论的古典时期的现实主义。凯勒是当时第一个，也是唯一的一个德语作家，在向文学的新时期过渡时既没有使文学平庸肤浅，也没有染上地方主义的毛病，既没有适应资产阶级的反动潮流，也没有陷入绝望地自己靠自己的个人主义。

凯勒超脱“艺术时期”的传统，是要同发达的民主国家中的伟大现实主义传统相结合；这种结合是深刻的、触及事物本质的，而不是形式主义的和技巧上的结合。从此德语文学越来越成为整个欧洲发展的直接的参加者。而凯勒是唯一的一个德语作家，他既与全欧文学结合又不受欧洲开始出现的颓废文学的影响；这种影响的征兆——我们只举几个大人物为例——在理查德·瓦格纳，弗利德里希·赫勃尔或康拉特·斐迪南·马耶的作品中已清晰可见。凯勒把德国人道主义的理想带到用现实主义手法有力地加以概括和塑造的人民生活中去，更确切地说，他以伟大的艺术表明，这些理想实际上就是民主的人民生活所

结出的成熟的果实。

当然，凯勒在创作中所提出的问题总是有一定的狭隘性，而且断念是他创作的基调。不过，断念是十九世纪伟大现实主义的一个普遍特点，它同时一再表明，资产阶级人道主义最神圣理想的产生和失败是必然的。而凯勒的断念甚至比十九世纪绝大多数伟大的现实主义作家都弱一些，不象他们那样绝望，其原因与他的创作只局限在瑞士有关，这一点我们后边将要详细阐述。他的断念之所以比较弱一些，还因为资本主义发展的破坏力量在他的那个人的世界中并不象在巴尔扎克和狄更斯的世界中那样猖獗。什么时候凯勒以现实主义的无情感到了资本主义的进击，并且指出资本主义的瓦解作用，他的那个特有的世界也就土崩瓦解了。

凯勒对社会的设想也象巴尔扎克一样具有许多空想的、现实中并不存在的特征，这种设想在很大程度上是一个把过去的特征编织到未来中去的非现实的模范世界。不过，凯勒的社会图象不象巴尔扎克的带有封建社会主义特点的保守乌托邦那样反动，因为后者产生于革命后的法国，而前者是瑞士民主制的有机产物。因此，在凯勒那里，空想和现实的跨度就要小一些。正因为如此，凯勒在描写资本主义时，这种跨度也就没有导致象巴尔扎克所取得的那种“现实主义的胜利”。现实主义者凯勒愈是强烈地感受到瑞士现实资本主义化的进程，他所描写的世界就愈加枯燥乏味，就愈加呆板地同一个抽象地乌托邦对立。写出“精神动物王国”中的诗意，这已经不是凯勒力所能及的事情。到了晚年，他曾力图使自己相信，他的斗争并非无望。但他的作家的诚实表现在，这种迫使自己信服的努力对他来说是不适用的，他的斗争再也结不出文学的硕果了。

用过去时代的特征编织成一个乌托邦，这就把凯勒和当时德国最优秀、最正直的现实主义作家——如施托姆或者拉贝——联系在一起了。不同的是，施托姆和拉贝所追溯的那个发展已经完全注定要失败，作家对这一发展已不能再抱有任何不切实际的想法，因此产生了拉贝的勇敢而充满幽默感的悲观主义。在他的作品中，那些在解放战争和波兰起义等事件中失望的老战士，象来自另外一个世界的幽灵一样，在这个反动的市侩国家中徘徊游荡，他们对这个国家感到迷惑不解，别人也不理解他们；而施托姆则把自己的活动范围只限于用中篇小说的方式进行追述回忆，以抒发自己的感情。对此他曾说：“要想具有经典性，那就需要作家在作品中以完美的艺术形式表现他那个时代主要的思想内容……，而我只要得到一个边座的位置也就心满意足了。”

凯勒的现实主义并不是处于这样一种边座的位置。当他的创作达到顶峰时，他能够把他对带有原始色彩的瑞士民主制所抱的幻想同现实主义地再现现实统一起来，这种幻想甚至还可以帮助他看到这个现实的本质，看到各个方面丰富多采的表现以及这个现实发展的最大可能性。这种对生活的多方面的、丰富多采的刻画是凯勒的幽默的最重要的源泉之一。他的这种幽默与拉贝或者罗依特的不同，不是由于悲观失望，而是来自他对自己理想的确信，出自他内心深处的自信，即出自这样的信念，带有原始色彩的瑞士民主制有力量吸收资本主义发展中一切进步的经济和文化因素，对它们加以有机地改造，从而使这种民主制通过资本主义只会得到加强，而不遭到破坏。这种没有客观根据的自信心当然是不能持久的，投射在他这个理想世界上面的是越来越深的阴影。因为他创作的力量是在于信心，而不是在

于无情地、幸灾乐祸地揭露，所以他的艺术也就就此开始走向低潮。

以上所述，从好的方面和局限的方面勾画出了凯勒文学地位的独特性的的大致轮廓。他的创作尽管具有很多重要的新特征，但仍是德国古典文学发展的结束，而不是一个新高涨的开始。后边我们将看到，这种论断绝不排斥凯勒作品中具有深刻的、对未来极为有用的文学、社会和人的意蕴方面的成果。

正是这一点使我们具体地了解了四八年革命失败对德国思想发展的影响。我们再以费尔巴哈为例：他意味着一条伟大的发展路线在德国已经结束，在他之后，德国哲学开始衰落。但这一转折的发生并不是由于费尔巴哈哲学的内容本身，因为他的影响在俄国成了革命民主主义思想在所有领域中大发展的起点。费尔巴哈在德国后继无人，然而，在俄国却产生了象车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留勃夫那样水平的思想家，其原因仅仅在于两个国家的民主发展不同。

尽管凯勒和费尔巴哈两人的遭遇如此相似，我们切不可机械地夸大这种比较，因为一八四八年以后费尔巴哈在哲学上再没有进展，他在德国的影响也是江河日下。他临死的时候，几乎处于完全孤独和被遗忘的境地。相反，凯勒在创作上达到完善的境地则是革命失败以后几十年间的事情，他的作品如前所述从一开始就受到称赞。他能有这样的发展，并能产生有益的影响，这应归功于他的瑞士精神。根据我们已经阐述的理由，他的这种瑞士精神的世界意义虽然不及卢梭精神，但同卢梭精神一样纯正、深刻。他的瑞士精神没能充分发扬，其原因不在于他个人，而是历史进程注定的。凯勒的瑞士精神是他赖以生存的力量源泉，同时也是充满悲剧的德意志民主思想史的一章。

三 人民性

凯勒的人民性是最优秀的德国人道主义传统的继续，它一再显示出具有活生生的、催人新生的教育力量和通过教育来培养人的力量。在这个意义上，德国古典文学也是为生活服务的，不过，只有它的最杰出的代表才能保持住这样一种把生活与教育深刻而有机地结合在一起的水平。在落后的德国，作家处于被隔绝的状态，因此，文学作品所表现的教育问题很快就失去了它在社会和人民中得以生存的根基。这种危险在蒂克（他在某些方面开创了德国现实主义的发展）的中篇小说中已经显露出来，在伊美曼的长篇小说中也有所体现，而在“青年德意志派”的倾向文学中，这种没有根基的现象则蜕变成了空洞无物的文学。

另一方面，在具有人民性的德意志文学中，常常存在一种反对教育的倾向。瑞士作家高特赫尔夫就有这种倾向，其根源在于他反动的政治观点。在反动时期，德国出现一种以幽默为外衣的对待教育的冷漠态度。那些受地方主义束缚的作家本能地感到，在政治上反动，经济上资本主义化的德国，占统治地位的教育是脱离人民的。但他们很少有力量用一种真正的教育来对抗这种冒牌教育；于是他们常常嘲笑一切教育，把教育描写成与人民生活完全脱节，对于人民生活完全多余的东西。例如弗里茨·罗依特曾描写布莱基希大叔如何用读物分散他的陷于绝望的朋友哈维曼的痛苦。这两个人由于偶然的机会找到一本阿里斯托芬的集子，于是罗依特就描写他们在阅读时各种滑稽可笑反应，借以嘲笑那些无知的麦克伦堡人和那种多此一举的

教育。

凯勒反对这两种倾向,但并不是与之公开论争,而是表现在他的形象塑造上。对于他来说,教育问题是他的人物成长中的有机组成部份,是引起这一成长过程发生转折的重要因素。在《绿衣亨利》的发展过程中,主人公从让·保尔走向歌德的道路,攻读荷马,特别是接受费尔巴哈哲学对他成为一个有道德修养的人起着决定性的作用。不过,也许有人会说,《绿衣亨利》的主人公,尽管也是人民的子弟,但他毕竟是个艺术家,一个画家,因此在他生活中教育问题的作用与歌德的教育小说相当。但是,就是在《威廉·迈斯特》中莎士比亚也不是作为一种文学现象,而是作为一种生活力量加以刻画的,即使撇开这一点不谈,凯勒的这部教育小说同歌德的相比也大大地“平民化”了,更接近于广大人民的生活。

因此,教育对凯勒作品中人物的成长,包括对纯粹来自民众的人物形象都是有意义的。女佣人雷吉纳接触民歌集《男童的神奇号角》意味着她的发展进入了一个新的阶段,而《绿衣亨利》中聪明的农妇尤蒂特通过她年轻的男朋友,即小说的主人公,知道了阿里奥斯托^①,发现他是一面生活的镜子,并且为这幅生活图象的清澈透明而热情欢呼。

在凯勒的全部作品中这样的例子比比皆是。在文学开始颓废的时代,这几乎是一股唯一尚存的生气。只有革命的无产阶级文学才又开始表现一直存在着的对于教育的渴望和人民所具有的教育能力,并且表明,接受伟大的文化遗产对于有才华的人民的后代在人格和道德上的发展是一次深刻的、促进成长的革

^① 阿里奥斯托(Ludovico Ariosto,1474—1533),意大利文艺复兴时期的诗人,他的作品歌颂自然和现世生活、反对禁欲主义。

命震动。伟大的社会主义现实主义作家马克西姆·高尔基接受了这个遗产，从而继续了在德国是以高特弗里特·凯勒为最后一个代表的发展。

因此，凯勒的人民性绝不是狭隘的地方主义的结果。如同每一个真正的人民作家一样，凯勒既是艺术家，同时又是教育家。但他的教育意图恰恰就是把真正的、最高尚的文化直接同人民生活有机地结合起来。所以他塑造了这种倾向的正面和反面人物，而且在凯勒的世界里每一个正直能干的人都是威廉·迈斯特式的人物，虽然他们的物质和文化条件不及他。凯勒的教育意图与艺术意图——广泛地、全面地表现现实的人和现实的人民生活——是和谐一致的，而且对他来说，全面性同最大限度发挥人的可能性是一回事。

这种形象地表现教育问题的方式同凯勒对人类社会发展的总的看法是最密切地联系在一起。因此，他作为具有人民性的作家并不是专事删繁就简和写浅易读物的通俗作家。他并没有使自己降低到普通人民的水平，而是深信人类发展迄今所产生出的一切伟大的东西都是来自人民生活，因而也一定可以把这一切再带回到人民生活中去。他没有把典雅的文学，即学者文学同为人民而写的作品分开，这在当时已经开始成为一种普遍的风气。

这里，由于中篇小说《乡村的罗密欧和朱丽叶》的开头而同当时深受欢迎、长于写乡村故事的作家贝托尔德·奥尔巴哈^①

^① 奥尔巴哈(Berthold Auerbach, 1812—1882)，德国作家，是德国新“乡村故事”的创始人，他写的许多描写农民生活的小说曾在德国和欧洲其他国家风靡一时，但因为这些小说并没有反映出农民生活的深刻内容，所以不久就没有人再喜欢读了。

用书信的方式所开展的论战是很说明问题的。为了说明小说的标题是暗指莎士比亚的悲剧，凯勒在小说的开头写了这么几句话：“讲起这个故事，假如它不是根据一件真实的事情，证明以往的伟大作品所依据的情节，个个都在人生中扎了多么深的根的话，那将是一个无聊的摹拟。这样的情节，为数不多；可是，它们不断换上新装，重新出现，逼着人们非去捉住它们不可。”

奥尔巴哈批评了这部小说的标题，说这个标题使他想起了那种“文人文学”，它“不是从生活出发，而是从印出来的书本世界以及对这个书本世界的回忆出发……”凯勒对这种判断提出的抗议很说明凯勒的特点。“第一，我们自己写的东西也要印在纸上，从这方面看，它也属于纸上的世界；第二，莎士比亚的作品，虽然也印了出来，但它仍然仅仅是生活本身，而不是没有生命的追忆。”

凯勒拒绝那种以为把人民和伟大的文学人为地分开就算有了人民性的倾向，因为这种倾向看不到伟大艺术具有的真正活力和真正人民性，看不到人民生活中蕴藏着的极大可能性。但是，凯勒拒绝这种倾向并不仅仅为了防御地方主义的侵袭，同时也是为了防止文学去追求颓废的精雕细刻，防止文学与生活隔绝。凯勒经常研究文学与生活之间永不间断的相互作用：研究如何把有用的因素提高到文学的最高水平，研究如何使这样的作品扎根人民，以便使人民的生活结出硕果。他认为，文化的发展就是这种上与下之间生动的、辩证的相互关系。在一封给赫特纳的信中谈到这一点时，他强调说，文学上的独创是相对的：“一句话，不存在单靠天才的为所欲为和主观主义者的自以为是而产生的所谓个人独立的创新。（证据：赫勃尔是个天才，但正

因为他总是标新立异，所以他编造出来的故事糟糕透顶。)深刻意义上的新，只能产生于文化运动的辩证法。所以，塞万提斯对唐·吉珂德的看法就是新……”

在凯勒的现实主义中，教育和艺术倾向的统一就是作家对人民的责任心，就是将整个进步文化通过明白易懂的、令人信服的形象塑造毫无保留地介绍给人民。这里凯勒是从深刻的民主前提出发的，即一切品质高尚的东西，如果在艺术上表现得当，是用真正的现实主义的方法表现出来的，那它也能为人民所理解。人民教育家凯勒惊恐地看到，反动势力是多么善于蛊惑人心地宣传他们的思想，而绝大多数进步作家的反宣传，由于他们脱离人民又是多么软弱无力。凯勒的全部文学活动，就是为在政治和社会方面，在道德和感情上提高人民服务的。他认为，人格和道德上的进步与从思想上克服反动的偏见同等重要，这里体现了他那带有原始色彩的民主主义的态度。凯勒的这种现实主义能够形成，费尔巴哈的教诲起了决定性作用，这里特别重要的是，因为费尔巴哈消灭了凯勒身上的一切来世思想和不切实际的东西。因此，对于凯勒来说，向费尔巴哈靠拢，首先就意味着要抛弃一切虚假的诗意，一切只是在外表上粉饰生活、而不是产生于生活本身的诗意。一般说来，凯勒对于宗教思想的残余是十分宽容的，只要笃信宗教的人主观上是真诚的，而不是虚伪的。但是，关于艺术创作，他在接受了费尔巴哈哲学以后立即给一位朋友写信说：“从现在起，没有充分的思想自由，没有对自然透澈而热情的领悟，没有一切他念和隐情，文学和艺术就不会再有福祉。我相信，一个艺术家若不愿完全彻底地当一个凡人，他就不会有什么前途。”费尔巴哈哲学就是以这种艺术中的战斗的现世精神把凯勒引上了歌德的创作道路。

凯勒没有成为战斗的无神论者，就象俄国的费尔巴哈信奉者那样。但他也从未接受过象路德维希·毕西纳^①或者福格特^②那样一些五十年代德国唯物主义者的肤浅论点。是费尔巴哈把存在先于意识的信念传授给他，是费尔巴哈使他从哲学上懂得要作为真正的现实主义者必须进行实践。

但是，凯勒作为现实主义作家，他已经超出了费尔巴哈唯物主义的界限。凯勒所要塑造的是人的社会关系，而且要广泛全面地表现这种关系内在的相互作用，这样，费尔巴哈所能给他的关于社会生活的唯物主义基础就太贫乏了。当时德国的唯物主义者曾武断地说：“人吃什么，他就是什么！”由于这种论断是机械的，片面的，所以对生活和文学来说，它就成了一句谎言。

凯勒的现实主义创作实践当然也是从这种极力强调用唯物主义观点规定人类生活的看法出发的。但他把这种规定明确地用半幽默的方式写成难以确定的两可状态，譬如童话《镜子·小猫》写得特别幽默动人。故事讲的是，聪明的公猫在饥馑的年代丧失了自己的尊严和理智，同城市巫师彼那斯订立了契约：巫师答应把它喂大，然后它得把自己的脂肪给巫师去变魔术。可是等到它长肥了，它健康的理智又复苏了，它反过来又去蒙骗巫师。在《绿衣亨利》中也有类似的、同样是幽默的描写：主人公是一个小孩，他自我意识的强弱正好同他口袋里有多少钱买零食和稚气地炫耀自己相等。

从上面的例子看，也可以说，凯勒不仅承认人是受其存在地

① 毕西纳(Ludwig Buchner, 1824—1899), 德国机械唯物论哲学家。

② 福格特(Carl Vogt, 1817—1895), 德国庸俗唯物主义者。

位制约这一命题，而且还为此提供唯物主义的根据。可是，一旦问题涉及到实际的社会和人的问题，他感受到的和塑造出来的就是存在和意识之间异常错综复杂的内在联系（当然，这时并没有忽视存在是第一性的），因此，他作为现实主义作家在具体实践他的世界观时远远超过了他老师的哲学。

凯勒开始信仰费尔巴哈时，以为新的世界观会引起他在道德上的转变，唯物主义无神论会使人达到比迄今更高的道德境界。但不久他发现，这一新的世界观，象其他任何别的世界观一样，只能引起人思想的变化，而不能改造人的本质内核，要想改造人的本质内核，必须改造生活本身，即存在本身。

由于这种限制，凯勒作为费尔巴哈的学生，虽然失去了战斗的性质，但同时也摆脱了十九世纪下半叶臭味相投的知识分子在维护无神论世界观时惯有的那种走极端的毛病。例如雅可布森的尼尔斯·林纳^①为保卫他的无神论曾进行了一场极其英勇的、主观夸大的斗争。但他进行这场斗争的前提是要通过无神论使世界失去诗意，而凯勒认为费尔巴哈的世界观正好是要唤起存在所蕴藏的诗意。

这里又清楚地看到瑞士民主主义思想对凯勒的世界观和创作的影响。费尔巴哈唯物主义与民主主义革命的天然联系主要表现在，使世界还俗本身就包含要求实际的、现世的和全面发展的人，要求充分发挥人的个性。在反动时期的德国，很快就表明这种要求是不能实现的。如果一个作家面对着更为发达的资本主义社会，并且想要在思想上和创作上把握这个社会，那么蕴藏在存在中的诗意和实现全面发展的人的可能性就必然要消失。

^① 雅可布森，见本书第四一三页注^①。

这里，亚可布森结论几乎是不可避免的，而且能得出这样的结论对作家来说远比德国唯物主义的那种浅薄的冷淡态度要好得多。

与此相反，根据瑞士民主，特别是根据凯勒成年时期所理解的这种民主的发展前景，要求全面的人则是形象地塑造个人的和公众的生活的中心。所以，凯勒的作品就能以文学方式反映出，在费尔巴哈早期哲学著作中令人神往地表现出的那种对生活的肯定和对民主的向往。

这样，凯勒的小说就成了一首描写现实的具体生活的诗。但这种诗意并不是拘泥于无关紧要的琐事。什么叫诗意，凯勒在《绿衣亨利》中的一段描写非常切中要害：

“……因为同样的法则使不同事物富有诗意或者使它们的存在值得反映；但就我迄今为止称之为诗意的那些东西，我现在知道，凡不可理解和不可能的事情，荒唐和夸张的东西都不富有诗意。为了创造出富有诗意的东西，或与此同等重要的、有生气的、有理性的东西，前者（即造型艺术——G·卢卡契）必须动中有静，后者（即文学——G·卢卡契）在光彩夺目和形象中间有朴素和诚实……”

……因此艺术家同其他人的区别，只是他们能立即看到本质的东西，并且能充分地把它表现出来，而其他人则必须重新辨认这种本质的东西并且为之感到惊异……”

清楚而且充分地表现生活的本质要素，这是凯勒现实主义的基本原则。因此，凯勒认为，耶尔米亚斯·高特赫尔夫小说作品的伟大之处，就在于他总是能充分使用他的材料，就是说，他能选择对人具有本质意义的题材，并能从中把这些题材本质上所包含的一切规定性完全挖掘出来。

按照凯勒的观点，文学就是应该通过清楚明瞭地反映这种生活中的本质要素而起作用，而不是通过主观臆造的趣闻。当他在柏林从理论到实践对戏剧进行深入研究并准备开始一个戏剧家生涯的时候，他给他的一位朋友写信谈到他的理想：

“现在我已把简朴和明确作为我的原则：我不写那些阴谋诡计的纠葛，不写偶然之类的东西，我要写人的各种激情以及各种内心的必然冲突是如何彼此相互作用的，同时要尽可能写得一目了然，并且使观众能预见将发生什么和如何发生，因为只有这样，对观众来说才是真正的、高尚的享受。”

凯勒的这些现实主义原则也适用于对个别人物的塑造。当凯勒以称赞的口吻特别强调高特赫尔夫不写没有性格的人物时，他所根据的就是这一现实主义的美学原则，而不是仿佛他认为应该写十全十美的纯粹的正面人物。凯勒痛恨现代过于细腻的心理描写，因为这样一来就看不清人物形象的模样和道德的轮廓；他蔑视当时德国那种满足于人的直接表面现象的冒牌现实主义，因为这种现实主义不是把人放到必定会使他的内核——不管是善还是恶，高尚或者低贱——充分地表露出来的行动之中，以便检验他的本质。

这一点正是凯勒热衷于莎士比亚的原因。他在中篇小说《发牢骚的番柯拉茨》中描写了一个从瑞士流浪到印度当了英国士兵的瑞士小市民，他读了莎士比亚的作品，并天真朴实地讲述了这种伟大的现实主义给他留下的强烈印象。从这里看，描写是半幽默的，但它的美学含义却表明了凯勒明确承认真正的现实主义，因而这段话必须详加引证：

“这个骗人的假先知把我害得真苦。他描绘的那个世界，从任何一方面看，都象真的一样，尤其是那里面的人。他那个世界

的所有人，不管是好是坏，都全力以赴、坚定不移地为维持自己的生存和实现自己的志趣而干自己的行当，而且每个人都有货真价实的个人特点，其清澈透明的程度犹如水晶一般。因此，那些拙劣蹩脚的作家绘声绘色地描写出来的只是一个普普通通、毫无特色、残缺不全的世界，结果只是靠许许多多毫无意义的假象来迷惑头脑简单的人；相反，那位先知则以他自己的方式——即按照应该是怎样——来把握世界的整体和令人满意的地方，因而他迷惑的是那些自以为在世界中看到了并又发现了生活本质的聪明人。是啊，这个世界美真，不过我们所在的地方或在我们的有生之年并非如此。现在也有许多胆大妄为的坏女人，但看不到麦克白夫人在美丽的夜晚散步，焦虑不安地揉搓小手。我们也碰到过下毒药的女人，但她们总是厚颜无耻，不知悔改，甚至刑满以后还要写自己的历史或者开杂货店……这里会有刽子手，那儿会有理查三世那样的人，但前者并没有麦克白那种深不可测的雄才大略，而只有常人的胆识，后者也没有理查三世的风趣和辩才。我们那些放高利贷的犹太人大概也想从我们身上挖去一块肉，但他们现在和将来都不敢拿出一笔现款去干这种勾当，而我们的威尼斯商人也不是因为滑稽可笑的朋友身无分文而陷入险境，而是因为搞股票买卖天真地被人欺骗，事后他也没有发表动听的演说以表忧伤，只是做个鬼脸就此了事。不过，正如我们说过的，世界上确有这样的人，只是安排得不如诗中那么美妙。在实际生活中，不会有这样的事，一个十足的恶棍正好碰上一个完全有戒备的男子汉，一个愚蠢透顶的傻瓜正好与一个聪明绝顶兴高采烈的人相遇，所以，也就不会有真正的悲剧和优秀的喜剧。”

因此，对凯勒来说，现实主义就是充分地提炼生活，就是让

生活自身充分运动直到以悲剧或者喜剧的形式最后结束为止。在凯勒的作品中，文学表现和教育人民的统一是由此而产生的，即他把他的具有人民性的民主思想当作衡量人的真与伪，高尚与低贱的确实可靠的标准。根据小说的要求，情节的展开和人物的刻画都要达到详尽无遗的程度，这对他来说自然就是要揭露一切空虚的东西，证实人的一切高尚品德是经得起考验的，也就是说要表现一种真正的亦即它的纯粹内在的辩证法能不受干扰地得到充分体现的生活，而在这种生活中，那些个别的偶然事件就是现实的这种辩证法本质的体现。

但是，凯勒的“莎士比亚化”不仅仅表现在这样冷静地处理偶然事件，大胆地把偶然事件作为出发点来使用，也不仅仅表现在通过详尽的性格刻画从创作上扬弃偶然，因为这样的性格刻画使偶然事件仅仅成为揭示人的必然本质的起因。而且，就其创作辩证法的那种悲剧和喜剧的无情而言，他也是莎士比亚的学生。

这种无情绝不意味着他喜欢描写残酷的或者野蛮的场面，这种颓废的特征在与凯勒同时代的重要作家康拉特·斐迪南·麦耶的作品中已经出现。凯勒承认麦耶是一位有很高才华的作家，但对他所用的这一手法却十分反感。凯勒的无情就是客观地反映，生活是不顾及每个人而向前发展的，社会是不顾及陷入悲剧境地的或自以为是到可笑程度的个人而向前发展的。这种社会性的原则就是以人道主义理想为内容的带有原始色彩的民主思想的原则。这种社会性，在艺术上是根据前边提到的莎士比亚精神——即本质的东西总是同本质的东西相切合——引申出来的。

因此，凯勒的现实主义绝不是简单地再现直接的生活现象。

这不仅仅是由于艺术上的原因，而且还因为凯勒热爱整个生活，尤其热爱独特的瑞士民主式的生活。但是，这种爱绝不是不加分析的，绝不为现存的事物——包括瑞士民主制中的现存事物——歌功颂德。

凯勒对于瑞士的空想仅仅在于，他认为，瑞士生活具有一种从其本身就能克服内在社会威胁的力量。但他同时也清楚地看到这些危险的存在，清楚地看到瑞士民主的那些已经僵化和被扭曲了的社会和道德特征，并以无情的现实主义把这些表现了出来。他对市民在个人的和公众生活中的美德以及他们诚实的高尚品德的热忱，从未陷入仅仅颂扬它们的合法性或者颂扬市民美德中的那种庸俗的自我欣赏。凯勒对市民高尚品德的看法，在思想上和道德上继承了启蒙主义者的伦理观念，它的对立面并不简单地就是犯罪或者违法，而是人格卑鄙、撒谎、虚伪、自我欺骗等等。

这种同启蒙运动社会批评和道德批评传统的联系，在中篇小说《三个正直的制梳匠》中表现得最为清楚。在这篇小说中，凯勒以伟大丰富的形象塑造修正了马基雅弗利^①的道德理论：一个由品德高尚的人组成的社会是不可能存在的。轻佻的塞尔维拉人尽管相互间有许多喜剧性的和悲剧性的磨擦，但总还能共同相处，而三个人格卑劣的年轻手工业者则由于信奉抽象的“德行”而招来一场滑稽可笑的灾难。反过来，凯勒又指出，如果人的品质纯真正派，纵使陷入错误的，甚至是声名狼藉的

① 马基雅弗利(Bernard de Mandeville, 1670—1731)，意大利政治思想家兼历史学家。他认为自私自利是人类一切行动的原动力，主张为了目的不择手段。

境地，也能由于人品正派而找到一条出路（如《人侍衣裳 马侍鞍》）。

因此，凯勒中篇小说中的“命运”总是人的这种最后的道德内核的体现。凯勒作为费尔巴哈的学生了解并且详尽地描写了社会环境的力量，但他同时也知道，相似的环境和事件对不同人的影响是不同的。因为他不象后来的自然主义那样只刻画从文学上看令人讨厌的社会发展的平均数，而是描写社会与个人之间那种具体的辩证的相互关系，所以，在他那里每个人的道德内核就具有了决定性意义。

但是，这不意味着凯勒要用个性化的方式使道德观念相对化。相反，正是由于无情地严肃对待超个人的道德才可能真正显示出个性特征。无情地严肃对待道德，在凯勒的作品中，同充分使用素材这一写作小说的要求是一致的；按照他的道德观念，要求以高尚还是卑贱来检验人的内核，并且以此对它作出评价；以小说的方式充分使用材料则要求从人物和情景中汲取它们所包含的一切，以便使隐藏着本质表露于外，然后让这种人的本质得到它应得的命运。凯勒的美学和伦理学，在这种现实主义中是完全一致的。

凯勒的幽默同他道德上的无情以及艺术上创作方式的无情是密切相关的。这种无情就是绝不多情地对人的弱点表示“谅解”，绝不对生活中的丑恶和平淡付之一笑，从而美化它们，就象当时大多数德国作家所作的那样。弗里茨·罗依特为了幽默地描写他在解放战争之后反动时期的狱中生活曾写了一首献诗，诗中写道：“我从蓟草中采集无花果。”他的这句话精确地说出了，德国五十年代和六十年代的幽默文学同凯勒的幽默是截然不同的。把现实写得富有诗意，用幽默美化生活中的丑恶，磨去

生活的棱角，这些对凯勒来说是格格不入的。尽管他对一株蓟草的本质可能以“莎士比亚化”的方式加以提高，但蓟草对他来说永远是一株蓟草。

凯勒的幽默就是挖掘特定典型的本质，从而揭露出他们身上隐藏着滑稽可笑之处并使之提高成为具有永久意义的记载。凯勒对一切以这种方式揭露出来的空虚或卑劣都无情地放声大笑。在这样地进行嘲笑的时候，凯勒和莎士比亚，塞万提斯或者莫里哀一样残酷无情。

凯勒与莎士比亚，塞万提斯或莫里哀的相似之处还表现在，他同样无情地嘲笑那些他所肯定的，纯真而又品格高尚的人物身上的滑稽可笑之处，即使他心里十分喜欢这些人物，也是如此。他知道——这也是莱辛针对卢梭对莫里哀喜剧形象米珊特罗本的批评所指出的——，这种嘲笑不是针对整个人物，更不是针对构成这个人物内核的伦理原则，这种取笑并没有抛弃这个人物的高尚人格。我们嘲笑他，并不影响我们对他的同情，因为这种同情同样也是建筑在现实的基础之上，建筑在体验到这个人物行为的基础之上的，建筑在这个人物身上所显露出来的人的特征的基础之上的，包括由于无情的描述而引起我们发笑的那些滑稽的特点。正是由于对人物作了全面的现实主义的描述，所以读者可以从彼此矛盾的不同方面去看待这些文学形象。

读者所以会有这样的感觉，是因为作家本人和他的最标准的人物都热爱充满矛盾的生活，热爱崇高或者高尚同滑稽可笑不可分割地交融在一起的生活，尤其是凯勒价值连城的妇女形象更具有这一特点。她们的爱总是能明察秋毫，能看穿一切弱点，对人所做的任何错事都严加批评，可是对以可靠的直觉所选中的人又是坚定持久地表示信任。《绿衣亨利》中尤蒂特和窦绿

台,《箴言》中露歌,《马丁·萨兰德》中玛丽·萨兰德就是这样的人物,她们发出的笑对品德坚贞,生活中充满自信的人,起着解救的作用,而凯勒的幽默正是从这里表现出来的。这种幽默是真正的人道主义的幽默,它深信任何一个本质上纯正的人都可得到解救,它知道笑是人所用的一种武器,借助它可以使这个内核得到真正的发展。

此外,凯勒幽默的无情也有它纯属艺术的方面。凯勒热爱生活,相信正义,相信生活的最终意义。因此,他不仅觉得,在自己所创造的小世界里实现“莎士比亚化”——即让本质与本质相切合——有其现实主义的合理性,而且这种对生活的热爱又转化成为在艺术上对于典型性格的喜爱。

就是品质卑劣人的性格特征,他出于艺术的原因也十分喜欢。由于凯勒对每个反面性格都要作淋漓尽致的刻画,因而他同时在艺术上也十分喜欢利用由此而产生的荒诞奇异的可能性。为了使人物的一切特征能完全表露出来,他虚构了各种各样离奇怪诞、推向极度的情景。他对这类可笑的特性的描写可以说永无穷尽。但即使最荒诞的虚构也绝不离开主线,他的出发点总是为了挖掘本质,他从不象浪漫派那样偏离主题卖弄技巧。台奥多尔·冯塔纳曾因此把他与阿尔尼姆相比,这说明象冯塔纳这样一位聪明而卓越的作家有时也很肤浅地,形式主义地评价文学。

这种荒诞奇异的夸张同本质内容的统一,在艺术上表现为,凯勒从不绘声绘色地描写环境和人物。譬如象《三个正直的制梳匠》中神经质的老处女屈斯·彬茨林的房间,《为自己铸造幸福的人》中乔·卡毕斯的装备,这些荒诞奇异的“货物清单”都只不过是

是通过情节来生动地刻画人物的中篇小说的真正叙事体的艺术

手段。正是通过这种“夸张”，即使凯勒写的是狭隘的社会环境，也具有小说的宏伟气势。由于他的人物内心和外表之间是完全统一的，而这种统一又是十分复杂的、充满矛盾的、变化多端的，由于这些人物性格是通过他们的态度、服装、举止、室内的陈设等等详尽地刻画的，这就——当然常常以荒诞虚构的方式——产生了一幅完整的生活图象，而一切巨大的小说效果都是以此为基础的。

四 断 念

创造一种宏伟的叙事式的气氛，从内部使现实富有诗意，这是凯勒的独特风格，当时人们对此感到十分惊异。凯勒现实主义的这一特点，确实表现了他的历史地位就在于他完成了一个时期的发展。但当时的人却把这种特点看作是俗套和怪僻。台奥多尔·施托姆总的来说对凯勒的艺术评价极高，但他也认为这一特点是一个破坏因素。他针对凯勒引用了歌德的一句话：“诗人也想要开心”，并且说，一般说来，读者必须耐着性子等到凯勒的那种怪念头得到充分的满足，可是，读者常常对此感到愤慨。施托姆援引的例子是中篇小说《可怜的男爵夫人》结尾对三个恶棍荒诞的惩罚和羞辱，但这个例子是完全不合适的。因为，这里仅仅表现了我们已经知道的凯勒对那些滑稽可笑特征的无情，当然，可以理解，这种无情可能对脆弱敏感的施托姆来说是受不了的。但是，这里真正代表艺术逻辑的是凯勒，而不是施托姆。

不过，施托姆那封信中有一个见解是很精辟的。他认为，凯

勒的这一特点同他几乎全部重要作品的结尾所表现出的那种断念的情调密切相关，他最疼爱的人物也不能实现他们的生活愿望，而只好勇敢地舍弃一切来结束自己的一生。施托姆的这番话直接所指只是说凯勒的作品反映了凯勒个人的生活遭遇；然而，一个这样重要的文学特点不可能仅仅是个人爱情失意的表现。

相反，凯勒的断念同他整个困难深重的一生，同他无法使艺术活动与生活，使个性的发挥与作为国家公民的有益作用不妥协地、圆满地统一起来是联系在一起的。凯勒在青年时代过的是一种放荡文人的生活，这种情况有时使他有濒于堕落的危险。表面上看来，他的生活由于在苏黎世当了国务秘书这样负责的官职而得到平衡，最后又作为职业作家平心静气地进行创作完成了他的一生。

但是，很能说明凯勒特点的是，他始终反对那种职业性质的创作。他蔑视古茨柯，为海泽感到惋惜。在《被滥用了的情书》中，他描写了当时在德国开始发展起来的职业文人的行径，对此进行了挖苦讽刺。象当年歌德一样，他极力反对把生活直接用于写作的目的，反对观察生活是为着在文学上利用这种观察；他一再强调，艺术美绝不可能是生活的最终目的和最高价值，甚至象海涅那样的重要作家在他的为人的问题上也受到凯勒的严厉审判。诗人普拉滕在他批评海涅的叙事诗中说：

因为我的心不能承受：
同时是歌手又是一条狗！

这也是凯勒自己的认识。对凯勒来说，文学和艺术是公众生活的一个部分，一个要素，并且在各个方面都从属于公众生活。正

如我们所见，只是因为他坚信，艺术水平最高的艺术是启蒙人民的最优秀的公仆，所以对于他来说生活和艺术才不会产生冲突。

在凯勒身上，艺术和生活的关系尽管在艺术创作范围之内是和谐的，但每当他成为职业作家，或者成为民主公众的直接喉舌，这种关系就会出现問題。在《绿衣亨利》中，当主人公想放弃艺术时，伯爵对他说了下面一段话：“我也觉得你应该改行；对于一个老老实实的风景画家来说，你的铺陈太多了，拐弯抹角，迂回曲折并且很不肃穆，这里应有另一位主人！”这当然是一种精辟的概括，而且切中凯勒本人同他的艺术活动之间关系的要害。伯爵（亦即凯勒）的错误只是在于，他以为小说主人公决心参加公众活动就会完全解决这个问题。凯勒曾经是一个兢兢业业的模范的国务秘书，但对于这样一种职业来说，他的内心的“铺陈”也是过于“拐弯抹角，迂回曲折，太不肃穆”。

这样，凯勒的生活就触及到了福楼拜和易卜生意义上的那种现代的艺术和生活之间不可解的难题。但是，凯勒的生活只是触及到这种不可解决的悲剧性的联系，这种联系——而且是没有妥协的——在他身上尚未成为悲剧，因为艺术对他来说还没有脱离社会的联系，因为艺术归根到底还必须完成社会职能。

但只是对他来说是这样。凯勒艺术的社会性是和谐的，没有问题的，那只是当我们把他的艺术看作他的艺术活动，看作客观的、已经完成的艺术作品是这样；相反，它的艺术教育效果就有问题了，即使在瑞士民主中也是如此。这是因为，正如我们所看到的那样，凯勒对瑞士民主的看法具有空想特征。这种看法并没有歪曲现实，但凯勒所写的那些现实的倾向在现实中并不是他所期望的未来，民主瑞士的实际前途是资本主义将要瓦解它的原始色彩。

作为作家，凯勒与狄德罗或者莱辛等人一样，是一个坚定的启蒙主义者。但是，因为狄德罗和莱辛所为之奋斗的那个未来虽然在他们活着的时候还没有出现，但它不可阻挡地势必要到来。因此，对于他们来说，他们自己的文学创作，他们作为职业作家的社会存在就没有什么困难了。相反，凯勒对民主的空想是不能实现的，这个阴影即使在那些艺术上充满希望的年代也笼罩着他作为作家的自我意识。

这里我们又可看到，四八年革命失败对凯勒整个创作生涯所起的决定性作用。前面我们引证过凯勒关于文学的未来以及未来文学的内容的论述。我们曾经看到，他当时多么期望民主革命的胜利能带来巨大的繁荣。民主最终必将胜利这个观点他从未放弃过，也没放弃过对于与这一胜利随之而来的文学上的无比繁荣的希望。

然而，凯勒怀疑自己是否能经历这次繁荣，自己的创作是否能从这次繁荣中受益，这种怀疑越来越迫使他弃舍。当然凯勒的这些观点始终在希望和安于现状之间徘徊不定。一篇五十年代初写的札记使我们清楚地看到，欧洲和德国的民主遭到镇压而出现的问题对凯勒创作中最具有决定意义的问题的影响是多么深：

“要诗人断念是多么痛苦，但又非如此不可，因为他每天都不得不听人说，只有未来的时日才会为诗的发展提供美好的现实，从而产生出伟大的诗人。他自己也看清了这一点，可是，他感到自己有能力，有资格能在那个预见的未来干出一番事业来，如果他活到那天的话；他身上充满炽热的欲求，要用文学来表现已经达到完善的生活。可是，正因为他知道，这一切预料都是虚幻的理想，于是他不得不断念，但又不屑于后退，向已被克服了

的创作靠拢。在这种情况下，他只好对自己说，既然如此，那还是抓住自己身边的事物，以完美的形式表现这些事物的状况……另外，每个时代都有健康有用的因素，并在这些因素中为一种美好的、即便是只具有次要意义的诗提供素材。”

这种断念是凯勒艺术生涯中一切问题的最后基础，它并不是个人在生活方面的绝望，而是作家世界观方面的断念。

这些问题是以不同的方式表现出来的，特别是表现在凯勒所提出的教育问题之中。凯勒把一切个人生活，尤其是家庭，爱情和婚姻都描写成在民主制当中进行公众活动的基础。这样，他就抓住了民主制的一个中心问题。在任何具有原始色彩的民主当中，公众和个人生活之间这样一种社会和道德的和谐是理所当然的。但是，这种和谐的联系被封建主义和资本主义破坏了，随着新的社会现实的出现产生了双重道德的学说，即认为统治者非道德的功利主义同已经成为个人的、因而是狭隘的个人道德是无法统一起来的。

任何一场真正资产阶级民主革命中的民主左翼，都以不同的思想外衣（在英国是旧约，在法国是斯巴达克和罗马）进行过悲壮的尝试，企图把公共道德和个人道德在一个资本主义化的社会中再重新统一起来。凯勒本人并不支持雅各宾党人，也不支持他们的先驱清教徒。但是，正如罗伯斯庇尔在政治活动中一样，他也不知不觉地在自己的文学创作中，把“美德提到议事日程上来”。他对具有原始色彩的瑞士民主的空想，正是体现在，他认为这种统一是可能的，而他的全部文学就是为这种统一服务的。

这里我们又看到了凯勒的断念，但这种断念是以更深刻的方式重现的。凯勒既表现了把人培养成为国家公民的教育过

程，也表现了阻碍才智出众的人在他们的生活中实现这种统一的社会和心理方面的困难，在这两个方面他的成就都是无与伦比的。但是，一旦他要表现他的理想已经实现时，他所创作出的就大多是一些苍白无力的公式（如中篇小说《雷格尔·安慕兰夫人和她的小儿子》的结尾，阿诺尔特·萨兰德等）。这种失败不是偶然的，但也不是他个人艺术上的失足。这是有着深刻的社会原因的。因为只有社会主义民主中，这个问题才能成为一个普遍的社会现实问题，成为一个尽管要经过许多艰苦的斗争，但是可以解决的问题，而在资产阶级民主中这是不可能的。对于资产阶级民主来说，这是一种梦想，当然是在它最优秀代表的头脑中历史地必然产生的一个梦想。

凯勒在对个性的塑造上也表现了这种矛盾。凯勒作为一个原始民主制的支持者，他所持的观点是，个人个性的完善和能结出硕果的社会活动最终是会和谐一致起来的。凯勒认为，每一个人的公众生活和个人生活之间关系的破裂是庸俗市民阶层的社会基础，这是完全有道理的。同时，他说“轻浮放荡的庸俗市民思想丝毫不比正派的庸俗市民的思想更丰富”，这同样也是正确的。

凯勒以幽默讽刺的方式写现代个人主义，他的着眼点总是旨在从“最崇高的”亦即最华而不实的个人主义表现形式中发现和揭露庸俗市民的习气。对于这种幽默刻画的深刻性至今很少给以应有的评价，这是因为凯勒所描写的情景直接取自瑞士城市或乡村小资产阶级的生活，他写的轻浮放荡的庸俗市民是这个社会阶层中已经失去了生活根基的成员，而凯勒伟大的现实主义艺术使他们的感情方式和精神世界一点也没有离开他们自己的社会范畴。因此，尽管凯勒这样自觉地刻画性格，深化典

型,在德国还是很少有人能看出,这种对人生的概括,这些形象的典型意义已经达到多么高的水平。

凯勒用幽默方式向清醒的和昏昏然的庸俗市民同时展开论战,而这种论战又总是同积极热情的肯定真正的个性,肯定个性中真正人的独特性结合在一起的。作为人物塑造者,凯勒克服了这里存在着的矛盾,在十九世纪的作家中很少有人曾经创作出这样一些真正活生生的,就连他们最深刻的人的核心都独具特点的人物形象的画廊。

但是,就世界观(因而也是对人的看法)而言,这个问题对凯勒来说仍旧是无法解决的。他曾说过:“只有值得摹仿的人才是一个好的原板。”但是,这样一种个性的“规范性”(规范性的意思是指符合规范),这样一种个性的独特性与达到社会规范的重合,只有在一个真正完善的民主制度中,也就是在社会主义民主中才有可能。而私有制经济通常总是一再产生不可消除的矛盾,这种矛盾不论是通过雅各宾党人的英勇行动,还是用诗人的空想都无法克服。

凯勒是一位伟大的,十分诚实的现实主义作家,他不可能把实际上不存在的东西强加给他所描述的现实。他偶尔也试着这么做,结果他的塑造就失败。因此,他深切渴望和谐的个人应具有这种“规范性”,这并不是他的空想;他把为实现这一目标而进行的严肃斗争当作现实加以描述,那也不是空想,而是对于人类发展中总是起积极作用的、充满矛盾的各种倾向的深刻认识。因为在社会主义民主中个性得以达到完美的程度,这并不是什么前所未有的新事物,恰恰是人类最优秀的代表几百年来乃至几千年来奋斗的结果。凯勒把这个问题置于他创作的中心,这样,他的人物塑造对于我们这个时代,即实现社会主义的时代,就极

其值得注意，极有现实意义。

不过，凯勒所能找到的在艺术上达到完满程度的解决办法，只能是断念的解决办法。而且，因为凯勒是一个真正的独具一格的作家，所以他创作上的这个基调就不仅仅表现在他所表现的内容上，而且也表现在他对形式的选择上。从这种断念出发，凯勒成了中篇小说作家。

五 中篇小说

凯勒继承了在古典和浪漫时期产生的中篇小说，并使之达到完善的地步。同意大利和法国旧日的中篇小说相比，德国中篇小说是一种现代的中篇小说。与此同时，在法国也出现了现代中篇小说，有的甚至是在德国中篇小说影响下产生的（如E·Th·A·霍夫曼对巴尔扎克的影响）。但是，撇开这些影响不谈，在德国和法国同时出现现代中篇小说，这是一种社会的必然。

歌德称中篇小说是“一桩已经发生的闻所未闻的事件”，并以此来划分中篇小说与一般小说的界限。这一一般的定义，并没有把新型的中篇小说同旧式的区别开来；可是，实际上，歌德所想象的，浪漫派作家，尤其是蒂克和E·Th·A·霍夫曼所创作出来的那种中篇小说——只要还是真正的中篇小说，而没有蜕变为专门卖弄技巧的童话，蜕变为完全不顾形式的短篇小说，或者不具有广阔世界图象的小型长篇小说——同旧式中篇小说有根本的区别。

蒂克进一步阐述了歌德所下的定义，他说：“中篇小说得有

一个突然崛起的尖顶，得有一个焦点，在那里一件特定的突发事件最清楚、最鲜明地显现出来……这个事件可能是平平常常的，甚至似乎是无关紧要的，可是，它是奇妙的，甚至也许是独一无二的，因为它只有在这种情况下，只有在这些人身上才会发生。”对中篇小说的发展具有重要意义的是，蒂克从这一规定得出结论：对中篇小说来说，最合适的素材就是现实生活。中篇小说可以表现社会一切阶级的复杂的相互作用，而且从崇高的激昂慷慨到最粗俗的打趣逗乐所有的文学表述手段它都可以使用。因此，中篇小说就是通过象焦点一样的异乎寻常的个人的突发事件来概括社会生活。

把一切都集中到独特的处于中心地位的事件上，这就把新型中篇小说同旧式的联系在一起了；而且从表面上看，它同旧式中篇小说的区别仅仅在于篇幅，仅仅在于由于这种集中而必须有并且可能有的细节，仅仅在于千变万化的叙事口气。但是，从创作上看，正是上面所下的那些定义表明，这两种中篇小说所反映的社会现实已经发生了变化。薄伽丘的活动时期，还完全是封建社会开始解体的时期，在封建等级的范围之内新的阶级刚刚形成，它们虽然已经开始分化瓦解封建的等级，但固定的旧生活的社会典型还仍然是普遍的社会现象，因而仍具有文学的效益，尽管主要是作为讽刺批判的对象。

可是，对于小说家来说，存在着固定的社会典型意味着他无须在创作中推导和证明他的人物形象，特别是这些人物形象的心理状态。只要把事实，所作的事情以及异乎寻常的突发事件本身客观地，朴实地，形象地叙述出来，所要表达的社会真实也就充分地表现出来了。这样就会产生古典中篇小说的那种艺术上的精炼和令人惊异的客观性。

这里，我们不是要——哪怕是提示式地——论述中篇小说发展的历史和指明过渡时期某些文学上的先驱人物。我们是从现代中篇小说的根本必然性出发，从中篇小说不得不在艺术上推导它们的人物性格出发来论述中篇小说的，就是说，在已经有了一些发展的资产阶级社会中，旧的封建等级已经在很大程度上被瓦解了，社会上直接存在的典型已经不再具有艺术的鲜明性。资产阶级社会的发展引起的人的个性化，资本主义的劳动分工使个性特征越来越不再表现在职业之中，公众生活与个人生活与日俱增的分离，两性关系日益增涨的复杂化，凡此种种必然导致这样的结果，人物形象的真正典型特征，只有作为伟大艺术劳动的产物，作为小说的终极结果，作为对原来的纯个性特征的艺术扬弃，才能令人信服地表现出来。

当然，这一发展不仅仅改变了中篇小说的面貌，现代长篇小说所以能有新的形式也是由于这一发展的缘故。这一发展使市民戏剧产生许多难以解决的问题，乃至在很多方面遭到失败。此外，这一发展最终将使中篇小说这一形式解体，使它成为只是从内容方面，只是由抽象的问题而汇编在一起的普通短篇小说。因此，歌德和蒂克宣布，要把中篇小说汇集到异乎寻常的突发事件这一焦点上来，其艺术上所要达到的目的，就是防止中篇小说出现这种解体。

这仅仅是一个形式问题吗？或者说，这只是形式主义地提出问题吗？在后来的发展中，这个问题确实蜕化变质成为一个纯形式的问题了，出现了古典中篇小说拟古式的艺术摹仿。但是，别说对歌德，就是对蒂克，在中篇小说中处于中心地位的突发事件也是一个“辩证的转折点”。这是什么意思呢？凯勒在他的中篇小说《乡村里的罗密欧和朱丽叶》中对此作了明确的回

答。在这篇小说中，凯勒写了两个富裕的农民，他们两家的耕地之间有一块合法归属尚未确定的土地。他们每次耕地时，各自总要占一条这块无主的土地，终于他们成了紧挨着的邻居。这时，他们又都为完全占有已被对方非法占去的地产而格斗，在格斗中，他们同归于尽。凯勒说得很对，这是一桩日常生活中经常发生的事情。正是因为他们二人都极其执拗地宁死回头，所以这桩事便成了一件中篇小说的奇妙事件，就是说，正是由于把个别事件推到超过一般可能的极其尖锐的程度，因而就形象地、集中而又鲜明地显露出这类问题所包含的典型的社会和道德的特征。简而言之，蒂克所说的“辩证的转折点”，就是通过一桩奇特的事件，把由于个人的原因而被推向极端的特殊的个别转化成为社会的典型。规律只是在特殊的个别之中，必然只是在偶然之中才能感性地加以把握。

从这一联系可以看出，长篇小说与中篇小说既相互联系又彼此分离，这在资产阶级社会中有它的生活基础。资产阶级在经济上愈统一，资本主义愈是渗透到社会的一切生活领域，长篇小说就愈是统一。过去的长篇小说都或多或少是若干冒险故事松散的结合体，有些甚至是由若干彼此衔接的中篇小说组成的松散的结合体，它们是由于主要人物和中心问题一致而串连在一起的。只有当社会存在的统一的规律性如此清楚地表露出来，以致每个人在他日常生活最普通的事情中也必然会接触到这统一的规律性时，才会有那样的文学反映，它在艺术上是通过长篇小说的严密集中统一的情节表现出来的。巴尔扎克深深地感受到了这一发展的历史规律性，因而他甚至敢于写连续长篇小说，即一种规模宏伟的小说，无论从思想方面，还是从形象塑造方面看，各式各样变化万千的个人命运都完全浸透着这一统

一的规律性。

但是,另一方面,十九世纪初伟大现实主义者所感受到的社会发展的这一统一性和规律性,还不是已经完全整齐划一,而是尚充满矛盾,有各种各样的不平衡现象,在一定程度上,还是一个由各种悲剧和喜剧组合而成的结合体,这个结合体虽说接连得尚称牢靠,但十分松散。当巴尔扎克说,同十八世纪的长篇小说相比,现代长篇小说具有戏剧的性质,他的意思是,社会发展规律是以个人的突发事件为中介并在这些个人的突发事件中表现出来的,而这些个人的突发事件在某些方面具有不可消除的中篇小说的性质。所以,在巴尔扎克那里,中篇小说也能成为《人间喜剧》的组成部分;因此,他的一些长篇小说,按其布局,是戏剧性和心理描写彼此交织在一起的中篇小说。

凯勒在青年时代,巴尔扎克的一些作品(如《不知名的杰作》)曾经给他以深刻的印象。但他的中篇小说却与此无关,他的中篇小说完全继承了基本上是在德国文学中出现的新发展,就是说,他的中篇小说写的是集中的独特的突发事件,这种突发事件由于具有不同一般的特征而适于形象地、令人信服地表现生活规律性的某种典型的联系。

正是这种集中——即通过作为中篇小说顶点的那种独特的突发事件使个人的东西转化为规律性的东西——,清楚地划分了中篇小说与长篇小说的界限。不过,重要的是,发生转化的那个点。社会进程的一般规律,是在这个点上,而且只是在这个点上,才显示出它的作用;并且从这个点出发,象闪电一般全部照亮这一个人的独特的突发事件。因此,中篇小说不必表现社会生活极其丰富的全部规定性,而长篇小说作为大型叙事作品在现代的继续,它的艺术统一则恰恰就在这里。

这一特点，是中篇小说这一形式所以能在德国文学的古典和浪漫时期产生并初放花朵的原因。在德国，还在资本主义经济真正浸透整个国家以前，由于这样的发展、国家生活的充满矛盾的统一还尚未建立以前，正在形成的资产阶级社会的所有问题就已经在最高的思想水平上被提了出来。鉴于这种情况，中篇小说成了这样一种形式，尽管社会存在与思维方式之间存在这样的差距，尽管这种社会基础具有时代错误的性质，但是，以这种形式仍可以创作出一个符合时代精神的、并没有时代错误的现实主义文学。所以，凯勒“退却”到瑞士问题上，就是因为这种德国的中篇小说形式来源于这样的社会和历史条件。因此，一旦瑞士也资本主义化，这种形式在艺术上也必然解体。

与此相反，在同一时期的法国文学中，现代中篇小说则是同时产生的现代长篇小说的一种补充（而不是由于社会原因现代长篇小说不可能产生，因而用它来替代），是一种表现发展不平衡性的，表现社会变革突然性、激烈性和戏剧性的形式。

凯勒的中篇小说独具一格地进一步发展了德国的中篇小说。这种特点的社会基础是，瑞士在资本主义发展中的特殊地位以及它在朝着反动政治方向发展的周围大国中的特殊地位，凯勒由于同瑞士原始民主保持联系因而可以成为一个完全不同于德国人所能成为的那种人民作家，这一切我们已经详尽地论述过了。我们还指出过，由于凯勒扎根于德国人道主义，由于他发展成了以费尔巴哈哲学为顶峰的革命民主主义者，因而他的思想没有沾染上狭隘的地方性。

在象耶尔米亚斯·高特赫尔夫这样重要的作家身上，这样的危险甚至恶性发展成为反动的态度，当然他并没有因此而抛

弃同人民的联系。他甚至还同资本主义以前的原始的人民生活保持着联系，虽然这与产生这一危险的根源是矛盾的。凯勒所以能避免这样的危险，正是由于他的发展是以从莱辛到费尔巴哈的德国思想为基础的。从这一思想出发，他还克服了德国乡村故事以及德国地方小说的那种地方主义的色彩，我们可以回忆一下他同贝托尔特·奥尔巴哈的不同。

所以，凯勒所依靠的那个社会存在是极其矛盾的，一方面，就资产阶级的亦即资本主义的发展而言，它比德国还落后；可是，另一方面，从政治和民族方面来看，它又是统一的，它有其古老的、传统的民族历史。这一独特的历史状况就反映在凯勒的中篇小说之中。

凯勒把他的创作集中成为连续小说，即一系列的中篇小说，这就为表现人民的统一性找到了一种直接的、形象鲜明的形式。但是，由于社会存在的各个因素是松散地联系在一起的，因而凯勒连续小说的根源也只能有一个共同的社会历史基础。在这些小说中，居支配地位的规律统一性并不是一种具体的力量，它不是同时最大限度地渗透到一切个别现象之中，并由许多个别的命运构成一个气势磅礴的统一的情节，就象巴尔扎克的作品那样，而只是情调的统一，气氛的统一，也就是框架的统一。

著名的连续中篇小说《塞尔维拉的人们》就是这样构成的。社会的规律性是这部连续中篇小说的一般背景，在这个背景上其中的每一篇都各具特色，这个背景的基本特征从不同的方面使它们具有了客观性。但是，各部作品都是作为自成一体的完整的中篇小说而独立存在的，它们之间从不彼此交叉。这些小说只是在精神和道德方面彼此补充，呈现一幅塞尔维拉总的图象。正如凯勒对瑞士原始民主发展可能性的看法一样，这里也有来

自社会的难题，这个难题表现在第一部与第二部之间的区别上。在第二部的前言中，凯勒指出了资本主义化的某些倾向。在这一部开头的几篇中篇小说中，他带着一种优越感幽默地把这些倾向看作是一种幼稚病，健康的原始民主可以轻松愉快地战胜它。可是，在最后一篇《失去的欢笑》中，就已经把这个问题作为客观上有了更高发展的、严肃的问题提了出来，它会给凯勒中篇小说的形式带来解体的危险。

凯勒后来写的连续小说的性质反映了这一发展。这些连续小说的框架不再有客观的社会性质，而更多的是主观的教育性质。在下一部连续小说《苏黎世中篇小说》中，只有前三篇有一定的框架，而这个框架具有公开直接的教育性质。通过三种不同的个人遭遇，从正面和反面向一位不惜一切代价想要成为“怪人”的苏黎世青年表明，有突出特点的人是什么样子，什么是真正的、也就是社会的个性发展，什么是对人要有突出特点的庸俗歪曲。这个集子里，只有一篇（即《七君子的小旗子》）具有直接的社会意义，它把为争取和捍卫民主而进行的伟大斗争作为早已过去的英雄时代加以描写，这个补充很说明问题。老战士通过他们的人品和教育对青年一代的影响以及他们为巩固他们的道德观念所起的作用，写得令人叫绝，这里幽默与激情经过周密的权衡达到了平衡，但是未来的社会远景，青年人的社会生活内容，却写得十分抽象。

单就这一点来说，这部连续小说的框架比最初的中篇小说更富于艺术性。因为，虚构的口头叙述是中篇小说的真正起源，为了使运用新手段的现代中篇小说也能具有旧式中篇小说那种真正的效果和自发地令人信服的说服力，这里又采用了这种方式，并加以扩充，在艺术上达到了完美的程度。

凯勒的这一倾向，在他的最后一部连续小说《箴言》中达到了顶峰。这里框架本身就是一篇中篇小说，它描写了青年学者莱因哈德和露歌的爱情。安排在这个框架中的中篇小说是一场诙谐而又严肃的爱情决斗的武器，一切都毫无例外地是由构成框架的那部中篇小说的主人公来叙述的。正在形成的爱情所凝聚起来的问题具有明显的形象性，而没有令人讨厌的过分渲染的性质，这些问题把这场爱情的各个因素都提高到了普遍的思想和社会道德的高度，并以文学的方式使它们具有普遍的意义，但又不破坏爱情在形成过程中那种直接的、优美的气氛。

这些小说集中表现了这样一些问题：什么是爱情？男女在爱情中的相互关系如何？男子的“优越感”以及男女在爱情中的“自由选择”是怎么一回事？妇女的平等权利，男女的社会和文化平等是怎么一回事？在这些由构成框架的小说主人公在“闲聊中编订”出来的中篇小说中，每一篇的内容，各篇的前后次序，相互补充，彼此争论等等，构成了整个这集小说情节的各种要素和连接点。我们只要把莱因哈德所讲述的小说（《莱吉纳》，《可怜的女爵》，《唐·诃莱阿》）的内容和情调同露歌讲述的小说（《傻头傻脑的少妇》，《小巧玲珑的装饰品》），以及她叔叔讲述的小说（《神通广大的人》）的内容和基调作一番比较，就可以看清楚这场在社会和世界观领域里进行的爱情斗争。同时，并非偶然的是，每一个讲述者都从自己的经历和自己的观察开始讲起，只是到了斗争发展到极其荒诞而又幽默的程度，才补叙作家自编的事件，并以此作为武器使对比更加明显、突出。通过答辩与再答辩这种富于艺术性的提高，莱因哈德与露歌爱情的——用司汤达的话来说——“凝固点”，获得了中篇小说的性质，打破了框架与安排在框架里的小说之间僵硬的并存状态。

这样，就又恢复了《十日谈》的那种旧的中篇小说的框架形式，而且在艺术自由和严谨方面甚至超过了古典样板。当然，如果我们从凯勒的发展过程来看问题，我们就会看到，社会的框架进一步主观化了，他的选材进一步从直接的社会性和公众生活退回到个人生活的问题，当然这些个人的问题在凯勒那里也还是具有活生生的社会背景。把个人的爱情经历分成最细微的层次，把两人之间爱情形成的过程分成若干阶段，这绝不会模糊明显的背景，即爱情和婚姻是民主共同体当中公众的大事。但是，毫无疑问，凯勒这时的创作很接近德国古典文学的社会艺术形式，远远地离开了他在最初几部中篇小说中所走过的道路。凯勒这时写的框架继承了蒂克（《空想家》）和霍夫曼（《谢拉皮翁兄弟》）的传统。不过，在蒂克和霍夫曼的作品中，框架是美学论文式的，中篇小说的性质只起一种附带的作用，而在凯勒的作品中人和道德的问题则处于突出的地位，并且自成一体，具有独立的叙事作品的重要意义。

因此也可以看出，凯勒的框架小说与当时其他人写的框架小说毫无关系。这个时期的重要作家如台奥多尔·施托姆和康拉特·斐迪南·麦耶尔也同样喜欢框架小说；可是，很能说明问题的是，他们喜欢的并不是凯勒框架小说的那种连续的形式，而是每一篇中篇小说的叙事框架。他们二人出于不同的但又相近的原因采用这种框架小说，是为了使所叙述的事件在艺术上保持一定的距离。施托姆这么做的原因是为了抒情，他喜欢选择从时间上看已属于遥远过去的回忆来加以叙述，为的是以此模糊现实的轮廓，使抒情的气氛成为叙事者统一的形式因素。麦耶尔的偏爱出自他对历史的理解。他看到，伟大的人物在他们的那个时代都完全是孤独的，他们漫步于各种事件当中，象谜一

样不被人理解。他的框架小说的叙事者常常是从外部参预小说的情节,是一个原则上不能够理解小说主人公的人物(如《圣灵》中的瑞士制石箭的工匠),因此,框架小说就是用来鲜明地突出主人公的这种孤独。

相反,凯勒喜欢框架小说则完全出于别的原因。首先,框架小说强调的是共同的社会背景(如《塞尔维拉的人们》),其次,它从艺术上证实了所叙述的事件是实际发生的事情。不过,这种框架小说主要还是用于有力地突出凯勒教育人民的意图,但又不必过于公开说出这种意图,以免影响小说本身,影响有趣事件的纯正的叙事效果。

因此,凯勒回到口头叙述的传统,并不象施托姆和麦耶尔那样,而是为了表现精湛的技艺。凯勒坚决反对任何唯美主义的精心雕琢,他坚决甚至粗暴地拒绝为了叙述过去的事情而采用任何古离古气的语言;同时,他在使用叙事手段刻画地方性事件时,也同样严格反对采用方言。他在他的小说中,力争要取得完全来自人民生活因而为全体人民都能理解的、真正具有人民性的普遍的艺术效果。

凯勒十分欣赏高特赫尔夫成功的作品中这种真正叙事的精神。但他同时也知道,这种叙事的伟大意义不是来自形式,只有最核心的问题是来自人民生活的中心问题,才能产生这样叙事的伟大意义。在这个意义上,凯勒所提出的中心问题是:如何才能使所有的个人生活问题汇聚于公众生活之中,如何才能使个性发展的一切问题都成为个人为在公众中进行活动做准备和受教育的过程,如何使这些问题都极富有人民性并且是真正叙事式的。

凯勒提出的问题和采用的形式是来自瑞士民主制的人民生

活，这使他的中篇小说具有了一种特别的、宏伟的叙事性质。在凯勒那里，个人命运同公众生活的联系不是空想出来的，也不是人为地编造出来的。因此，结果自然就是，他的每一部中篇小说都可以这样来描写个人的命运，这些命运都是同瑞士人民生活中比较重要的事件，同瑞士人民生活的公开表现方式有机地联系在一起。在凯勒的中篇小说中，几乎没有一篇不是把个人的转折点同一个民间的节日，同人民生活中的一件公众事件联系起来的。我只举几个说明问题的例子：如义勇军节（《雷格尔·安慕兰夫人和她的小儿子》），和平节（《狄特根》），歌人节（《失去的欢笑》）和瑞士公民公开射击节（《七君子的小旗子》）。

如果观察一下这些因素在凯勒作品中所起的叙事作用，我们就会看到，这些因素绝不是只为了显示技巧而硬加上去的修饰性的装饰物，相反，是出于情节本质的需要，也就是说，为了真正充分利用叙事素材，必须把情节写得广泛而又色彩丰富。这一点，在《七君子的小旗子》中看得十分清楚。卡尔与海尔敏娜之间正在形成的爱情遭到了双方父亲的反对，他们都是那个小小的激进民主主义的“正义者”团体的精神领袖。海尔敏娜的父亲是个有钱人，他要出嫁女儿，是为了这样可以促使他正在蓬勃发展的建筑事业进一步发展，规模更加扩大。卡尔的父亲是一个穷裁缝师傅，是罗伯斯庇尔和法国恐怖统治的拥护者。他从他那激进民主主义的立场出发，也深信应该拒绝这门亲事。他的妻子是一位高傲而又十分幽默的人，当她对禁止这门亲事抱之一笑时，她的丈夫反驳道：

“……真正的政治正好是在家庭开始的：不错，我们在政治上是朋友，但是，为了永远保持这种友谊，我们不想把我们两个家庭弄得天翻地覆，不想用别人家的财产搞什么共产主义。我

是个穷人，而弗里曼^①有钱，就让这种状况永远继续下去好了；精神的平等倒使我们感到更高兴……幸运的是，在我们这里并没有特别有钱的人，富裕程度还是比较平均的；但一旦出现家趁万贯的家伙，他们就会抱有政治野心，那你就会看到，他们会干出什么样的坏事。”

为了自己和自己的家庭，他想保持清教徒式的雅各宾的生活方式，并以此不自觉地、但又可笑地支持他朋友的资本主义的自私心。在这种情况下，在这场值得尊敬的、但部份地已被生活超越的民主主义的精彩喜剧中，青年人的爱情必然得胜，必然要抛弃这些充满矛盾的思想。瑞士宪法是过去反动势力和民主势力斗争结束时制订的，一八四九年为庆祝这一节日举行公民射击。这一行动诙谐幽默地揭露了这“七君子”是多么落后于时代的要求；为庆祝这个节日，他们决定捐赠一个奖杯和一面旗，并决定届时要有人致词。但到时候，他们中谁也不敢出面，因为他们都觉得自己那种陈旧的辞令不合时宜，可又谁也不知道，在现实已经发生变化了的新形势下该讲些什么。于是，青年卡尔出来解围，他在众目睽睽之下经受了考验（包括在射击比赛时的考验），战胜了来自父辈的阻力。

我们看到，写公众节日与个人的故事是多么深刻地联系在一起。题材所具有的非自觉的社会性，是通过解决矛盾的公开性而显露出来的。因此，对节日细致入微的描写就绝不是无关紧要的，绝不仅仅是一种陪衬，而是叙述个人遭遇的有机的必然发展，是个人遭遇的一切规定性的明显体现。在早期的中篇小说中，资本主义所引起的问题还没有十分明显地模糊民主的总的图象，因此，在那些作品中这种个人与社会，私人与公众的

^① 即海尔敏娜的父亲。

彼此相互交错还不十分明显。

在这方面，凯勒是一个朴素而又伟大的表现了“客体整体性”的作家，在十九世纪除他以外，就只有托尔斯泰了。黑格尔正确地看到，表现这种“客体整体性”是真正伟大的叙事作品的本质，从而指明，正是这一点使最重要的现代长篇小说成为古代史诗的合格继承者。一部真正的叙事体作品必须表现人的广阔而又丰富的全部社会生活，只刻画人的命运是不够的。因为人与人之间相互的社会关系，社会同自然的物质变换关系都是通过对象和起对象作用的各种机构等作为中介而表现出来的，不写这些起中介作用的实体，任何叙事式的描述都必然是贫乏的、空洞的、不完整的。但是，只写这些“对象”同样也是不够的。只有当着这些“对象”成为构成情节的活生生的因素，一起起着积极的作用，只有当着这种“对象”不再是道具或者是布景，而是通过它们的中介作用表现出人的平常难以看到的本质特征——只有在这种情况下，才会把人写成真正社会的人，即同他的社会环境处于生动的相互作用之中，只有在这个时候，才会产生“客体整体性”。

除托尔斯泰以外，凯勒是塑造这种人的环境的最伟大的小说家。只有从这一点出发，才能看清楚凯勒中篇小说的自相矛盾的特点。凯勒具有这样一种社会的和艺术的高素质，他可以进行最伟大的叙事式的塑造，可以用宁静而丰富，宏伟而幽默，简洁而又有高度思想的方式进行叙述，从而使“客体的整体性”仅仅通过它们自身的实际意义而发生重大的效用。抽象地看，这种素质就是一个伟大的长篇小说作家所应有的素质（这里所说的长篇小说是指可以理解为资产阶级时代的史诗的那种长篇小说）。凯勒作家生涯中由于断念而产生的悲剧就在于，在他的作品中

并没有能够形成那种用叙事的方式表现出来的整个生活的广泛的宏伟性。相反，由于他的社会基础，他不得不总是仅限于写只反映一个侧面、基本上是属于个人范畴的中篇小说。如他自己所说，他的诗总是“插曲性”的。

但是，这种舍弃又拯救了凯勒的艺术。这种艺术使凯勒创造的中篇小说具有绝无仅有的、此后再也无法达到的叙事高度，而且这种高度恰恰是由中篇小说这种形式有机地产生出来的，因而它不仅没有冲破这种形式，相反，大大扩大了这种形式现有的界限。这不是偶然的，因为正是中篇小说这种形式把凯勒的民主乌托邦和他的现实主义这两者的历史性质连结在一起。凯勒坚信，主题，形式等等，只有准确地表现“文化发展的辩证法”，才会在艺术上具有重大意义，才会开花结果。他的这种信念在他自己的创作中得到了证实。

全面发展并有高度文化修养的人，他们的生活正是通过他们各自的中心而汇聚到人民生活的民主总体之中，他们的生活为这个总体输送养分，并从中汲取养料。但是，因为这样的民主在实际的现实中比在写得诙谐幽默的塞尔维拉中更为罕见，因而凯勒只能把他的人物带到现实的入口处为止，或者让他们在现实面前——悲剧性地或喜剧性地——遭受失败。由于凯勒虽说是空想地，但却是深沉地相信，瑞士民主在未来有发展的可能，因而他对上述过程的描述就具有了生活的真实性和令人信服的说服力，因为，瑞士民主中确实包含着这样的可能和倾向。只有当凯勒把这些倾向当作是从内在到外在都已经实现了的现实来看待，他的观点才是空想的。

我们对《七君子的小旗子》已做过粗略的分析，那里已涉及到凯勒中篇小说的这一本质特征。不过，这里需要强调的是，那

并不是个别现象，而是凯勒中篇小说创作的规律。歌德所说的“闻所未闻的事件”，在这里就是通过一件偶然事件来检验人物性格在社会生活中是否能得到证实。正因为如此，裁缝帮工就被当作伯爵（《人侍衣裳马侍鞍》），没有任何学识的冒牌设计师卡毕斯被一位有钱的远房亲戚收养（《为自己铸造幸福的人》），“讲道德的”帮工之间的竞争演变成为保住各自地位而进行的一场悲喜剧式的斗争（《三个正直的制梳匠》）等等。生活中的这些转折，为培养国家公民而对人进行的集中的、结果可能是积极的也可能是消极的教育，都有着极不相同的过程，它们再也不可能象古典中篇小说中的“闻所未闻的事件”那样简朴明确。中篇小说的中心事件扩展成为一组组合在一起的各别的情节，以便揭示主要人物形象个性的核心，展现他们所以能被教育成为公民或者遭受可笑失败的一切特征。来自波兰的浪漫的裁缝帮工们，他们进行欺骗并不是他们自己的过错；正是在这中间，表现了他们纯洁的人品和正派的作风，而这就成了他们光荣得救的原因。那位“为自己铸造幸福的人”装得狂妄自大，实则腹中空虚，自以为机灵超人，实则愚蠢透顶，结果又被推向苦难的深渊。不过，小说只限于把中心事件分解为一系列彼此相关的小情节。至于把人教育成什么，这个问题虽从社会和理论的角度看是十分清楚的，但很少予以具体描述；而且即使是这样做了，那也是苍白无力，十分抽象，这种抽象性同在刻画主人公的发展道路时所表现出的那种蓬勃的朝气极不相称。

所以，中篇小说这种形式为凯勒提供了这样的可能，他可以集中写个别人以及培养他们成为国家公民的教育过程，从他们的生活出发，把个人的偶然因素与社会的必然因素相吻合的地方变成中篇小说的重点，变成发展中辩证的转折点。中篇小说

这种形式，还使凯勒有可能把社会总体发展的内在结果从艺术上仅仅作为远景，仅仅作为视野包括在内。实际描述的一切都是实在而又真实的，在最深刻的意义上是现实主义的；空想只产生一种在日常生活事件之上悬浮不定的、纯正的、幻想式的、悲剧式的或者诙谐幽默的气氛。

凯勒优先选用中篇小说这一艺术种类，这反映了他在艺术上的断念，因为他毕生都在梦想做一个剧作家。凯勒的戏剧试作都是在四十年代写成的，受到各种文学流派和当时民主高潮的影响，其中只有少数残篇流传了下来。凯勒在海得堡时期的知心朋友，文学史家赫尔曼·赫特涅在他的《现代戏剧》（凯勒也参加了本书的撰写）中，曾把未来的戏剧繁荣同人们正在期待的民主在德国的最终胜利联系在一起。所以，凯勒为表示他对自己的创作前景已经断念而发表的言论，主要是针对赫特涅这一关于文学发展的观点。

所有为民主胜利以期戏剧得以繁荣而斗争的重要人物，都竭力为戏剧和剧院能富有人民性而努力。理查德·瓦格纳曾从理论和实践上进行过改革，他在这个时期的出发点也是要恢复戏剧同人民的联系，凯勒对瓦格纳的这种倾向曾给予大力支持。可是，如果进一步考察一下，就会发现他们之间有本质的差别。瓦格纳在他革命时期所写的文章中，就已经设想出一幅抽象的历史哲学式的蓝图，以便从理论上论证他的悲剧式的“全部艺术作品”都是从人民性的立场出发来复兴希腊悲剧的。

与此相反，凯勒则寄希望于当时尚存的人民性的传统，即寄希望于维也纳和柏林的地方滑稽戏，他希望，由于民主的高潮，能从这些剧种中产生一种新型的、符合时代要求的、富于人民性的、阿里斯多芬式的政治和社会喜剧来。凯勒完全赞同，象这样

的喜剧是可以把戏剧和音乐结合起来的。

可是，同赫特涅一样，凯勒也否定瓦格纳式的悲剧形式，因为他们俩都认为，悲剧的根本问题是表现已经发展了的新时代的人的个性以及它同各种社会力量的冲突，因而对他们来说不可取代的是说出来的语言，而不是唱出来的语言。就是后来，当他在《神石旁》（1860）一文中梦想能有一种瑞士式的大众剧，他的希望仍然是，从那些在民众节日之际即兴演出的粗俗的戏剧当中发展出一种伟大的政治喜剧来。

因此，凯勒在戏剧方面所做的努力有两个方面：一是配有合唱、音乐等的大型大众喜剧，另一是现代市民悲剧。不难理解，第一方面的努力在德国的反动时期是无法实现的；后来，凯勒自己显然也感到，他的那种大型的瑞士大众喜剧只是一个美梦。在实践中，他也不再努力去实现这样的渴望。但是，他并没有完全放弃，他从来没有打算使人民性的、也就是民主的“全部艺术作品”去适应当时思想已经变得越来越反动的资产阶级的需要。他断念了，但并没有象理查德·瓦格纳那样去进行妥协。

凯勒所渴望的市民戏剧的失败也同民主在德国的遭遇有密切联系。象莎士比亚的热烈崇拜者凯勒所理解的伟大而又严肃的戏剧，虽然不要求具有象伟大小说作品那样的外在的“客体整体性”，但要求在本质规定性和本质关系的整体中来表现社会生活的重要冲突。在这方面，民主在德国的失败对凯勒所产生的影响不象在喜剧方面那样易于被人察觉。在反动时期，重大的、带有普遍意义的社会冲突被排斥在戏剧之外，结果是被夸大的个人问题成为悲剧塑造的中心。凯勒从当时最重要的剧作家赫勃尔（凯勒对赫勃尔一八四八年以前所写的剧本给予很高的评

价,当然也有一些批评和保留)身上清楚地看到了这一发展。

但是,对当时占统治地位的倾向采取这种鲜明的否定态度,当然并不能给凯勒的创作指出正确的方向。如果我们考察一下凯勒是如何写作那部被保存下来的最伟大的戏剧断片《德莱撒》的,我们就会看到,凯勒一直为克服他构思中的中篇小说的性质而进行徒劳的斗争。这种中篇小说的性质,就是在艺术上从纯个人的遭遇出发来对待社会问题,从偶然的个别事件出发展示总体的必然性。而这种性质对凯勒来说是不可克服的,因为凯勒取上述的出发点不是由于艺术上的原因或者他个人的原因,而是他世界观形成的具体过程驱使他这样做的,而这一过程又是由他狭小的故乡和他所属的德意志文化共同体的历史界线所决定的。凯勒在艺术上的自我批评精神是十分深沉的,所以他不会长期停留在这条错误的道路上,虽然创作戏剧是他作为艺术家最大的渴求。但是,他对世界的看法又深受社会条件的限制,因而他甚至无法看清他在努力创作戏剧时所犯的基本的理论错误,虽然恰恰在判断戏剧时表明他有异常深远而广阔的眼力。

那么,中篇小说性质和戏剧性质之间的这种差别在哪里呢?是什么注定凯勒偏偏写不出戏剧,而他的中篇小说同古典文学时期的中篇小说相比又自觉地吸收了戏剧因素,就象巴尔扎克的长篇小说同十七和十八世纪的长篇小说相比也吸收了戏剧因素一样?正是在这里我们可以看出,巴尔扎克和凯勒小说作品的这种“戏剧”的性质有引申的意义,它是一个借用来的名称,用以表示一种新型的,但又完全是小说的反映现代现实的方式。

凯勒批评他同时代人当中最伟大的剧作家弗里德里希·赫

勃尔,主要是因为赫勃尔的故事情节矫揉造作、生拉硬凑、稀奇古怪。凯勒正确认识到,赫勃尔的这一弱点并不是作家个人的缺点,而是一种时代的现象。赫勃尔从未能从他的戏剧人物的个人遭遇中有机地展现出冲突所包含的普遍本质,亦即社会和思想的本质。赫勃尔自己也清楚地看到了这个问题。例如,他以剧中人约瑟夫·福拉尤斯的口气陈述了他的悲剧《赫罗德斯与玛丽亚娜》的大概内容,并且说道:“这几乎是自成悲剧……实际上,故事在这里已经尽了他之可能……赫罗德斯离开世界的时候,他浑身沾满了鲜血,是作恶多端的坏蛋。他小的时候,伟大而高尚,具有一切可以成为英雄和伟人的光辉品质,而且很长时期都是这样……他勇敢无畏地走自己的路。”如果我们把开头和结尾比较一下,我们就得同意赫勃尔这样的说法:“这里的素材可以写成一部激动人心的一流悲剧,就是说,可以写成这样一出悲剧,它能表现出人的本性对命运力量的依赖关系。”

这部悲剧的一般主题确实是纯正而伟大的。赫勃尔所提出的问题比拉辛在现代发展中第一次提出并解决了的问题更为深刻。拉辛说他的悲剧《布里塔尼修斯》中的尼禄是个“un monstre naissant”(正在形成中的野兽),在剧中尼禄逐渐地表明并且证实自己是一个野兽。赫勃尔显然是把这个主题深化了:拉辛的尼禄从本质上就是一个坏蛋;环境的力量,专制主义的宫廷气氛只是使他身上已经存在的恶的萌芽达到了成熟的程度。相反,赫勃尔想要指出,环境是如何使一个从本质上看禀赋属善的人变成了一个残忍成性的暴君。

可是,为什么拉辛那个比较简单的计划获得了成功,而赫勃尔更为深刻的观点反倒导致了艺术上的失败呢?一般地

说——本文也只能做一般性的论述——，原因就在于，拉辛确实是从专制主义的宫廷气氛中有机地展现出尼禄性格发展的一切阶段，而赫勃尔的赫罗德斯的心理状态则不得不依据别的、遥远的、个人生平方面的原因。这样，前者就形成了自成一体的戏剧统一性，而后者则是历史和社会性质的情节与超个性化的心理状态之间的彼此分裂，从而破坏了戏剧的统一。

不错，以上这些正是凯勒经常批评赫勃尔的地方。但问题是，他自己又在多大程度上克服了这些弱点呢？这些弱点的基础是社会性的。我们已经指出过，理查德·瓦格纳的戏剧作品中有非有机的因素。但是，就是当时赫勃尔的重要竞争者和批评者奥托·路德维希，在他自己的创作中也同样无法避免他所正确斥责的赫勃尔的那些错误；他寻找有机的、令人信服的、艺术上简单朴实、但同时又完全概括了现代生活复杂性的主题和论据也是徒劳的。

有些有高度才华的作家，他们所遭受的一切失败，即他们在戏剧创作中所碰到的难题，有一个共同的原因，那就是，一八四八年革命失败以后德国社会环境的狭隘性和悲惨性。在社会生活中，任何冲突都不再是公开的、显而易见的、有头有尾的。从政治开始，懦弱腐朽的妥协统治了这个时期的全部社会实践。因此，那些由于他们的天赋而爱好写剧本的作家所面对的生活素材就没有任何戏剧的确定性和可塑性。但另一方面，他们作为真正的作家又亲身感受到了他们生活的整个时代是充满了戏剧性的，悲剧性的矛盾。他们想要塑造这些矛盾，但因为不存在从艺术上把社会生活具体化的中介，因而这些冲突在他们的作品中就具有了社会以外的、主观主义的和心理描写的色彩。赫勃尔和瓦格纳曾试图通过神秘化了的抽象的历史哲学来建立所

缺少的戏剧统一性和客观性，但这种尝试反倒使主题和题材之间的裂缝更加扩大。

我们已经知道，是哪些特征使凯勒有别于他同时代的伟大的德国人。正是这些特征使他能够看清那些德国人所犯的错误。但这远远不是说，他因此就能够从艺术上克服那些德国人由于生活素材而造成的戏剧上的缺陷。凯勒的戏剧有另外一种内容，这种内容的性质是瑞士的、民主的，而不是德国的、反动的。但是，就是瑞士民主在凯勒的时代也已经度过了它为争得自身的存在而进行斗争的英雄时代，当时人本质的东西正由于缓慢发展的资本主义化而遭到破坏。在这样的生活素材之中，凯勒还能找到和塑造什么戏剧性（即生动清楚地呈现出重要社会力量之间内在和外在外在的斗争）的人的灵魂的伟大冲突呢？凯勒十分诚实，他不能对自己隐瞒，民主精神正在金钱势力前面逐步退却，而且这种退却是很不光彩的。凯勒也十分聪明，他不会按照高特赫尔夫的样子去向着由于经济发展而不可避免出现的形式进行一场唐·吉珂德式的斗争。但是，他同时对资产阶级民主终将会经得住考验这一点深信不移，因而他不可能创造那种资产阶级民主遭受覆灭，资产阶级民主进行垂死斗争的悲剧图象。由于同样的原因，即使在他蓬勃向上时期写的戏剧中，他也不可能看到真正的“我们时代的英雄”，即工人阶级。

因此，在凯勒的作品里，偶然性也是把个人遭遇与整体的社会意义联系在一起的桥梁。抽象地看，在他的作品中也存在着类似赫勃尔作品中的那种裂缝（如残篇《德莱赛》事实上就具有一定的赫勃尔特征）。然而正是在这里，中篇小说与戏剧之间的原则差别开始表现出来了。赫勃尔一针见血地说，戏剧表现的是“生活过程本身”。既然生活过程的总体由于整体符合规律运

动的必然性总是要把偶然加以排除,那么,戏剧所表现的“生活过程本身”也必须排除任何偶然。因此,在个人经历的事件中直接反映出总过程,是戏剧有别于其他文学种类的标志。相反,作为中篇小说基础的生活断面,则允许偶然与必然处于象它们在生活的个别现象之中所处的那种关系;总体的规律性的关系只是隐蔽地、只是作为背景、作为对整体性的展望而被包括在内的,甚至完全不说出这种关系也不会打破中篇小说在艺术上的平衡。

所以,如果说凯勒由于对当时剧作家们的过分深为反感而退返中篇小说,那么,这虽然是放弃了他刚步入壮年时期的梦想,但同时也拯救了他的创作,也就是说,为了给他的内容找到一种适合于它的形式,他无须放弃他的生活图象的丰富性,既不必放弃这一生活图象的广阔性和普遍性,也不必放弃反映这一生活图象的个性特征。凡是在赫勃尔戏剧中矫揉造作的地方,在凯勒的中篇小说中则是作家内心世界自由的展现,它有机地转化为形式。

当然,这样一来,戏剧的那种锐利的锋芒在创作过程中给抹杀了。我们可以再回顾一下拉辛的“正在形成中的野兽”以及赫勃尔在深化时遭到的失败。凯勒也不断刻画无恶不做之徒和道德典范的成长。但是,他所刻画的始终只是——如我们已经举例证明过的那样——成长的过程,而不是具体的问题和已经定型的典型同现实的冲突。由于凯勒以这样的方式使本来是戏剧性的东西变成所叙述事件纯粹的背景和遥远的远景,因而他在内容上也因断念而撤退,从而保住他对瑞士民主乌托邦想象的正确意蕴,而没有暴露出这些想象的空想实质。这一点,如若用戏剧的方法表现题材中所隐藏的冲突,那就无法避免了。凯勒作

为诚实的艺术家和思想家，他只拯救唯其真实因而才值得拯救的东西，因此这种断念又成了形式正确的基础。不过，这种形式是中篇小说，而不是戏剧。

所以说，凯勒是真正“天生的”中篇小说家。不过，我们看到这种“天生性”是复杂的社会和历史力量使一位重要的作家在人和艺术方面断念之后所产生的结果。

凯勒的中篇小说总是描绘人民生活丰富生动的画面，我们可以把这些中篇小说当作一部由现代民间史诗分解而成的一个个片断来加以理解和享受。它们对于我们了解真正伟大作家如何从最内在的本质出发重新采用过去的形式，同时又如何出人意外地扩大了过去的形式，具有指导性的意义。凯勒是从他世界观的中心点出发选用中篇小说这一形式的，并且通过中篇小说抓住了艺术观方面本质的东西，集中地表现一桩奇异的事件，在这一特别奇特的事件中反映出社会的规律性来。这一点，而且仅仅是这一点，才是凯勒从历史流传下来的中篇小说形式中所吸取的东西——即这一形式的本质。这就是说，他吸收的是一种最具有普遍意义的形式因素，有了它中篇小说这一形式才能反映生活本身的一个重要的、规律性地重现的联系。由于凯勒是从对世界如此深刻的认识出发来对待这一问题的，所以他的中篇小说就具有真正的独特性和新颖性，甚至可以说，中篇小说的形式是在他的创作中刚刚产生的，第一次出现的——不过，他的这种极富有个人特色的、完全由他个人决定的创作方式，又在任何时候和任何地方都符合中篇小说叙事形式的那些本质的、超历史的规律。

六 长篇小说

凯勒在他生活道路的起始和结尾写了两部长篇小说^①，这仅仅从表面上否定了他的艺术具有中篇小说的性质。《绿衣亨利》成为一部意义重大的、宏伟的长篇小说，这在凯勒的生活经历中有另外的一去不复返的原因。首先，这部长篇小说是一份自传式的自白。象中篇小说一样，它的基本主题也是个人和公众生活的关系；可是，因为主人公就是生活道路极其曲折、极“不规则”的凯勒本人，所以对受教育道路的描写就比在中篇小说中广阔得多。凯勒是违心地不得不这么做的。四十年代初，他本来只打算写一部表现自己青少年时期经历的、结局悲惨的（也就是如我们后面将要看到的，中篇小说的那种不合理的）哀歌式的小型长篇小说。但是，同凯勒原来的打算相反，材料剧增，从而具有了意义重大的、长篇叙事体作品的广度。

当然，没有在海得堡度过的岁月，没有同费尔巴哈哲学的接触，也就绝不会产生真正叙事体作品的整体性。这部长篇小说虽然以起程回瑞士为结束，但它的思想顶峰却是讨论民主革命准备时期德国的伟大文化问题，这不是偶然的。在海得堡所经历的变化，不仅以新的认识和新的体验充实了《绿衣亨利》，而且这些新认识和新体验也强制性地要求对以前已经写成的有关瑞士经历的那些部份进行彻底改写。凯勒自己曾从海得堡写信给

^① 凯勒最早的作品，除了一些诗歌外，就是长篇小说《绿衣亨利》第一版，该书一八五四年刊行；凯勒的最后一部作品也是长篇小说，题为《马丁·萨兰德》，于一八八六年刊行。

他的一位朋友说：“……因为我迄今为止的生活已经有了完全不同于以往的立脚点和结局，所以这部书（指《绿衣亨利》——G·卢卡契）的三分之二必须彻底改写。”因此，大量对苏黎世青少年时代的叙事式的刻画，正是在这时由于研究了费尔巴哈哲学才达到了真正完善的地步，才在世界观和文学上真正定型。当然，这次从文学的角度研究德国文化，是以费尔巴哈哲学为顶点，同时又以费尔巴哈哲学为终点，这也不是偶然的。凯勒对革命以后的德国完全持否定态度。如我们已经指出的那样，他五十年代初作为客人和流亡者生活在柏林时就已经非常坚决地中断了同德国的关系，因而他不可能再去研究德国的问题。

在柏林写作《绿衣亨利》，可能是凯勒创作中最痛苦的时候，这有政治方面的原因，也有艺术方面的原因。他是迫不得已而结束这部作品的。由于他的工作方式拖沓随便，加之物质生活窘迫，他不得不把许多在思想上和艺术上尚不成熟的东西拿去付印。所以，他在写作过程中就已经对写成的东西极不满意，因为他完全清楚，他的素材是可以写成一部伟大的长篇小说的。一八五三年，当绝大部份已经交付出版以后，他写信给赫特涅说：“如果我现在还能把这本书再改写一次的话，那我就要写出一些有长远意义的和扎扎实实的东西来。”但是，凯勒当时想彻底改写的意愿，由于内在和外在的处境，直到在第一版出版后几十年（即一八七九、一八八〇年）才有可能得以实现。

对青年时代的著名作品做这样彻底的修改，这就不断引起争论：到底哪一版艺术水平更高？经过发展在更成熟阶段的改写，这部作品究竟是有所得还是有所失？有这样的時候，人们对完善的形式，对娴熟的客观性和高尚的人品不感兴趣；而对新鲜的最初的灵感，不管它是否已经完全转化成有道德价值和艺术

价值的形象，都不加选择地一律加以推崇——在这样的时候，自然会对不成熟的青年时代的作品有一种不健康的偏爱。当歌德的《威廉·迈斯特的戏剧使命》被发现以后，就有这样的看法，认为这个令人感兴趣的手稿在艺术上比后来的、广泛地反映了整个世界的作品《学习时代》^①水平更高。

在很多方面这也成了《绿衣亨利》的遭遇。人们只捉住了个别被删去的优美的片断，而对凯勒后来发现的纯熟和丰富的人的品质则视而不见。这里限于篇幅，我们无法一一指出，人的最重要的要素（特别是在小说的下半部）经过改写变得多么细腻优美，凯勒对人物形象的发掘和塑造变得多么丰富，凯勒为去掉人物病态的片面性和通过形象塑造保存人物内在的人性美又花了多大的功夫。以上所述，当然也同主人公有关。直接的自传色彩，在下半部比在上半部更为淡薄。凯勒自己曾这样说明他在下半部情节安排和性格刻画的意图：“……若不是我克制自己，还不知道会出现什么问题。”所以，下半部的改动在很多方面比上半部更加彻底。

小说的结尾是最惹人反对的部分。第一版以主人公的死为结局，而在第二版，他在勇敢地断念之后又不停息地从事国家公民的活动。正是在这里，表明后期的凯勒作为人和艺术家已经达到了最成熟的程度。

如同凯勒所有的中篇小说一样，这部长篇小说的主题也是

① 歌德于一七七七年开始写《威廉·迈斯特的戏剧使命》，一七八五年写成前六章。一七九一年从意大利旅行回来，又继续写这部未完成的著作，不过，不是继续往下写，而是对已经写好的进行彻底改写，标题改为《威廉·迈斯特的学习时代》，并于一七九三作为该书第一卷正式刊行。《威廉·迈斯特的戏剧使命》的原稿，歌德生前未曾发表，一九一〇年在苏黎世发现并正式发表。

把一个人培养成为国家公民，从个人的角度来看私人和公众生活的关系，而这个个人要在他个性的一切外在表现所组成的广阔整体中来加以把握。在给出版商的报告中，凯勒曾就这个问题作了如下的陈述：“拙作的旨趣在于：凡不能使个人和家庭的关系保持平衡的人，也不能在公众生活中占有一个有效的光荣的位置。”凯勒还进一步谈到，如果把社会因素当作失败的原因放在突出的地位，那就会成为一部社会性的倾向小说；如果个人的责任起着支配一切的作用，作品就会具有道德的性质。他本人决定走第二条道路。

凯勒的这个声明是对“青年德意志”肤浅的倾向小说的批判，虽然并没有公开说出来。实际上，凯勒对社会与个人之间错综复杂关系的理解总是自觉的、正确的、深刻的。他一刻也没有低估个性发展在资产阶级社会中所碰到的来自社会的困难。差不多在给出版商写这份报告的同时，他给赫特涅写信，信中谈到这本书的倾向时说，他的意图是要“……指出，为使个人能受到可靠的教育，即便象苏黎世这样一个开明自由的國家也很少能提供什么保证，而当今就连在家庭或个人生活中也不存在这样的保证……”

这个对凯勒的全部创作具有核心意义的问题，就是主人公在第一版中死去的原因。他经历了千辛万苦和迂回曲折的道路，终于获得了稳固成熟的生活观。他找到了一条发展道路，但他的母亲却为此牺牲了自己的生命。当他回到家里时，正赶上母亲出殡。

“亨利只会把生活当作相互联系的总体看待，在往事没有平息之前，他不会向前看，也不会冒充世界的改革者。他现在突然非常沮丧，因为象任何别的人一样，他那没有知识但十分朴实的

母亲的生命同样是他那个世界的重要组成部份。”

这个观点同凯勒的整个世界观是相符合的。不过，问题是，因此主人公就非死不可吗？这个结尾究竟是来自素材的有机的客观辩证法，还是来自作家一时的主观情感？

早在当时，一些著名的批评家，如封·瓦尔恩哈根、费肖尔以及赫特涅就对这一结尾提出了异议。为了替第一版辩护，凯勒在给他的朋友赫特涅的信中无意中暴露了这一版的纯主观性质。他说，这个结尾从艺术上写得并不正确，他是在慌忙之中，在心碎如麻的心情中，“真的是在泪水中草草写成”这个结尾的。这就是例证。如作进一步的分析，从作者自己的看法中也可看出，这个结尾是一个主观偶然的结尾。就母亲死后主人公的处境，他这样写道：

“……他下……世……”

果写成了一部客观的和全面的教育小说。这样，结局就必须具有普遍的意义，必须具有正确的人和社会的特征。从上面引用的凯勒自己的说明看，五十年代在柏林期间他还不明白，伟大的叙事体作品需要有这种更为深刻的具有普遍社会意义的形式。只是通过在苏黎世积极从事社会活动和丰富的中篇小说创作实践，凯勒才写出了真正叙事体的第二版：主人公经历了全部悲剧，但幸存下来了，并且在对人断念之后积极参与国家公民的活动。

所以，只是由于有了这一版，《绿衣亨利》才真正成为一部象在此之前歌德的《威廉·迈斯特》和在此之后托尔斯泰的《战争与和平》那样的教育小说。

这里所说的教育小说，是指狭义的，本来意义上的教育小说。如果取其广义，抽象地看，几乎每一部重要的现代资产阶级长篇小说都是一篇受教育的故事。因为真正长篇小说的内容是个人与社会的冲突，而且社会最后必将（至少是表面的）胜利，所以不管在那里个人最后总得接受社会现实。黑格尔也认为，长篇小说的本质就是受教育的故事：

“但是，这些斗争年代不是别的，就是学习年代，就是根据现存的现实对个人进行教育，而且正因为如此这些斗争才获得了它们的真正意义。因为这样一段学习的最终结果是，主体磨去了棱角，他们的愿望和看法都适应了现存的现实并承认它的合理性，他们与周围世界紧紧地联系在一起并在其中找到一个合适的立脚点。”

但问题是，哪些个人被引导到哪种社会。黑格尔对长篇小说所做的规定有一个前提，那就是，资本主义生活的散文化是完善的，虽然黑格尔本人并不认为散文的最终胜利应予以无条件的肯定。不过，黑格尔在这里确实指出了时代的性质以及这个

时代典型的、与之相适应的艺术形式——长篇小说——的性质。巴尔扎克和司汤达的作品就是这种更为一般的广义的教育小说。资本主义社会已经有了自己充分发展的形式。对于个人来说，不是屈服就是决裂，不是适应就是毁灭。巴尔扎克的伏脱冷在对吕西安·特·吕庞泼莱的一段重要的“教育式的”谈话中说：“您们既然已坐在牌桌上，还争论什么打牌的规则？规则是现成的，您们只要承认它就行了……因此，就是拿功名来赌博也用不着自己来制定规则……现在已经没有法规，只有社会习俗，就是说，只有人为的和表面的东西，只有形式。”这段话虽然用赤裸裸的玩世不恭的态度对黑格尔为现代长篇小说所做规定稍加修改，但却鲜明地突出了本质的东西。

根据这种精神，巴尔扎克的拉斯蒂涅也是“被教育过来”的，鲁希恩由于他的斯文和软弱而走向末路；米歇·克莱斯蒂安是在为反对伏脱冷学说而建立的巷垒中牺牲的。所以，就是从这方面看，巴尔扎克也是现代长篇小说的创始人，因为他的作品包含了资本主义社会对人“进行教育”的一切可能性。至于那些想要维持自己道德上无懈可击的人，他们只有一种可能，不是悲壮地沉沦，就是断念逃遁。从司汤达作品中的法布里斯·台尔·唐戈的修道院到辛克莱·刘易士作品中马丁·阿罗斯密斯的林中茅舍都贯穿着这条线索。后来也曾有一些作家想赋予这样的“教育”以一种积极的意义，但他们实际上是用各种毫无根据的想法来粉饰他们对资本主义社会的无耻投降。

我们说歌德的《威廉·迈斯特》和凯勒的《绿衣亨利》是本来意义上的教育小说，所以这样区别，并不是由于作家审美的或道德上的特征，而是基于他们所表现的世界状况不同。一部歌德或者凯勒意义上的教育小说所以能够产生，是因为个人与社会还

没有处于水火不相容的地步，受教育——改变原有的特点和追求，克服错误的倾向——同时也是个性更加成熟，更加丰富的过程，是为社会做出有益贡献的能力不断提高的过程。此外，还因为“习俗”是作为人与人之间关系的活生生的结果对个人发生作用，而不是作为一成不变的、僵死的、非道德的“打牌规则”而起作用。歌德和凯勒在文学上所提出的问题有相同的性质，其根据就在于这样的历史条件。但是，这种相同的性质是抽象的。因为，小说的主人公是在具体的社会环境中受教育，并为适应这样的社会环境而接受教育，因而他们两人各自所遇到的具体创作问题都是由于他们的小说主人公各自所处的具体社会环境而产生的，而这样的社会历史环境在他们两人的作品中是极不相同的。

《威廉·迈斯特》产生的时期，正是由于法国大革命所带来的光辉和希望使半封建的落后的德国通过一次内在的启蒙复兴运动而得到改造的前景显得更加美好的时期。这里，歌德主张对贵族和市民阶级中的杰出人物进行教育，以期他们能够担负起未来新生活的任务。因此，同个人发生关系的那个社会（它对个人进行教育，个人为了适应它而受教育）就完全是空想的。由于这种空想主义，受教育者只能局限于那一部份道德楷模和社会精华。根据这样的观点，歌德作品中正面人物中的核心没有任何物质上的忧虑，他们所遇到的问题都是道德和世界观方面的问题；当然，这些问题总是同实现梦寐以求的社会革新有关，总是同正在革新的那个社会的现实因素和倾向处于相互作用之中。托尔斯泰的《战争与和平》是要把俄国贵族在智力和道德方面出类拔萃的人物教育成为十二月革命党人，因此它也涉及到了上面这些问题。这里限于篇幅，我们不可能详细论述它们之间的相近和不同之处。

《绿衣亨利》所表现的世界，它的全部活动范围都是在社会的底层。它的主人公属于平民，按其出身，他处于手工业者与有文化修养的小资产阶级之间的过渡阶段。主人公受教育的那个社会，并不是空想的，而是现实存在的，在很多方面具有原始色彩的瑞士民主。尽管这一“民主”——正如我们看到的那样——在凯勒那里已经具有一些空想的特征，但占主导地位的是它的现实性。

由于上述一切，《绿衣亨利》的现实观比歌德小说的现实观更接近实际。我们这样比较，并不是要说明现实主义塑造水平的高低，而是要指出素材的性质，凯勒的素材比歌德的素材更严密、更广阔、更固定、更有物质性和实在性。就人的思想而言，凯勒始终是歌德的继承者。这里所说的接近现实，并不是说没有思想，也不是指平庸之辈的那种没有灵魂的偏狭。在凯勒的作品中，一切对在世界观和道德方面的发展具有重要意义的东西，同在歌德的作品中一样，都是塑造的中心。接近现实，只是说同生活的物质基础，同在资本主义当中经济生活上所碰到的困难和忧虑有更加清楚、更加鲜明、更加显而易见的联系。

凯勒认为，人在童年就已经从世界观和道德的角度在探讨周围的社会环境，因此，在他看来，一个人被教育成为民主的国家公民，实际上是整个一生的事情。凯勒自己对世界上一切问题的看法是如何形成的，他对行动中的善与恶是如何探讨的，这些都是绿衣亨利童年时代经历的中心内容。但是，这种探讨从没有抽象道德的性质，从没有教谕的性质，它总是由于生活中的实际事件而引起的，它的思想高度和对人的重要作用也总是非常明确具体的，也就是说，它是人和世界观在现有的具体的主客观条件下可能达到的顶点。因此，把童年的发展集中到世界观

和道德的问题上，并没有超出孩子的特定的视野。凯勒从来不象后来不少人在写人的童年时代的发展时那样，把还是一个孩子的主人公写得少年老成或者过于早熟。他的这种高水平的创作方法正是表现在，他展示出了在一个觉醒了的孩子的正常发展经历中实际上所包含着的丰富的世界观和道德的内容。

凯勒这种一贯具体、一贯富有诗意的现实主义同他所塑造的世界的平民性质密切相关。富有的市民阶级以及市民化了的贵族用不着因为经济的原因生活担忧，因而他们在世界观和道德方面所遇到的问题必然以纯精神的形式出现。为了不使这些问题变得抽象，就得运用歌德那种能使一切达到难以想象的形象化程度的艺术。凯勒长篇小说的故事，基本上是发生在从事劳动的小资产阶级中间，他们的生活问题同由于物质的原因而引起的忧愁和快乐紧紧地联系在一起。书中人物各自的经济收支情况与他们生活中更高一层的问题之间的联系，凯勒写得同巴尔扎克一样精确。

不过，瑞士经济在凯勒小说所描写的那个发展阶段，金钱的势力还没有象在《人间喜剧》中的法国那样具有恶魔的形式。因此，在塑造人和描绘人与周围环境之间的联系时，侧重点也就完全不同。人经受考验，教育人在社会中经受考验，教育人考验自己内在的完整性——这一切在凯勒的作品中都是鲜明地直接同特定的经济状况联系在一起的。但是，在瑞士带有原始色彩的民主中，凯勒还可以在创作中把“美德的问题提到议事日程上来”，而且把重点放在不同的人对来自相类似的经济的危险和诱惑如何从道德上作出不同的反应。这样，在凯勒的作品中，歌德的人道主义又落到民主的为人民生活的底层；那些在歌德那里只是道德和世界观方面的危险，在这里则在生活的斗争中直接地

表现了出来，同时并没有丧失它们道德上的尖锐性和世界观的高度。

所以，凯勒的长篇小说是介于歌德所创造的那种独一无二的、空前绝后的小说类型与巴尔扎克、司汤达和狄更斯的现代社会小说之间的中间体。它同现代社会小说最引人注目的差别在于：凯勒的世界是欢快明朗的。但这种欢快明朗并不是因为对生活中的阴暗面视而不见。亨利·雷的生活总是处于随时都会在道德上或者道德和物质上出轨的边缘。危及他的那些危险具有极其鲜明的形象性，而且总是从道德和世界观方面被追索到最后的具体结论。尽管如此，主人公的青春似有独具的、几乎是童话般的欢快明朗的美；即使后来由于失败和失意而心灰意懒、情绪消沉，也仍然充满诙谐幽默，富有人情味。在写这种忧伤的感情时，从来没有那种呆板的严酷无情或者阴暗绝望的色调，总是给人一种明快爽朗、诗意盎然的感觉。

与巴尔扎克或狄更斯相比，这一点并不是凯勒“个人的特色”，也不是同巴尔扎克或狄更斯的“悲观主义”相对立的“乐观主义”。当然，不管怎样，作家个人总是决定一切的因素。但是，这个个人不是抽象的，不是与时代无关的，纯心理的。凯勒这个个人的基础是生活在还是自由的、具有原始色彩的瑞士民主中的市民阶级，而巴尔扎克和狄更斯的基础则是在资本主义形成时期正直的艺术家——甚至所有正直的人所感到的那种孤独。

资本主义生活的散文把人从经济上分离成为一个个孤独的“原子”，而人的命运实际上存在的极其错综复杂的经济联系对他们来说又象一种不可名状、难以捉摸、无法理解的神秘力量。由于资本主义的生活在人的意识中必然以这种双重形式出现，所以就产生了资本主义散文期伟大小说家所写的极其深刻的人

的内心的孤独感。这种孤独感甚至也深深地浸入孩子的生活。狄更斯在《老古玩店》中描绘了小耐尔夜里独自一人等待祖父的情景，象这样表现人的孤独，人被遗弃的动人场面在整个世界文学中为数并不很多。

这样的孤独，这种人被人遗弃的情景，在凯勒的世界里是没有的。他的主人公所经历的一切，包括最悲惨和最受凌辱的经历，总是在某个集体当中经历的，虽然这类集体也常常很成问题。所以如此，原因必须在社会中寻找。这个原因，在描写在瑞士度过的青年时代时，不言而喻，是一目了然的。但就是描写德国的图象，也带有某些原始发展的特色。凯勒的长篇小说是在柏林写完的，而他把情节只安排在德国的南部，安排在既富有小城市的舒适宁静，又有小资产阶级艺术气氛的慕尼黑和伯爵的府邸，这不是偶然的。除此之外，还有艺术家（后来是手工业者和工人）在慕尼黑自然形成的集体以及正直的知识分子在伯爵府邸的自发结合。当然，处处都可以看到阴影（如卑鄙无耻，肆无忌惮的竞争，蒙骗欺诈，追名逐利等等）正在逼近，但是，占主导地位的还是这种集体，虽然它越来越明显地受到威胁。

在慕尼黑发生的事件中，三位艺术家组成的集体处于中心地位，而这三位艺术家又毫无例外地都不是德国人，这肯定也不是偶然的，而是非常典型地说明了凯勒的民主思想。书中的主人公是瑞士人，黎斯是荷兰人，艾利克森是斯堪的纳维亚人。所以，他们三人毫无例外都不是来自政治上落后的、革命以前的德国，而是来自毗邻的民主国家。

通过这三个人的遭遇，凯勒写出了艺术使命的冲突，现代艺术的矛盾，艺术与生活的对立。但从社会历史上看，凯勒在表现和探讨这些问题的时候，也是介于《威廉·迈斯特》所提出的问

题和巴尔扎克在《不知名的杰作》中所提出的问题之间。在《威廉·迈斯特》的世界中，艺术本身无法解决的难题尚未提出来。书中主人公从事艺术的遭遇只是一个业余艺术爱好者的失败。只有次要人物，如赛尔罗或奥莱莉，才稍微涉及一点艺术的无法解决的难题。相反，巴尔扎克写的则已是现代艺术悲剧性的矛盾，他不仅写出了在资本主义社会艺术与生活之间的那条越来越深的鸿沟，不仅写出了这条鸿沟的再现就是艺术家同生活的关系必然变得毫无人的味道，而且他还写出了这条鸿沟也是现代艺术本身的悲剧性辩证法的反映。

凯勒写的人物中，除了追名逐利者，骗子和墨守陈规的人以外，全是失意的艺术家。凯勒还指出，现代艺术家的某些危险倾向是如何由于艺术家本身的存在而必然产生的。例如，艾利克森是一个只懂得几乎毫无思想可言的自然主义画法的画家，书中的主人公是一个画法越来越抽象，越来越无形象可言的“思想画家”。有趣的是，凯勒——当时无疑是出于幽默的夸张——把他的主人公在陷于绝望的最后阶段竟几乎带到了几十年以后才据统治地位的“抽象画”和“无对象画”的边缘。

艺术与生活问题在这三位艺术家身上引起了很值得注意的、很有特点的新转变。（亨利·雷小时候的老师吕梅尔，变成疯子惨遭失败，表现了同样的主题。）他们三人——尽管各自的特点不同——都是极为丰富的人，因而他们所能从事的和可能达到的艺术活动并不能满足他们的全部要求。他们都各自走到了自己所能达到的最远界限，在那里他们——尽管感受有深有浅——体验到了无法解决的难题，于是，他们就放弃了艺术生活，又回到实际生活中来。

这个冲突在艾利克森身上经历的过程十分简单，简直可以

说是平淡无奇：他变成了一个富裕的商人。黎斯后来也和亨利一样转向社会活动，他代表了一种过渡。在写黎斯和亨利的转变时，凯勒以极其优美细腻的笔触写出了由于社会出身和物质状况的不同而产生的不同的艺术家的和人的思想精神状态。黎斯的文化修养比亨利的高得多，他作为一个有钱人，在艺术方面的发展是直线上升，一帆风顺；而多次走入迷途的平民出身的业余艺术爱好者就不是这样。不仅如此，就世界观而言，黎斯比亨利更早就彻底摆脱了宗教的偏见。当他们一起在慕尼黑的时候，黎斯就已经是一个坚决的无神论者，而亨利还在维护上帝的存在，维护信仰与道德的联系。

但是，凯勒指出，亨利经过艰苦的斗争而受到的教育陶冶比之那个总是无忧无虑的富人所具有的那种近于颓废的自以为是的优越感深刻的多，有价值的多。黎斯也是一个“思想画家”，但是，他的艺术技巧十分精湛。他在艺术活动中也碰到了有关人的无法解决的难题，他走进了死胡同，但这些在他的意识中所引起的反应并不象亨利那样尖锐和痛苦。他回头转向实际生活，比之平民的儿子来得更突然、更容易、更有点象是灵机一动的样子，而有关人的基础也就不如后者深厚。这里，象在小说的其他所有部份一样，凯勒极其细腻地展现出物质可能与精神状态之间辩证的相互作用。艾利克森和黎斯这两位富人的转变不是由于外在的原因所迫，所以他们的转变比亨利的转变更带有自发性，而没有更深刻的世界观的基础。

亨利的失败是直接由于经济原因造成的。当然我们也看到，在艺术活动的最后阶段，他已经到了他可能的极限，人的丰富性已经成为他研究的课题，而在他的艺术中又无法得到表现。当他由于强烈要求发展的内在必然性而转向研究人的时候，他只能

时断时续地、零敲碎打地进行这项工作，而同时必须廉价拍卖他的全部家当。这样的过渡时期必须迅速结束。当亨利结束他的艺术生涯时，他是靠画旗杆来糊口的。

这一切写得十分真实，完全符合生活实际。可是，如果凯勒就写这些，那他写出来的也只不过是一个感伤的现代故事。这类故事描写的都是一个上进心很强的艺术家如何由于不利环境的残酷无情而招致失败。凯勒不是这样。他虽然十分强调这种经济环境的力量，但仍然认为，亨利的失败是一个内在的、人的悲剧。因此，在亨利暂时当了手工业者以后，凯勒让他在艰难地步行回家途中来到了伯爵的府邸。当他发现，伯爵是位费尔巴哈的信徒和艺术鉴赏家，而且已经向一个古董商买下了他的作品时，他们就谈起了他放弃艺术的问题。亨利竭力强调他的转变同他的伙伴们的转变有共同之处，但这并不能使他的年长的朋友信服。他的朋友甚至强调说，由于缺乏艺术的训练，亨利不可能象他的同伴那样懂得自己的艺术才能真正能达到什么地步。因为亨利坚持要放弃艺术，理由是，他已经“达到了他有限的高度”，而且即使“在比较有利的条件下至多也只能成为一个对艺术略知一二的学究”，于是伯爵要求他最后再试一次：

“您不能就这样凄凉地逃之夭夭，而必须堂堂正正地向您年轻时的技艺告别……即使我们要舍弃什么，也必须通过自由的选择，而不能象狐狸舍弃鸽子那样！”

亨利真的留在伯爵的官邸，并且画了他最后的两幅画。这中间，他精心钻研了费尔巴哈的世界观，并在同伯爵的养女——被人抛弃的塞绿苔——的交往中，他作为人显著地成熟了。现在他真正自由地放弃了他青年时候爱好艺术的倾向，从外在到内心他都变得自由自在，他作为这样一个人启程回家乡去参加

政治活动了。如果说，黎斯从事政治活动，部份地是由于他告老还乡感到无聊，那么，亨利从事政治活动，则是他长期真诚斗争的成果。

在这里和在别的地方一样，凯勒的同情是在平民一边；但是，这种同情绝不是片面的，无选择的，没有批评的。他虽然承认黎斯在文化修养方面胜过别人，那只是一种冷眼旁观的、一般性的承认，在许多别的场合，他也诙谐地或者严肃地表现了“上层”与“下层”之间不可避免的相互关系。正是这种多方的周密权衡，才在艺术上表现出了凯勒的真正民主主义思想：他感到，他在这种社会存在和社会意识中是非常有把握的，他可以最无所顾忌地进行批评与自我批评。他不是那种“纯粹”的平民作家，丝毫没有禁欲主义和地方主义的偏狭心理。例如在伯爵的府邸幽默地取笑了书中主人公亨利。亨利写了一份炫耀自己优秀市民出身的自传，窦绿苔——即伯爵的养女——读了这份自传。窦绿苔在骑士厅为宾主几人安排了一桌十分讲究的宴席，她自己以伯爵小姐的身份出现，并且打扮得十分耀眼。午餐上，话题转向亨利的祖辈，亨利面对贵族竭力炫耀市民的自豪，结果招来一阵大笑，他这才知道，这位“伯爵的女儿”根本没有祖辈，她是拣来的孩子。席勒曾经称赞歌德的《威廉·迈斯特》，说这部作品用文学的手段写出了在所有人与人的关系中等级的差别是最没有价值的。席勒的这一论断，也是凯勒表现人与人关系的基本特征。所有的故事、情景和人物都是靠这种真正民主的精神创造出来的。

这样周密地权衡各种相互关系，也适合于瑞士和德国在政治和世界观方面的对比。我们曾多次指出，亨利·雷的世界观是在德国才完善起来的，而且最终是由于他掌握了德国革命以

前的最高思想形式——路德维希·费尔巴哈的哲学。亨利身上目光短浅、心胸狭窄的痕迹,是在小说有关德国的那一部份才完全清除的;另一方面,又尖锐地强调了瑞士古老民主胜过德国专制小邦的优势。但是,这种强调不是抽象的,它深入到具体环境之中,对个人之间的各种关系起着改造的作用。伯爵这位费尔巴哈的信徒,不仅从物质上把亨利·雷从绝望中解救出来,而且在道德和世界观方面也给了他最后的教育。伯爵的优势在于他的成熟老练,他不仅仅象黎斯那样只是表面上很有修养。尽管如此,当亨利得救以后,从外表到内心都坚定起来并打算回到故土的时候,这位瑞士的民主主义者胜过革命前德国臣仆的优势在告别时又“突然地”显示出来。“他本来是一个很镇定的人,我从来没见过他这样激动。仅仅想到,我马上去一个共和国,并将参加那里的公众生活,就引起他许多与此有关的联想,不满的旧痛又开始复发。”

在人与人之间的一切关系中,在人的心理、道德和世界观中,在人的感情、经历、思想和行动中,总是存在着社会的因素,这种社会因素的存在抵销了我们所熟悉的现代长篇小说中那种人的孤独;它使每一件事——包括最孤独的苦思——都成为社会性的事件。

凯勒牢牢地扎根于瑞士民主,从而产生了他这种观察世界的方式,这使他能够创作出在十九世纪除他以外只有托尔斯泰才能创作出的朴素而伟大的小说作品。

凯勒能创作出这样伟大的小说作品,是因为他同瑞士民主中仍然富有生气的原始力量保持着密切的联系。因此,他不必感伤地扩大或者美化;相反,他只要发现和塑造人民运动本身原有的伟大之处就行了。他可以用他那无情的现实主义的幽默去

写他的人物身上那种农民式的讲求实际和狭窄心理，同时又没有因此使整个事件失去伟大的人民性，甚至可以说，那些宏伟的叙事场面恰恰由于不断出现这种农民式的讲求实际的和实实在在的背景才产生。

譬如，在退尔节扮演阿纳尔德·梅尔西塔尔的一位农民，他在表演梅尔西塔尔赴吕特里立盟约的路上还匆匆忙忙地卖掉一头公牛；退尔的扮演者利用射苹果和杀死盖斯勒之间的间隙去同州总督讨价还价，要求新修的公路一定要从他的酒店旁边经过。由于这种朴素而又伟大的叙事观点，这样一些事件才失去了单纯描写的性质，而成为叙事情节中真正的戏剧因素。这里，我也只能举几个例子。例如：亨利·雷同时爱着安娜和尤蒂特，退尔节是这一事件发展的一个转折点；亨利第一次参加节日举行的游戏性质的军事训练；这件事对他那种喜欢自吹自擂、挥霍浪费的习气的发展以及随之而来的道德上的越轨发生了影响。又例如：年轻的亨利在安娜死去、又同尤蒂特分手以后第一次碰见尤蒂特的情景：亨利正在操场上操练，尤蒂特坐在马车上由此经过，亨利刚瞥了一眼，就传来一声口令：“向后转！”等他再看到那条路时，尤蒂特已经无影无踪了。

在凯勒的作品中，人民的生活之所以如此生动、伟大，是因为人民对他来说从来不是以任何一种形式——或是自空一切、自命不凡，或是渴求向往——同孤独的个人相对立的抽象的“群众”。在凯勒那里，人民是由活生生的、以个人表现出来的人群组成的；而体现了“客体整体性”的盛大庆祝活动，正是这些个人有机的、从生活中产生出来的自然结合。因此，不同的个人利益总会融合在一起，而且由于个人利益和社会利益之间朴素自发的相互作用，由于相信健康的公共利益终将得到胜利，这种不同的

个人利益就组成了一幅真正生机勃勃的原始民主的画象。不仅把推动个人利益——常常是自私自利的个人利益——的力量写得栩栩如生，而且还创造了叙事的形式。正是这种推动力，把人民生活最伟大，最优美的场面转变成了生动的，不落俗套的叙事情节。

因为作者具有这样的世界观，所以所叙述的每一个个别因素都具有生动性和形象性；也是由于这种世界观产生了凯勒特有的、真正叙事式的诗意：每个人物，每个情景都闪耀着它自己固有的美，从不把任何东西通过主观感情，通过抒情或者向往硬拔高到美的范畴。凯勒的叙事艺术是解放客体，剥开外壳露出它的本质，并在这一本质中，显现出每个个性——不管是人、情景或事物——特有的本来是隐蔽着的美。因此，凯勒所写的每个人物都有他自己的与众不同的美：安娜和阿格纳斯的美在于她们病态的温柔憔悴，罗莎莉或尤蒂特的美在于她们那种女性的成熟老练，窦绿苔的美在于她美姿过人，性格倔强，为人温存，思想敏捷，幽默诙谐，书中主人公妈妈的美在于恬静温柔，又常常有点狭窄的英雄主义。在凯勒的作品里揭示本质就是揭示美。他让我们看到，真正人的本质比之人的外在表现更真实、更充满生气，从而表现出了生活所具有的深刻的丰富性。

凯勒的中篇小说，在时间上，是在这部伟大的长篇小说第一版完成以后才写的，它所表现出的瑞士中篇小说世界的美也是来自这一素材和这种思想。它的基础同长篇小说的基础一样，也是原始民主的内在的亦即社会的牢不可破的坚固性。

当然，伟大的现实主义者凯勒也看到了由于资本主义的发展这种原始民主所面临的危险，而且随着这种危险在现实当中对人民生活所起的瓦解作用不断增加，他看得也就更加清楚。对

凯勒来说,能不能写一部纯粹关于瑞士的长篇小说,要不要把瑞士的现实概括成一幅宏大而又完整的叙事式图象,与这个问题是有关联的。他作为一位无情的现实主义的艺术家的艺术家,要做这种尝试,就必须探讨资本主义的侵入,探讨瑞士逐渐资本主义化所引起的社会的、人的和道德的后果。在这个问题上,凯勒处于无法解脱的进退维谷的窘境,处于悲剧性的无可奈何的境地。作为现实主义者,他对任何事情都不能闭眼不看,因而只要描写资本主义化的过程,他就得采用无所顾忌的现实主义方法。

但是,这样一来,他就破坏了他自己身上的能把现实提高到诗意高度的源泉。他的世界观规定,他不可能象巴尔扎克或狄更斯那样找到一个新的、莎士比亚化的真正诗的源泉。中篇小说《失去的欢笑》已经是问题很多了,它的水平无法同凯勒其他的小说相比。凯勒自己也感到了这一点,因此他写信给F·Th·费肖尔说:“您觉得最后几部塞尔维拉的小说……倾向性太重,地方色彩过浓。我想,主要的错误是,这本来是一部长篇小说的小小素材,却硬要改编成中篇小说。结果,很多东西不是通过生动有趣的故事,而不得不靠推论和归纳来表现;这样,当然是倾向性十足,给人一种索然无味的感觉。不过,我想,我应该试一试,画出一幅较为严肃的现代文化图象……”

已进暮年的高特弗利特·凯勒写的最后一部长篇小说《马丁·萨兰德》确实是试图表现瑞士这种资本主义演变的全貌。但遗憾的是,上面引用的作者的自我批评,也切中这部长篇小说的要害。凯勒的伟大艺术,只表现在个别突出的人物形象身上,尤其是马丁·萨兰德这个人物形象身上。除此之外,全部表现方式都极其枯燥单调,象这样贫乏干瘪的表现方法在凯勒的作品中也是极其罕见的。小说对由于资本主义而引起的伤风败俗的

行为进行了批判,但这种批判是漫画式的,并没有全部达到讽刺扭曲的真正艺术水平。小说中的空想部份也是干巴巴的,说教式的,在生活的事实面前并不令人信服。

凯勒叙事体作品最伟大的长处是“客体完整性”,而这一点在这部长篇小说中也丧失了。凯勒是不得已才从文学上探讨资本主义如何瓦解原始民主的人民生活的。譬如,他写大办婚事,就是试图把生活所引起的对正在没落的旧事物的歪曲作为新型叙事体作品的一个组成部份,作为长篇小说的那种自相矛盾的“客体整体性”的一个组成部份来加以表现。凯勒是不能完成这样一种任务的,因为他的创作才能的基础是与他古老的和谐的民主的梦想分不开的,他无法看到社会中新的积极力量能在这种瓦解的基础上创造出一种新的人民生活。不过,凯勒至少还敢于试试,而同时代的大多数其他德国作家则把自己封闭在纯粹个人生活的范围内,逃避到所谓“内心的秘密”中去。

在现代文学中,只有马克西姆·高尔基能从创作上把握这个叙事体作品的新问题。在高尔基那里,旧俄国的一切机构、风俗、习惯都以吸引人的形象力呈现在我们面前,这种形象力可以与托尔斯泰的作品媲美,同我们在高特弗利特·凯勒写的关于瑞士的作品中所看到的十分相似。但是,对托尔斯泰来说,广泛地、以叙事方式描写生与死,男婚女嫁,贵族聚会和寻欢作乐,战争与和平,等等,只是为了达到象荷马那样的史诗般的宁静和和谐的一种艺术手段,而在高尔基的作品中它们所起的作用则完全相反。反对沙皇、反对封建残余和反对日益强大的“亚细亚”资本主义的革命斗争以及社会主义新世界分娩前的阵痛,把对旧俄国的描写变成了对一场雄壮而又恐怖的亡灵舞的描写。正是因为高尔基认识到这一解体过程的全部深刻性和最后的进步

性,所以他处处都把腐朽的旧社会的风俗习惯放在突出的地位。这些风俗习惯正在转变成为没有灵魂的刻板的清规戒律,正在变成狡诈虚伪,粗俗野蛮。高尔基指出,通过这种转变,资本主义不仅正在瓦解看来象是死水一潭的、即所谓从不变动的旧俄国,而且也在瓦解全部的人民生活。

在这里,高尔基在旧事物解体过程中看到了新事物诞生的阵痛,于是他找到了一种新的、宏伟的叙事形式,一种崭新的表现“客观整体性”的方式。而凯勒则不可能具有这样的认识。他是他那个时代唯一敢于触及这一问题的作家,但一触及这个问题又必然要失败,这就是他的伟大和局限。

所以,伟大的叙事体作家凯勒舍弃其他,仅限于中篇小说这一相对来说比较小的形式,这是对这位艺术家的拯救。这样,他无须作浪漫主义的修饰,无须走采用古老形式的拟古的道路,就可以在现代的资产阶级现实中,创造出一个独特的童话世界。在这个世界中,就象在古老的童话世界一样,每一个个别人的特征都富有深刻的现实主义精神和真实性,同时这个现实中最优秀人物的现实的向往毋庸置疑地可以美满实现。

七 人道主义

重新采用一种非常古老的形式,并扎根于带有原始色彩的民主之中,这——正如我们已经看到的——并没有使凯勒成为一个“返回自然”的鼓吹者,他并不想把文学和文化的发展倒转回它们的初级形式,用初级的和陈旧的事物来反对新事物。在自然的一切领域,他都是浪漫派返回过去的坚决反对者。如果

说，他关于瑞士民主的乌托邦观点曾经从过去的某些特征中吸取过一部份力量和具体性，那么，这对他的创作来说只意味着，作品所写的有关个人发展经历的那个现实就体现了原始民主为人和文化的更高发展所提供的最大可能性。正是通过中篇小说的形式，这一点在艺术上才可能与无所畏惧的和无情的现实主义统一起来。这种刻画具有伟大的、长远的意义，因为这里所刻画的人是作为民主生活的真正榜样出现在我们面前的，我们看到的任何一种民主所包含的实际的文明人的特征在这里都具有了理想的形态，但又没有失去它们在莎士比亚意义上的现实性。凯勒在瑞士的唯一重要的先行者是高特赫尔夫，他同他的对立不只是政治性的。高特赫尔夫所刻画的确实是原始的农民状况，并且从这一思想水平出发把这种状况的落后性予以理想化。这样，如凯勒所证实，他常常有倾向性的歪曲瑞士的现实，有倾向性的诬蔑进步和民主。不过，凯勒同时也指出，高特赫尔夫写的人的原始状况具有一种无可比拟的史诗般的宏伟性。

尽管凯勒对高特赫尔夫创作中成功之处那种史诗般的伟大深表赞叹，但他绝不是高特赫尔夫路线的继承者。他之所以不是，是因为他从感情上不再能够接受高特赫尔夫世界中那种人的前提，这些前提对他来说已经永远成为过去。这一点在描写爱情时表现得很清楚，而这种爱情在高特赫尔夫的原始世界中还不存在。凯勒着重强调，正是由于高特赫尔夫的世界缺少个人的爱情，这才有助于他的表现形式具有丰碑式的性质，对这种艺术上的伟大成就，凯勒赞叹不已。

尽管如此，凯勒仍然只是一个过去时代的旁观者和赞美者。他是歌德和费尔巴哈的学生，是旨在促进人的全面发展的民主主义人道主义者。所以，他对高特赫尔夫的世界，对他的世界观

不感兴趣。作为作家，他继承的不是高特赫尔夫，而是歌德。歌德与凯勒之间的深刻联系，我们已经知道，并且多次强调过。这种联系并不是建立在人们常常引以为证的那些表面的形式上的相通之处。当然，《威廉·迈斯特》和《诗与真》对《绿衣亨利》的形式有一定的影响。但正是在这里，时代的不同以及作家对时代所取的态度不同，远比那些相通之处明显而具有本质意义。歌德与凯勒这两位作家在创作上的相通之处，更多的是表现在他们所写的人物身上，表现在他们如何把无情地忠于现实的精神与不可动摇的深沉的人道主义有机地融合在一起的方式。

伟大的俄国批评家杜勃罗留波夫在评论冈察洛夫和屠格涅夫的小说时指出，他们写的妇女在人的任何一个方面都比男主人公站得高，比男主人公发展更充分，思想更成熟，行动更坚定；男主人公至多在思考问题和文化修养方面有他们的长处，至多在受教育这类事情上占有优势。这里，杜勃罗留波夫明察秋毫地揭示出十九世纪文学在其特定发展阶段上的一个本质因素。这种倾向，能完全不受任何文学的影响，在社会和艺术信念各不相同的艺术家身上如此广泛地出现，当然有其深刻的社会原因。杜勃罗留波夫也揭示了这一文学现象在当时俄国社会中出现的特殊原因。

这里我们感兴趣的是这一倾向在德国的发展阶段。这一阶段在德国开始于歌德，更确切地说，开始于歌德魏玛时期的创作，到法国大革命以后表露得最为清楚。在歌德青年时期，亦即“狂飙突进”时期，甚至包括魏玛初期（这时他作为比较成熟的作家在加工青年时期的草稿）所写的作品中，还是葛兹，维特，艾格蒙特或者浮士德这样的人物由于他们社会和人的悲剧命运的深刻性而占据突出的地位，相反，同他们一起出场的美丽的妇女形

象则因此并不十分引人注目。真正的转折点是伊菲格尼。当歌德——尤其是作为小说家的歌德——具体地、实际地探讨资产阶级社会的时候，人的重点所发生的这种变化就完全清楚地显露出来了。只要比较一下窦绿苔与赫尔曼^①，纳塔莉，菲莉娜与威廉·迈斯特^②，奥蒂莉，夏洛蒂与艾多阿尔德^③，就足以说明问题。

从歌德的生平经历来看，他创作中的这一转折同他在魏玛大失所望有关。针对当时资产阶级文学史的观点，弗兰茨·梅林很有洞察力地揭示了这一失望的性质和社会内容：这里，问题的关键并不是同夏洛蒂·封·斯泰因的爱情悲剧，而是因为启蒙主义者歌德到魏玛来的目的为的是至少在这个小邦国能真正实现一点他的社会理想和人道主义，可是，经过沉重的思想斗争之后他不得不相信，面对德国的小邦专制主义，包括象卡尔·奥古斯特那种比较“开明的”和和善的表现方式，一个人——即使是歌德——是不可能有所作为的。

当然，即使青年时代的希望落空，歌德也没有完全自暴自弃，他只要有可能，就在当时的社会中从事实的活动，设法把人道主义理想注入到资产阶级社会的生活之中。这个问题，以不同的形式，以希望和断念的不同搭配，一直在他那里出现。不过，从这时起，断念的因素就再也没有消除。《威廉·迈斯特》的续

① 窦绿苔与赫尔曼是歌德长篇叙事诗《赫尔曼与窦绿苔》的女主人公和男主人公。

② 纳塔莉和菲莉娜是歌德长篇小说《威廉·迈斯特》的女主人公，威廉·迈斯特是该书的男主人公。

③ 奥蒂莉和夏洛蒂是歌德长篇小说《亲和力》的女主人公，艾多阿尔德是该书的男主人公。

篇^①已经加了一个副标题《忍痛割爱的人》，“忍痛割爱”在这里的意思是，歌德承认，资本主义劳动分工对人全面发展的肢解作用已经是既成事实，是他那个时代文明的实际基础。同在很多方面与他有相似之处的同时代的伟人黑格尔一样，歌德也站在“调和”理想与现实，人道主义与资本主义社会对立的立场上，他的这种承认是严肃的，并且从中得出了有关人、世界观和创作方面的一切结论。

当然，这些结论在我们这里所讨论的文学创作中是充满矛盾的，其矛盾之一，就是男女形象之间在人的意义上重点已经转移。只要青年歌德还在为反对封建专制主义社会而激烈斗争，只要他的战斗的人道主义还担负着揭露这一社会的摧残人的粗野力量的任务，那些进行这种人道主义反叛的男主人公就有一种孕育着灾难的、令人神往的光泽，就有一种悲剧性的人的伟大，因而他们就高居于与他们一起出场、写得同样完美的妇女形象之上。但是，一旦同资产阶级社会出于无奈而实行的“和解”成了歌德现实主义精神的主线，资本主义社会的矛盾在塑造人物时就必然处于突出地位。这种矛盾就是，一方面，资本主义的现实产生了个性，而且在实践中必然把全面发展的要求提到议事日程，另一方面，由于同样的经济和社会的原因又必然同时在消灭、肢解和摧残个性。

由于个人与社会的意外好运的奇特地相结合，在资本主义社会内部也会出现一些偶然的空隙，这有点象伊壁鸠鲁所说的“各个世界的空隙”，在一定程度上也可以说是资本主义社会中的一些“独立王国”。只有在这样的“独立王国”中，人的个性才有

① 指长篇小说《威廉·迈斯特的漫游时代》。

相对自由和全面的发展。歌德本人一再为自己创造这样的“独立王国”，不过，他是一个极富于批评与自我批评精神的人，他的目光极为敏锐，因而他不会高估他个人生活中的这些偶然的、并无普遍社会意义的因素。一旦他打算把来自资本主义本身的、带有必然性的人道主义理想变成社会的实践，他马上就会看到，资本主义社会有一个无法通过的壁垒，它从外在和内在两个方面阻挡人的个性的全面发展。因为歌德深刻地、现实主义地把握了这些矛盾，所以在他成为更加成熟的作家的时候，人的意义的重点就在他的男女形象之间发生了转移。

资本主义的这些矛盾，当然也是妇女的社会必然存在的基础。资本主义社会一开始就把妇女禁锢在家庭的小圈子里，无须赘述，这也是压抑妇女个性发展的一种形式。十九世纪下半叶的文学——如乔治·桑，赫勃尔和易卜生——描写了妇女为争取个性发展而进行的反叛行动。但这需要资产阶级社会有更高的发展，而在歌德那个时代的德国还不存在这样的发展。

当时德国资本主义在经济上不发达，而人道主义文化由于同样的社会和历史的必然性则最为繁荣，这两者的结合，在某些特别幸运的情况下，就为少数妇女创造了那种“独立王国”，在那里她们的个性可以得到多方面的、从人的意义上看是稳健的发展。把社会关系局限于同个别人的关系，这虽在一般情况下会产生庸俗、狭隘的习气，但是，如果能借助特别幸运的社会和个人的偶发事件，它也可以使人道主义在人的身上直接体现出来，也可以使人道主义理想在同个别人发生关系的小范围内直接实现。席勒的美育通信，《威廉·迈斯特》的结尾以及浪漫派初期的幻想，都表明这个时期人们对这样一种人与人友好相处的“独立王国”抱有很大的希望，当然，这种希望一经扩大就会起社会

欺骗作用。

有的妇女能直接体现出人道主义,就是说,她们能本能地看透拜物教,能自发地把一切由于资本主义而客观化了的社会关系再还原成为人与人之间的关系。在这样的“独立王国”中,妇女可以得到发展,她们可以通过自己的生活树立一个标准,借此衡量资产阶级社会的发展为人创造了什么样的可能性,同时它又一再大规模地扼杀和摧残了什么样的可能性。

因此,歌德把重点放在妇女身上,是一种社会现象——当然,只是暂时的、个别的社会现象——,而不仅仅是歌德创作和生平经历中一个与众不同的个人的特点。象卡罗莉娜^①,贝蒂娜^②或者拉赫尔^③这样的妇女,她们并不是作家,或者仅仅是业余从事写作,但她们在这一时期能有很大的影响,这几乎完全是由于人的重点发生了转移,这就清楚地表明,这一发展在当时的德国具有普遍的社会性质。

因此,歌德同过去最伟大的妇女形象塑造者——包括莎士比亚在内——相比具有这样的独特性,这并不是一个在创作上谁高谁低的问题,而是一个社会与文化发展的问题。如果我们说,高特弗利特·凯勒在这方面继承和发扬了歌德的事业,那么,这也不是从美学上对这两位伟人进行比较。当然,凯勒也是

① 卡罗莉娜(Schlegel, Caroline, 1763—1809),浪漫派首领奥古斯特·威廉·施雷格尔(August Wilhelm Schlegel)的夫人,后与哲学家谢林结婚,是早期(或称耶拿)浪漫派(或称耶拿浪漫派)牵线搭桥的中心人物。

② 贝蒂娜,见本书第七五页注①

③ 拉赫尔(Varnhagen von Ense, Rabel, 1771—1833),文学批评家卡尔·奥古斯特·瓦尔恩哈根·封·埃塞(Karl August Varnhagen von Ense)的夫人,她在柏林建立的沙龙是包括哲学家,文学家和艺术家在内的各界名流的聚会中心,她同时还是当时妇女解放运动的领袖。

一位富有独创性的伟大的现实主义的人物塑造者，这一事实是进行这样比较的必不可少的前提。

凯勒写的尤蒂特，窦绿苔，露歇，费古拉·洛伊，玛丽·萨兰德，继续了歌德塑造妇女形象所遵循的社会和人的路线。但是，她们已经生活在社会发展的另一个阶段，生活在另一个时代、另一个国家，生活在另一种民主的社会。因此，她们比较粗犷、比较实在、比较富有平民气，即使她们出身较高的社会阶层也是如此。但是，因为她们在为人、感情、同别人的关系以及品德的纯洁无瑕方面，都达到了歌德的妇女形象的高度，所以，她们就把我们所看到的歌德在塑造人品出众的妇女形象时所遵循的那两条路线独特地结合在一起了。

歌德一方面塑造来自人民的妇女形象，如克莱尔辛^①，甘泪卿^②，窦绿苔和非莉娜。由于歌德所处时代的本质以及他自己同时代的关系，这些妇女高尚的人格和崇高的品德并没有得到充分的体现。克莱尔辛的英雄行为是通过悲壮的牺牲表现出来的，窦绿苔的机智勇敢是由于伟大的世界历史事件而引起的，等到这种力量充分显示以后，她又沉没在日常的市民生活之中了。歌德通过她们所受到的限制，表达了一条具有深刻意义的民主的道理，即他指出：克莱尔辛和窦绿苔在人民生活当中并不是个别的例子，相反，在许许多多平民妇女当中蕴藏着这样一种淳朴的英雄主义精神，只要伟大的时机一到，它就会变成现实。（瓦尔特·司各特的珍妮·迪恩斯^③最杰出地继承了歌德这一从民

① 戏剧《艾格蒙特》中的女主人公。

② 诗剧《浮士德》中的女主人公。

③ 珍妮·迪恩斯是瓦尔特·司各特的小说《中洛辛群的心脏》中的女主人公。

主立场出发看待妇女伟大之处的观点。)

另一方面，那些人的本质在歌德作品中能够得到充分体现的妇女，即纳塔莉和奥蒂莉以及《托夸多·塔索》中的公主，则由于她们有更高的社会发展的可能性同时还带有一些使人的轮廓变得黯然失色的因素，有时甚至有些社会出身的因素。只有通过伊菲格尼，歌德才创造了一个体现妇女和人的高尚和纯洁的永远不可企及的榜样，创造了一个这样淳朴的人，他可以作为衡量一切人的行为、思想和感情的活的标准。对于人与人之间的关系来说，伊菲格尼就如同古代逻辑讲到真理时所说的，真理是“*in d'essui et falsi*”(衡量它自己和谬误的尺度)。但是，为了创造这样一个形象，歌德必须把他那个时代的直接的现实抛开，必须为塑造这个实在的理想形象找到一种独特的，有诗意高度的戏剧形式，它具有拉辛戏剧充满活力的内核，而没有它的那种与时代相联系的陈规俗套的任何痕迹。歌德与拉辛两人戏剧写作手法的渊源具有这种社会的亲缘关系，这在艺术特点相近的《托夸多·塔索》中更加显而易见。

粗犷的和民主的现实主义者高特弗利特·凯勒竟然是古典悲剧的伟大崇拜者，甚至针对莱辛的批评为古典悲剧辩护，如果从表面上看问题的话，这听起来也许有点离奇。凯勒把拉辛放在除莎士比亚之外最高的位置，并以此表示对拉辛的崇敬，这同普希金是不谋而合的。他崇敬法国人，是因为他们的思想情操高尚，他们塑造的性格和冲突具有纯洁深刻的人性，他们竭力用最纯真、最简单的形式表现冲突。总之，凯勒认为这些法国人代表了戏剧现实主义的一种独特的形式。

直截了当地说，我们的结论是，凯勒把伊菲格尼从天上又带回到地上，带回到直接的社会现实中来，使她成为具有原始色彩

的共同体当中一名物质上有保障，生活中有欢乐的女居民。凯勒所写的重要的妇女形象，她们的人的本质都得到了充分发展，她们都生活在非常实际的，有时还带有某些狭隘可笑特征的市民阶级日常生活的环境中，因而表现出一种理所当然的，好象是轻而易举即可得到的道德上的优势，表现出一种明朗，宁静，但又是钢铁般的力量。这种优势和力量，在歌德塑造的平民妇女身上只是简单地提示了一下，只是在灾难发生时才突然爆发出来，而在伊菲格尼身上要表现出这种优势和力量，就得创造一个脱离现实的，虚无飘缈的环境。凯勒的这些妇女形象总是起着伊菲格尼的作用，就是说，男子一旦同她们相处，一旦同她们有了质朴的人的接触，他们就必然丢掉他们的片面性，丢掉他们那种个人主义的怪僻和庸俗市民的僵化迟钝的毛病，他们身上蕴藏的为人正派，精明肯干，富于同情心以及纯洁的品德就会得到发扬。所以，“绿衣亨利”一经同窦绿苔相处，他的宗教与道德的偏见就“突然”从身上消失了；同样，莱因哈德一旦同露歌有了人的接触，他也剥去身上的外壳，抛掉从书本上学来的幼稚的学究式的自信心和因袭的大丈夫的优越感。露歌毫不费力地解放了他，他的人品因而变得更广阔纯正。他为此感到高兴，他说，他遇见露歌以前的生活是“ante lucem”（日出以前）。

但是，这种放射光和热的质朴力量，只是在平民出身的尤蒂特身上才得到最充分，最有魅力的体现。她以一个成年妇女的满腔热忱爱着比她小好几岁的亨利，但同时又是亨利无情的法官。亨利对他从前的老师吕梅尔有过在人品上极为不端的行为，而且更为恶劣的是，这种行为的表现形式从法律和社会的观点看还完全合理合法。甚至使安娜——亨利年轻时的情人——的父亲，一位笃信宗教，但在其他方面品行十分正派的小学教师，

对这件事的判断也没有超过它的表现形式的范围，没有超过道德宗教的陈词滥调。但尤蒂特则立刻看出了问题的实质，即亨利的行为极其卑鄙，它所造成的后果是吕梅尔的毁灭。她的第一个感觉是对吕梅尔的怜悯，她觉得，他也许尚能得救。（吕梅尔已经发疯，被关在巴黎疯人院。）

“啊，假如我能护理这个可怜的人”，她喊道，“我一定会把他的病治好！我会笑他、捧他，直到他变得聪明了为止！”

“说了这话，她就站住，瞅着我，说：‘你可知道，亨利，你的幼稚的心灵上已经有杀害一条人命的污点了吗？’”

要想透彻瞭解这位平民出身的妇女对有关人的最为复杂问题的判断在道德上的准确性，必须转述她与亨利的全部谈话。尤蒂特凭着本能准确地看到了矛盾的统一：亨利的卑劣行为用所谓的悔恨是弥补不了的，然而他必须活下去，要继续工作；他的行为已经成为过去，然而他不能忘却；他的过失已是无法赎回，但又不能影响他今后的行动和发展。当亨利想通过忏悔和赎罪得到解脱，寻找阻力较小的道路时，尤蒂特对他说：“你真是一个无耻之徒，你以为，你只要承认你的那些肮脏思想，我就会赦免你的罪过吗？当然，只有那些心地狭窄，爱钻牛角尖的人才绝不肯认错；但除此之外，其余的人也并不因此就一切都做得很好！”

尤蒂特的这些话，都出于一种基本感情，出于幽默自信和明察秋毫的爱情。所以，当她公开承认这种爱情的时候，我们看到，她那质朴的崇高品德同菲莉娜在爱情上的品德完全一样：“如果我爱你，这与你有什么相干？”尤蒂特对亨利说：“此外，我并不觉得，你有什么使我感到嫌弃；一个人如果不爱人，他活着干什么？”

凯勒梦想一种真正民主的人民生活，这种人民生活建立在

一定的社会和人的前提条件之上,而这些妇女最明显地表明,这样的前提条件确实存在。不管凯勒的妇女对男子所起的作用是直接还是间接地教育他们参加公众生活,反正,男子只要同她们接触,那种善良的品德就会得到发扬。凯勒正确地认为,这一点正是一种民主的人民生活的人道基础。

另外,这些妇女伟大而自由的人道主义精神,也把凯勒民主乌托邦当中所有偏狭和庸俗的特征一扫而光。如果说,在这个乌托邦中也从人道主义和雅各宾主义的立场出发“把美德提到议事日程”,那么,这种美德的含义就是:充分地,多方面地发挥真正人的能力;这种美德与一切市侩习气都是尖锐对立的。很能说明问题的是,作为这个乌托邦的对立面,男子实际的民主行动(如《七君子的小旗子》,《马丁·萨兰德》,等等)却常常带有畏首畏尾,吹毛求疵的特点。这不是偶然的,因为正是这一点表明,即使在实现他最心爱的思想的时候,他那无情的现实主义也在发生作用。通过塑造这样的妇女,凯勒的民主乌托邦获得了一种真正现实的气氛,他的现实主义也随之上升到“莎士比亚化”的更高境界。

我们再重复一遍,以上所述并不是企图把歌德与凯勒塑造人物的艺术相提并论,只是想阐述从歌德到凯勒社会发展道路的一个阶段。歌德与凯勒塑造人物的艺术之间的联系和对立照亮了德国文学史上的一个伟大阶段,即从法国大革命胜利的影响一直到德国民主革命第一次失败的影响。法国大革命令人神往的阳光使《赫尔曼与窦绿苔》的田园诗和《威廉·迈斯特学习时代》的散文史诗大放异彩,而民主革命在一八四八年失败以后落日的昏暗则给尤蒂特这位歌德以后德国文学中最伟大的具有人民性的妇女形象的舍弃染上一层挽歌的色彩。

凯勒的伟大之处在于，尽管他那时的社会政治和艺术环境十分不利，但他仍然顽强地创造了这样高水平的艺术；这种艺术既没有地方的局限性，也没有脱离人民的自以为是的性质。这一艺术在内容和形式方面的问题以及它的断念的基调，是德国命运的一部份，是德国民主到目前为止所经历的悲剧中的一幕。

(一九三九年)

安书祉 译

（选自《德国十九世纪现实主义者》）

现代艺术的悲剧

—

托马斯·曼的长篇小说《浮士德博士》，连同他的约瑟夫系列长篇小说，是作家晚期作品的辉煌成果。这是他青年时代所有题材的宏伟的概括和系统化，但又是从那些练习曲、狂想曲和奏鸣曲产生出来的交响乐。不过，这种带根本性的形式变化决不单单是一个形式问题，这在著名的文学大师那里永远都是这样。相反，这里的形式问题，即交响乐的伴发和组合，全来自原发主题的文学意蕴的扩大、概括和深化；原发主题的内在逻辑，即力争被描写的人、人与人之间的关系和人的命运具有普遍性的倾向，决定了这里所形成的相互影响在形式上越来越紧密的结合。

要想弄清托马斯·曼的这一发展，从形式方面看，在他的早期作品中并找不出很多迹象。不错，他开始就写了《布登勃洛克一家》这样一部内容丰富的大部头长篇小说。就某种意义而言，这里已经奏出了他后来批判资本主义社会的所有主题。可是，这第一部长篇小说甚至不如他后来的中篇小说那样严密，那样声部丰富。

托马斯·曼在约瑟夫系列小说和长篇小说《浮士德博士》中达到顶峰的这一发展过程，必须从这方面来进行考察。这是一

种特殊类型的晚期作品，它的特殊性是由作品产生的时代，由帝国主义时代的文化及其在德国的特殊变种所决定的。

我们看到，同歌德相比，托马斯·曼创作发展的一般进程，具有一种有趣的相似性，同时又有对立性。这里指的是：两位具有广博天赋并有幸经历整个世界面貌变革的伟大作家，是如何通过同这些变革提出的问题的斗争而向真正的广博性发展的。这样的—个发展过程，即使对于在文学上具有世界意义的作家说来，也绝不是理所当然，这是极为罕见的事例。一八四八年的危机使巴尔扎克的最后创作活动变得暗淡无光；它虽然以类似的影响使狄更斯的后期创作活动变得更为深刻，使他更加坚定地进行社会批判，却没有同时给他的创作带来上面所指出的那种向广博性发展的结果。托尔斯泰赖以进行创作的基础，社会矛盾的不断尖锐，虽不曾象高特弗里特·凯勒的《马丁·萨兰德》那样使他自己本来的、天然的史诗般的宏伟性变得难以实现，但同时也没有使他青年时代就已经开始处理的精神和艺术的各种主题经过提高和概括达到博大精深的地步。

而这一点，不论在歌德或者在托马斯·曼身上都是典型的特征。必须看到，如果可以认定在这两位伟大作家身上有这样一种类型的罕见的发展过程的话，那末，这里就出现了一个更深刻地理解这两位艺术大师的问题。

当然，如果我们试图把这种一般的、抽象的相似之处直接具体化，我们无疑就会歪曲这个问题。因为构成发展过程的这种相同点的那个精神、习俗和艺术的基础只是这个相似点的一个组成部分，决不是歌德和托马斯·曼精神和独创个性的先天“结构”。这个“结构”在发展为晚年的广博性之前，曾遭到过无数次革命的震动，而主要的震动则是那些伟大的划时代的事件。尽

管我们总是在这里断然高度评价歌德和托马斯·曼天生的和通过自我教育获得的灵魂—精神—艺术的个性——我们希望我们的研究能为这种评断打下基础——，然而，这种个性却只是同那些改造人的划时代的伟大事件相互发生影响的一个组成部分。这种相互影响在相似性内部决定着各种分离点，或者说——如果这种提法比较切合实际——它（指这种相互影响）在对立性内部决定着对目标的聚合起决定性作用的各种规定。

歌德本人在写给莱因哈德伯爵的一封信里说：他在壮年时代曾不间断地细心研究过法国革命的问题。我认为，这句话的意思要比它的字面意义广泛的多。歌德的充满风暴的青年时代是在法国革命酝酿时期的气氛中度过的。这次革命的发生和它的结果决定了他成年时期对社会改革及在这个社会中活动着的人的改造所抱的不切实际的希望。革命后欧洲大陆资本主义的发展，与市民阶级最后的“英雄时期”即拿破仑政权的崩溃相对照，就是歌德晚年时期社会的人的基础，虽然对现实无可奈何的舍弃是他晚年时的基调和前景，但他这时精神的核心是对未来的远景抱着乐观主义的态度。

歌德在风格上抽象观念的增长，同他基本的精神和历史态度的这个发展变化是完全一致的。他晚年作品的思想变得越来越丰富，甚至可以说，思想的负担变得更沉重了，承载这丰富思想的艺术手段也更加精湛了，批判和空想之间、对现实无可奈何的舍弃和对人类未来乐观的态度之间的矛盾不断加剧，在创作中越来越难以调和。因此，人们说——简直是荒谬绝伦——歌德晚年的创造力是在衰退。

在托马斯·曼身上，历史的进程有很多相似之处，但从本质上看又是截然相反的。他的早期作品是由帝国主义德国“被权

力保护的内在性”的令人窒息的气氛决定的。他成年时期最重要的经历是世界走向危机，是他青年时代的世界观走向危机，是同青年时代的政治观点的决裂。他在晚年写了大量政论性短文，同法西斯主义进行了坚持不懈的斗争。歌德毕生作品中那些贯穿始终的体裁在风格上越来越抽象雕琢，原因正是由于对这些体裁的看法有了更为深刻的历史内容；这样的发展在托马斯·曼身上是发生在一个完全不同的时代，在这个时代里帝国主义的战争和法西斯主义取代了歌德在世时法国革命和拿破仑的兴衰所占的位置，因而结果完全相反：在托马斯·曼的创作上是丰富了具体的写作内容，首先是丰富了被刻画的人物的社会和历史的联系性。

人们看到：正是资产阶级社会里人的命运的转变决定着德国最伟大的资产阶级作家的创作道路。对建立在经济基础之上的社会和道德的改革以及人的解放所抱的不切实际的希望，使人们对歌德以诗人的笔触在《浮士德》里描写的上天的那些场景坚信不疑。震动的结果，即所有这一切基础统统都被抽空所产生的结果，决定了托马斯·曼的长篇小说《浮士德博士》的悲剧情调。这个在艺术上起着对立作用的相似点，决定了他们二人对同代各种文学流派所采取的那种独特的态度。一方面并没有简单地对新倾向置之不理，另一方面又对这些新倾向抱猛烈的批判态度，这对歌德和托马斯·曼都是典型的特征。他们二人的目标都是追求人的各种关系的整体性，都是追求人类的进步，当然他们二人都认为人类进步的外在表现是充满矛盾的。从这个基本态度出发，他们二人都十分敏锐地感到，随着艺术革新而来的人以及人的关系和命运的现实变化表现在哪里，这些变化能达到什么程度。他们都对各自同时代新艺术中一切用精湛的

技巧把社会历史现实中那些表面的、有时甚至是反动的潮流奉为圣典的新倾向采取批判的态度。这种态度在歌德同浪漫主义的关系上表现得十分清楚。而接受了很多现代倾向的托马斯·曼,又同时声称自己是“敌视精神和理智的各种运动”的反对者;他清楚地看到,“‘非理性的’时髦往往是同牺牲和无耻地抛弃前人的成果和原则分不开的,这些成果和原则不仅使欧洲人成为欧洲人,甚至使人成为人。”关于这种态度在风格上所产生的后果,我们将在后面详细谈及。

如果我们讨论相似点时还如此重视受时代制约的文风问题的对立性,那就又会出现这些相似点是否有根据的问题。它的根据不仅在于歌德在托马斯·曼的发展中起过决定性的作用,它的根子还要深得多。在托马斯·曼竭力要把他一开始就关注的那些问题提高到广博性这一高度的过程中,歌德在《威廉·迈斯特》和《浮士德》里表现出的广博性起着决定性的作用。

这一点也不能从形式上去理解。尽管我们取最广义的含义,描写约瑟夫的长篇小说从形式上来说同描写威廉·迈斯特的长篇小说也毫无关系。描写浮士德的长篇小说同歌德的世界诗作^①更是毫不相干,——尽管在书名上存在有意的影射,尽管在处理的问题上以及个别主题上具有紧密的内在联系。说得确切些,这里讲的乃是一种内在发展的相似性,这一特点由于上述社会历史的种种不同而势必表现为形式上的对立性。

但这个相似性究竟表现在什么地方呢?在约瑟夫系列小说里,这一特点表现在:他们二人在青年时代以主观主义的,个人抒情题材的,而且——与当时世界观的发展相适应——或多或少“无时间性的”,亦即超历史的,心理—道德的,因而也就是与

^① 指《浮士德》。

世隔绝的形式提出的问题,现在具有了历史的具体性,社会的普遍性,因而便以交响乐和多声部的形式出现了。当然,即使在这里,区别也是很明显的。维特就其素质和行为而言,比托尼欧·克瑞格尔更具有社会的自觉性。尽管如此,我们还是可以清楚地看到这样的平行线:一条是从维特发展到威廉·迈斯特,另一条是从托尼欧·克瑞格尔发展到约瑟夫系列小说。

约瑟夫这个形象是托尼欧·克瑞格尔的继续,据我所知,这个看法是斯洛霍沃首先提出的。本文没有篇幅详细分析这个问题,只要说一下约瑟夫这个形象吸收了托尼欧·克瑞格尔(以及他在托马斯·曼世界中的弟兄们)的灵魂和道德的问题,但同艺术家的存在并无直接的关系,就够了。说得更恰当一些:那个一直位于托尼欧·克瑞格尔问题核心的艺术和生活的矛盾,在这里一方面表现为对在一定的主客观条件下作为艺术泉源的生活一种特有的独特态度;另一方面,从普遍人性和社会条件来看,这种态度正是资产阶级社会的一个核心问题。如果拿威廉·迈斯特跟维特,跟“提高了的维特”塔索,同时也跟《戏剧使命》中的威廉·迈斯特相比的话,在歌德身上也可以看到同样的发展。就在各个过渡中也存在一些相似之处;我们可以毫不夸张地将《死于威尼斯》中的阿森巴赫称为“提高了的”托尼欧·克瑞格尔,以及其他等等。

恰恰是这些俯拾即是的相似点同时表现着矛盾对立。当然这里说的正是艺术与生活之间的矛盾这个带根本性的问题。对歌德来说,艺术是征服现实的一条途径,因而便是培养全面发展的和和谐一致的人的一种手段。因为这个问题在歌德作品里是来源于他生活时代的那些重大问题,来源于法国大革命的准备和后果,来源于资本主义的发展,因为他的基本倾向含有在这样

的历史条件下保持和改造人道主义这个内容，所以就在艺术和生活的关系问题上产生了一系列独特的问题。

我们在这里可以简单扼要地列举一下这些问题。跟资本主义官僚主义的片面性以及草率从事和一知半解相反，一切都首先取决于人的精神方面的卓越才干。关于这一点，歌德由于读了品达作品之后，曾在他青年时代写给赫尔德尔的一封著名书信里这样说过：“如果你勇敢地站在车里，而四匹新马在你手中缰绳的箝制下突然狂暴地挣扎着竖立起来，你为了制服它们的蛮劲，向这边抽几鞭子管这匹向外挣的马，朝下抽几鞭子治那匹竖立的马，你赶着，驾驭着，让它们转弯。鞭声一响就让它站住，然后再驱车向前，直到十六只马蹄踏着一个节奏来到目的地为止，——这便是卓越才干。”只有这样看问题，才能理解拿破仑所责难过的维特对发挥社会积极作用的渴望，才能理解塔索与安东尼奥的关系，才能理解有退化到艺术片面性里去危险的威廉·迈斯特的的发展。但歌德也有过在资产阶级社会里艺术开始进入孤立境地的经历。他越来越清楚地感到这些新倾向客观上必将出现，他曾从两方面对这些倾向进行过斗争：一方面，面对当时反艺术的各种势力，把作为艺术的艺术，即把艺术的纯洁性拯救出来，另一方面同时又要从即将出现的隔绝状态中挽救艺术的社会性。因此歌德的不间断的、越来越顽强的努力，是朝着——在他的德国不存在的——“大世界”。两部描写威廉·迈斯特的长篇小说的种种空想，便是以这个“大世界”为终极目标。

托马斯·曼崭露头角时，上述的后一个过程已经结束，现代艺术家以及现代艺术的孤独状态在资本主义社会里已经成为既成事实。特别是在德国，一八四八年和一八七一年的事件也极大地限制了现代艺术和社会生活之间生动的相互影响的活动空

间，而这样的相互影响在法国却颇为活跃。因此便产生了这样的后果：对年轻的托马斯·曼来说在这里根本不可能看到任何出路；“世界”已从他的艺术范围中被排除出去。第一次世界大战使托马斯·曼拚命试图找到一种联结那被称为集体的德意志传统的纽带，从哲学上为德国和西方各民主国家之间的对立寻找根据，并为之辩护。不妨想一想托马斯·曼当时的论战作品所论述的文化和文明的矛盾，大作家和文人的种种对立。但就在这里也一再地表现了他的创作的辩证法。首先表现在对渗透普鲁士精神的人的矛盾性的揭露上，《死于威尼斯》就是因此而成为这些论战作品的一篇先导的批判小说。另外，这完全够得上对西方资产阶级民主主义文明的有根有据的批判。正是这些矛盾的——后来才发展起来的——总体使帝国主义时代里对人类文明的普遍危害明朗化了。

托马斯·曼的这个发展过程我们已经在别处详细分析过了。这里只简单讲讲他的创作中的新主题。还在他青年时代，死和生的对立就决定了乐曲的结构，但这个乐曲的结构在战争危机之前是单声部的：在这里，生只能是远景，只能是一种无望的渴求的对象，真正的内容是死的外在和内在的胜利。

世界观的危机使这些问题具体化了。首先是死的原则具体化了，它是病态，腐败，濒死，是对这种病态或腐败的同情。从资产阶级社会的孤立的个人来看，生命（即世界）是得不到的。年轻的托马斯·曼也认为集体是健康和生命的统一体，但这个集体在他的笔下并没有成为一个具体的形象，它发生了两极分化，一个极端是汉斯·汉森，另一极端是克瑞特雅恩。也是在青年时代，在那些死亡的拥护者（特里斯坦，巴雅措）身上出现了论战漫画式的特点，但现在这种倾向已过渡到自我嘲讽（克内里乌斯

教授),在《魔山》里变成了奇特的小市民习气,并在魔术师和着魔者(马里奥和魔术师)的那种法西斯主义的催眠状态中达到了顶点。

分析这个发展过程不是我们本文的任务。这些提示只是要说明堪称发展高峰的教育小说正是从托马斯·曼的这种发展过程中产生出来的。约瑟夫的道路是由与世隔绝走向人类社会集体的道路。但托马斯·曼很早以前——并非偶然地——谈到歌德时就明确指出了这样的教育思想,他要建立“从个人内心世界进入社会世界的桥梁和通道”。这是一条从年轻的约瑟夫和托马斯·曼的那些青年主人公身上直到纳粹所表现出的纯粹自我冥想开始一直发展到主动从事社会活动的道路。正因如此,健康和生命才战胜了衰退,疾病和死亡。

这部教育小说的故事发生的地点是圣经传说中的埃及。这样,托马斯·曼便从对当代生活的直接社会性的描写中解脱出来。这对这部教育小说之所以重要,是因为——正如我们在其他地方指出过的——伟大作家托马斯·曼决心以自传的方式进行写作,这与《威廉·迈斯特的学习时代》乌托邦的结尾和《威廉·迈斯特的漫游时代》的整个构思截然不同。但选择历史的题材(与乌托邦一样)在真正伟大的作家那里也表现出了现实生活的真正的、本质的、客观规定的比例。这里的埃及是一个死亡的国度。托马斯·曼以轻松的有保留的感情饱满的反义讽刺的笔调把埃及的社会世界观的危机作为背景来描绘,把它写成推动约瑟夫接受教育的动机。在这个死神的国度里,一方面我们看到在裴台普勒和年轻的法老身上有一种——以各种不同方式被强调指出的——逃避生活的颓废情绪;我们看到了善,理智,人性,正义,然而一切总处在形形色色的朦胧状态中。另一方面

是以最赤裸裸的形式表现出来的腐败，这就是大牧师贝希内克的宫廷马基雅维里主义、蒙昧主义的狂热，裴台普勒夫人身上迸发出来的隐藏在这个冥府的亮闪闪表面背后的种种最野蛮的热情。艾尼的命运虽然从纯个人的角度来看是感人的，但它同时又是产生法西斯主义的一幅有血有肉的画图。以怪诞形式出现的一对截然不同的侏儒便是两个极端。

对约瑟夫的教育就是在这样的环境里完成的。当然，这个教育过程在他的家里，在巴勒斯坦就开始了。托马斯·曼的描写在两种情况下都是针对现在的。这教育以其思想丰富的反义讽刺一直在“曾有一次或将会有一次”之间，在传说的“从未有过和总是如此”之间，在同现实生活的深刻人性的联系之间不停地摇摆。因为，如果不是这样，那么这个传说为什么要讲得这样详细呢？当然，托马斯·曼在讽刺和保留方面也同样十分重视叙事人的个性和风格。这种相关性恰恰表现在托尼奥·克瑞格尔和约瑟夫的内在于同一性上，当然是在一个具有更广的、更自觉的、人性更深刻的历史视野的范围以内。出发点是主人公才华出众，自我欣赏，把自己关闭在他个人的梦幻世界中，是他以为别人爱他甚于爱自己的想象。这便引起了冲突，即长篇小说的第一个“陷阱”。在这个陷阱里，约瑟夫的身世发生了根本的变化，但他始终坚信自己具有战胜一切的力量。接着，在艾尼对他单恋的冲突中，他又变成了罪人：这就是第二个陷阱。在这两种情况下，只是由于受到别人的厚遇，由于有鲁本和裴台普勒相助，他才得以免于彻底的毁灭。从表面上看，在这个问题上甚至连一点对现实生活的影射性的痕迹都没有，但托乌斯·曼却深刻地揭示了德国人自傲心理中的一个深刻的特征：正是这种相信自己能够战胜一切的思想是德国崩溃的重要精神道德原因之一。

对约瑟夫的教育,目的就在于克服这种高傲自负的态度。起决定性作用的不是面向外在的活动本身。在裴台普勒家里就有这样的一种活动,然而这并不能使他免于再次因自己的过错而堕落,并没有改变他这种类型人的本性,这种类型的人一向认为个人对世界的空想、个人对世界的想象远比客观现实重要。

刚刚第二次遭受磨难之后,与年轻法老的宗教革命密切相关的是,他的内心产生了本质变化;当然,与此相似,他第一次遭劫也是与宗教和社会的反动紧密联系在一起。现在他才变成了冥府的生活主宰;他由一个精明的管家变成了主人,变成了一个地区全体人民的革命专政的领袖。这里似乎完全离开了作家所影射的德意志的土壤,但实际上,小说确实是过分德意志化了。托马斯·曼一再称席勒为与德国类型的歌德相对立的法兰西类型的人。托马斯·曼的著作一向如此,即使在他感到迷惑不解的地方,也存在着一个真正的带本质性的问题。因为托马斯·曼把当今的民主和政治视为统一的东西,他认为真正的政治只能建筑在民主的基础之上。正因如此,他才一开始就用不问政治甚至反对政治这样一个消极概念(他认为歌德不问政治这一错误观点就是从这个概念中产生出来的)来表述这个思想;正因如此,这一表述本身的抽象的普遍性才达到了登峰造极的地步,具有过分夸大的特点。尽管这样,这里也还是表述了一个客观上十分重要的,对托马斯·曼的后来创作具有决定意义的判断现实的观点。一俟分析了描写浮士德博士的长篇小说,我们便将看到这一观点的全部意义。

然而,歌德并不是不问政治的,他要的是典型的德国式的政治,一种不承认“下层”这个积极概念的政治。他的这个倾向先是表现为启蒙主义精神,然后是表现在对技术和经济发展因素

的评价所采取的积极肯定的态度上。“我并不担心，”歌德对艾克曼说，“德国不能统一；我们的四通八达的公路和未来的铁路总会把它统一起来的。”他对苏伊士运河、巴拿马运河和莱茵—多瑙运河发表的议论是由此而来，他在《浮士德》的结尾中所描写的许多关键性的事件也是由此而来的。

席勒和几乎所有的德国资产阶级民主主义者都认为：谁也不可能德国的土地上找到一个样板，一个体现民主的，因而也是真正革命的行动的样板。所以，在席勒的作品里便产生了那歪曲德国生活道路的典型的文学体现：即自上而下进行革命的模式；因此，在文学上最鲜明地体现了这一态度的波沙和菲力普之间进行激烈争斗的伟大场面，在德国的土地上发生了无比巨大的影响，就不是偶然的了。这个观念贯穿着德国的整个发展进程。人们不妨想一想拉萨尔的《济金根》，甚至不妨想一下那位政治上激进的“法国派”亨利希·曼的《亨利四世》。

在这里我们发现托马斯·曼的创作走的是唐·卡洛斯的道路，根本没有背离德意志精神，——这也不是偶然的。当然，这并不是向席勒所表现的德国现实靠拢。由于此间逝去的一百五十多年的时间在这个环境中造成了一种本质的区别，所以凡是席勒用来直接反映德国的落后，反映德国向民主制度转化的主客观条件的不成熟的一切，今天都必然换了一种新的情调，一种不相信群众的主动精神，不相信来自“下层”的创造性力量的情调。

托马斯·曼的创作不仅一直发展到民主的高度，而且几乎达到了承认社会主义已成历史趋势的高度。不过，实现社会主义的可能性在他毕生创作的文学作品中并不存在。当然，这一点可以根据他个人的思想发展加以解释。但是，这一思想发展的根源要深刻的多：正如我经常阐明的，托马斯·曼现实主义最

强大的力量在于他所描写的只是在德国的现实生活中真正存在的东西，而不是仅可作为憧憬的东西；他对这些实际存在的现实生活，一直挖掘到它们的根源，但决没有对未来作虚构的预言。这便是托马斯·曼的强大的现实主义力量之所在。

但是，这一点同时也在一定程度上限制了作家的历史和社会的视野。因为第一，虽然直到现在一切从下层发起的运动在德国都失败了，但运动的未来究竟如何还远远没有找到答案；第二，这些失败的运动——连同它们失败的一切原因——都是德国人民外在表现的有机组成部分。在托马斯·曼的作品里可以清楚地看到某些社会心理的原因和当时状况造成的许多结果，但普通现象本身的缺乏却是由他那诗人的世界观决定的。因此，整个“下层”在他的主要作品里比在现实生活本身中的作用要小得多。这就使他的民主，他的社会主义和他的反对同时代反动势力的斗争有时变得很抽象，几乎摇摆不定，甚至失去方向。

也许有人会提出异议：所有这些主题都不在约瑟夫系列故事的题材范围之内。对此首先应该予以反驳的是，这个题材的产生——特别是在托马斯·曼这样一位造诣如此之深的作家的作品里——决不是偶然的。对神话的处理虽然一直用的是有保留的反义讽刺，但却怀着满腔热情，这一点说明这个素材本身与托马斯·曼的最重要的内心倾向存在着深刻的本质上的亲缘关系。当然，想事后根据作品把一位著名作家最初的内心幻象原原本本地叙述出来，那是根本办不到的。但无论如何，死神的王国，约瑟夫这个形象和他的发展，以及其他几个主要人物，都是这部作品最早的起源。属于这最早起源的还有那自上而下的革命，这个革命的最一般的轮廓是传说中早就存在的，而在这种神

话传说的气氛中革命却具有一种明显的独特的天然合理性。

因此，上面详加阐明的一切都是有意识的从外部进行的批评。而这种外在性是托马斯·曼本人叙述神话的本质之一。因为如此详尽地叙述这段神话，而且在叙述中又要如此深刻地研讨历史的神话因素并又不断放弃这种研讨，恰恰要求有这样一个外在性，以表明叙述这段神话的意义及其同今天的联系。叙事者一直是生活在现代，而托马斯·曼又不断地以他那适可而止的反义讽刺强调这种相关性。自然，这种相关性从来不是直接的，不是隐喻的，更不是象征性的。死神的王国，正如奇玻拉·墨索里尼，并不“代表”德国。但这死神王国的丰富的具体的整体是始终以适可而止的反义讽刺的手段同我们当代的具体的整体错综复杂地连结着的。如果叙事的内容同现实生活没有任何联系，那就不会有叙述的真正史诗般的明瞭性了。

即使在进行自上而下的革命，情况也不例外。就在这里我们也看到有一种跟歌德的发展重要的相似点，同时也看到一些跟歌德的发展更为重要的不同点。教育的辩证法把他们二人从纯粹个人生活的“小世界”引进“大世界”，引入社会生活。在他们二人的作品中——由于已经指出的各种原因——“大世界”便是“上层”世界。这个上层虽然意味着为所有人劳动，但决不意味由大众做出的一种成绩，一种业绩，因而同大众也决不发生任何相互影响，同大众不存在任何内在关系。作为“主人”的约瑟夫在上层革命胜利以后在社会上依然同遭到惨败的马尔吉·波萨一样孤立。尽管约瑟夫所受的教育充满了社会内容，这个教育却只是从心理和道德方面使他获得社会性。因此在这条道路上对于歌德说来至少还出现了一种憧憬真正“大世界”的空想的画图，那就是在《浮士德》结尾处空想地预示了自由人民的远景，而

在托马斯·曼本人的作品中这个“大世界”却连个影子也不存在。在这里，托马斯·曼认为政治等于民主这一论断的正确核心起着决定性的作用。因为按照这个论断，一个真正的“大世界”只能是一个民主的“大世界”。由于约瑟夫传奇中的上层革命是从纯艺术的神话仅仅作为一种可能加以论述的，所以题材的这种结构就产生了重大的后果。约瑟夫的转变，他所受的教育，使他的心理，他的道德，他的品行变成了社会的东西。这项教育活动和由这项教育产生的种种影响都描写得极其出色。但从客观的塑造来看，作品中并没有出现真正的“大世界”，不象《威廉·迈斯特》和《浮士德》在尾声里还可看见上面讲过的那种与整个作品相呼应的朦胧的远景。在托马斯·曼的作品中只有他的“小世界”包含着新的——异常重要的——精神与道德的规定。

二

“小世界”和“大世界”的这种关系是浮士德博士长篇小说的中心问题。谁在谈到约瑟夫传奇时由于看到传奇人物的约瑟夫和法老社会活动正是当时的一个“大世界”而对我们所指出的缺乏“大世界”这一点表示怀疑，我们便可以明确指出：我们所说的翻天覆地的变化必须同现在紧密相关。而这种相关性——即使在艺术上——也是不可避免的。这种相关性所以是不可避免的，是因为有这样一个值得一提中介：实现“大世界”的可能性在创作过程中起决定性的作用。波萨的作用，即上层革命在拉萨尔的《济金根里》——包括在艺术上——比在席勒本人著作中的时代错误还要严重。

一方面，托马斯·曼的浮士德博士指出并证实了一八四八年以后的德国事实上并没有产生一个符合本国国情的民主的“大世界”，所以缺乏这样一个“大世界”在历史上并从而在艺术上都是真实可信的。另一方面，在这个世界也不会出现任何工人阶级——当然是徒劳地——为在德国创造一个民主的“大世界”而从事的那些尝试。托马斯·曼所描写的是一九四五年以前德国的现实生活，但仅仅是结果，而不是发展的全过程，或者说是德国只有文化发展而没有政治社会发展的一个尾声。这个尾声也可算作一个序幕，因为象这部长篇小说里所表现的那种同过去的彻底决裂由于自我批判的强而有力势必含有未来的因素。歌德的《浮士德》用这种“大世界”来展现自由人民的灿烂远景，这在当时只不过是一种空想而已。但这种空想是以历史的真实为现实基础的：因为从莱辛到海涅整个德国古典文学和哲学是一八四八年民主革命的思想准备。而托马斯·曼的描写浮士德博士的长篇小说却是一八四八年以后整个发展过程的结束和尾声。

正是由于这些原因才产生出一个新的浮士德，一个书斋里的浮士德，而且是一个并没有严肃地也就是并没有积极地把竭力要走出书斋的打算付之实施的浮士德。因此，浮士德这个整体的所有问题都被安排在这个书斋里，因为在这里对真理和生活的寻求从一开始就注定不可能同社会实践联系在一起。这样一来，就产生了一个只生活在书斋这个“小世界”里的浮士德，他只能同那不得不和可能敲他书斋小门的生活有所接触。

因此，这是拉贝情调的浮士德。不言而喻，这指的不是狭义的文学情调，甚至也不是象有人可能常正确地说《托尼欧·克瑞格尔》具有施托姆情调的那种情况。相反，这指的是被描写的现

实的基本特征：即从拉贝开始，因为迫于社会历史环境，德国文学坚决地但又是无可奈何地避而不谈“大世界”。在拉贝本人的作品中我们时而看到这种迫不得已的道路转折，看到那些曾在民族解放战争、大学生运动和玻利瓦尔^①领导下战斗过并在这些斗争中徒然地试图冲入“大世界”的那些站在现实之外的英雄，时而又看到他的大批人物形象由于在他所生活的那个时代的德国未曾尝试过冲入“大世界”的斗争而造成的人性的歪曲。拉贝的幽默以悲喜剧的无可奈何的方式揭示了那种由于生活环境的社会狭隘性而在一切人亦即一切德国人心中必然产生的歪曲：即一种内心感慨万端的过重的精神负担，这种内心状态又时时转化成厌倦，寂寥，转化成荒诞或庸俗的市侩习气。

这就是拉贝情调的内容。托马斯·曼的浮士德博士的世界同拉贝气氛的区别不仅是由于这个世界具有不可比拟的高超的艺术水平，而且因为在这里没有一次——同样徒然地——严肃地冲向生活的尝试。（不妨想一想描写得那么细腻的马利亚和戈多的故事，在这段故事里托马斯·曼维妙维肖地反映了遭受失败时那种内心深处的意向。）不过，德皇威廉时代那种“由权力所保护的内在性”的气氛在第一次世界大战失败后德帝国主义的社会发展中越来越严重地变成了即将来临的野蛮时代令人窒息的气氛。这种“由权力所保护的内在性”越来越确定不移地转变为对正在发展的非人性、反人性的反对势力的一种——有时是善意的，但常常心术不正的——思想准备，一种文化上的支持。但德意志精神——如果这样一种越来越自觉的反人道主义

^① 玻利瓦尔(Simón Bolívar, 1783—1830), 南美西班牙殖民地独立战争的领袖。

的思想还可以称为一种精神的话——的这种越来越具有社会性的演变过程，也就是它的这种政治化的演变过程，就发生在拉贝的——自然是发生了明显变化的——气氛之中，也就是发生在一个没有“大世界”与之对照的“小世界”之中，它把“大世界”的一切内容和规定都降低、歪曲成为它自己的那种乖僻古怪的、神秘化的、反动的、越来越野蛮的市侩习气。

托马斯·曼的浮士德博士的悲剧就发生在这样一个“小世界”里。它所以会——尽管它具有一切明显的悲喜剧的特点——成为一部真正的悲剧，仅仅是因为这位新浮士德的书斋同周围世界百分之百地处在隔绝状态中，至少在心理和道上是完全隔绝的。当这位新浮士德所接触的知识界迈着一种反动透顶的假绅士派荒唐可笑的死人舞蹈的舞步，匆匆迎向法西斯主义的野蛮行径时，托马斯·曼的浮士德，阿德里安·雷沃奎恩的主观生活只不过是禁欲和对世界的蔑视罢了；“怕见世界”是他对当今人类的典型态度。他的命运的悲喜剧的成分，或者更准确地说，客观的怪诞的悲剧成分，一方面表现在：那些通过形象表现出来的这种高傲自大的“只靠自己”的生活态度所涉及的内容与当代的假绅士派反动倾向——当然只是从根本上说——具有最深刻的亲缘关系；另一方面——与此紧密相联的——是表现在：正是这种“怕见世界”的心理，正是这种类似修士的对于行动的回避，对于生活在一定环境和时代里的人的有为和无为的回避，为恶魔进入他的生活和事业打开了方便之门。

因此，书斋对这位新浮士德说来便具有完全不同于对旧浮士德的意义了。旧浮士德初时的书斋连同他的毫无结果的（用魔法）冲破束缚的尝试——正是这种冲破束缚——引导他进入“大世界”，引导他把思想变成社会实践。而新浮士德的书斋虽

然——从表面上看——象密封铁桶般同外界社会是彻底隔绝的，但实际上它却是最集中地表现一切灾难性的时代倾向的魔女之厨。由于急转直下、针锋相对的结论，由于以悲剧形式贯彻始终的严酷无情，在外界，这种表现首先引起的是惊诧和恼怒，所以它丝毫也没有改变这种统一结构：阿德里安·雷沃奎恩的思想境界，工作内容，工作方式和工作中的各种研究课题便是这个时代的精神——善的和恶的——所产生的一切百科知识的总和。这个书斋的“小世界”包含着德意志精神在“世界”上所具有的一切内容的精华，而这个德意志精神的特征则是“保护性的内向”，是由社会条件所决定的“缩入自身”即“投向自我”，其目的无非是正象这个题目所表示的要在这里反映我们的存在主义的感情。这个书斋是帝国主义时期德国知识界的“大世界的象征”。所以说，现代的浮士德是生活在一种具有帝国主义特征的拉贝气氛中。

但是，因为精神和艺术生产的这种结构是整个帝国主义时期的一个国际现象，在德国只不过是以前最纯粹的——并恰恰因此是最扭曲了的，最成问题的，最具有魔鬼特征的——形式表现出来，所以阿德里安·雷沃奎恩只是由于他的特殊表现方式才成为一个特定的德国人的典型。这个典型的普遍性远远超出了德国的地理和精神界限。正如尼采和施彭格勒，弗洛伊德和海德格一样，虽然他们具有一切德意志地域的特征，但仍然都是国际的现象，是的，正是从国际性的观点来看，他们才是帝国主义时期具有灾难性后果的那种精神的最富有创造力、最能指示方向的人物，同样，托马斯·曼所描述的阿德里安·雷沃奎恩的音乐也是这种情况。

“大世界”客观上的消逝，是帝国主义统治阶级文化的一个

普遍特征。帝国主义经济，政治和文化尽管是在资产阶级民主的环境中发展起来的，但其基本倾向却是极端不民主的乃至反民主的。这曾在历次伟大革命中争得的民主——由于垄断资本、财政金融寡头的势力的不断增长而且变得越来越反动——也越来越明显地变成了对它自身的讽刺。它那变得越来越空洞的表面形式，它那变得越来越虚伪的所谓“自由”的思想意识依然存在，但与社会现实却形成越来越尖锐的对比，从而在有头脑的知识界里越来越遭到公开的反对。

不过，这种反对暂时还只在极少数的情况下是针对帝国主义时期民主新状态的真正社会本质。这种反对最常见的表现形式是干脆把民主当作社会腐败现象来加以反对，或是对民主本身的问题进行揭露。这样的社会和思想状况赋予德国人的想法（包括这种想法在思想或艺术上的表现）一种国际的普遍性：正在消逝的民主社会的“大世界”因在德国的沉沦而同时变成了一种恐怖景象和一种诱惑因素，不管怎么说，反正至少是资产阶级民主的文化前景的政治与社会命运的象征，虽然是被歪曲成滑稽可笑的象征。

本文无法深入研究德国的反民主主义和国际的反民主主义之间的这种复杂的关系，因而也无法具体地指明由于“大世界”根本不曾存在或者是消逝而产生的共同的和不同的特征。我们在这里只能作一些简单的提示。不管怎么说，在新浮士德博士的书斋和冲出书斋突入“大世界”的主观和客观的不可能性之间的这种德国的关系规定了歌德的靡菲斯特和托马斯·曼这部长篇小说中的魔鬼的化身之一的那些带根本性的差别。

因为魔鬼在这里是以双重身分出现的。尽管在歌德作品中魔鬼的原则与宗教改革时期相比已具有一切神灵化的特征，但

它并不可能提供现世的各种领域及其壮丽的景象，以对人产生诱惑作用。（我曾在一篇专门的论文中阐明过浮士德和靡菲斯特之间的关系何等复杂。）这个问题在托马斯·曼的作品中只是以一个人间讽刺性的魔鬼漫画形式出现的。歌剧院经理扎乌尔·费特尔贝格是一个先锋派音乐中的资本主义投机商，他的商品是“极为荣耀、前途无量的丑恶的东西，这种丑恶的东西明天就会成为最值钱的东西，成为最大的时髦，成为艺术”，他呈献给阿德里安·雷沃奎恩的就是这种东西。“不过，正如你所想象的，我毕竟还是来了，我要把您带走，让您坐在我的外套上飞向云端，把这个世界的一切领域和它的绚丽景象指给您看，不仅如此，还要把这些恭恭敬敬地全部献给您……”他遭到了直截了当的轻蔑的拒绝。阿德里安·雷沃奎恩主观上并不想与现实的社会基础发生任何关系；他的艺术虽然采用的是一种蔑视一切的对立态度，一种冷嘲热讽的嬉拟的形式，但归根结蒂仍然是在这一社会基础的文化影响下产生的，他的艺术的内容和形式也是由这些影响决定的。他在真心体验到的幻觉中生活和创作，完全脱离他所处的社会环境，独立于他所处时代的种种社会潮流之外，决不向这些潮流让步，更不向这些潮流低头。

情况也确是这样，至少直接地看是这样。但如果看看事情本身，就会出现另一幅完全相反的景象。阿德里安·雷沃奎恩清楚地知道，在他的时代音乐（即艺术，精神本身）的历史条件是什么。他不仅清楚地知道，他不只常常紧张地考虑这个问题，而且他的一切风格问题都是从这样的矛盾中产生出来的：时代，现实生活，在每一点上都是对艺术对音乐不利的，——那么，尽管如此，怎么才可能在这个时代中，在不越出它的范围，不跟它坚决主动决裂的情况下创造一种真正高水平的音乐呢？

年轻的阿德里安·雷沃奎恩早在选择职业，从神学转而研究音乐的时候，就把这个问题当作最值得研究的课题看待了。不过，这个问题最早是作为他个人的难题提出来的。他谈到了他“怕见世界”，他内心的冷漠，谈到他在研究那些最有趣的问题时也会突然向他袭来的无聊与厌倦。他知道他缺乏“赤子般的天真”，而且明白这“赤子般的天真”恰恰是真正的艺术家精神的本质之一。

但这种冷漠不仅是阿德里安的一个心理特征，而且是他的评价事物的尺度；他可能还很渴望温暖，他在内心里正是把冷漠严峻的态度看成更高的符合世界本质的东西；他早在青年时代初期就以反义讽刺的口吻谈到过普通音乐的“矫饰的温暖”，便是一例。所有这一切都是托马斯·曼所刻画的现代艺术家的普遍特征；就这一点而论，阿德里安只能算是托尼欧·克瑞格尔和古斯塔夫·冯·阿申巴赫的一个小兄弟。

更重要的是，早在他选择这行职业时现代艺术的这个既一般又特殊的问题就出现了，虽然当时阿德里安只意识到这是个个人的难题。在写给他的第一位老师的一封重要的长信里，他谈到过自己的“走下坡”的特征，他在那些最重要最感人的音乐灵感闪现时总感到有一种可笑的东西：“我一般总是同时泪水盈眶，但更想笑，——真该死，每当遇到那些极神秘极动人的现象时，我就忍不住要笑，我一生下来就这样，我只是由于对可笑事物的特殊敏感才遁入神学之中的，希望神学能制止这种爱发笑的毛病发作，以便从中找到大量惊人的笑料。”到这里为止，我们所谈的还只是阿德里安个人的情况，只是托尼欧·克瑞格尔和阿申巴赫态度的一种提高，当然这种提高同时也就指明了向新事物发展的一种质变。这种质变表现在他继续获得观感之中，这

时阿德里安正开始转而研究由这种态度产生的创作问题：“为什么我觉得几乎一切东西都必然是它们本身的嬉拟之作呢？为什么我总觉得几乎一切，不，是艺术的一切手段和手法好象今天只适于创作嬉拟之作呢？”这种使上述态度向客观化的转变，这种把上述态度奉为今天唯一合适的艺术家的态度的转变，在阿德里安老师的复信中表现得更为明显，他认为这种转变是社会历史和现代艺术发展的必然。这位老师是一个艺术的狂热分子，他就是根据这样的信条教育他的学生。他写道：“今天，艺术是需要他那样的人的，需要一批这样的人……冷漠无情，‘容易满足的智力’，对无聊东西的感觉，心灰意懒，烦躁不安，厌恶憎恨，——所有这一切都适宜于提高与此相系的才能以担负其天职。为什么这样说呢？因为一方面这是本人的个性，另一方面也是个性的天性。它表现了人们的一种共同感觉，即认为历史上流传下来的一切艺术手段都已穷途末路、毫无用处，表现了对这一切艺术手段的厌倦和对新路的探索。”

在这里，我们不可能描述阿德里安·雷沃奎恩音乐创作进程中现代艺术的这些主客观规定的进一步发展。托马斯·曼在刻画阿德里安·雷沃奎恩的创作发展过程时，在描述他的作品起源、结构和效果方面所取得的成就，是整个世界文学中一座绝无仅有的顶峰。到这时为止，艺术家的悲剧几乎毫无例外地都是从艺术家与生活、艺术与现实之间的关系以及它们之间的冲突这个方面去写的，就是托马斯·曼青年时期的作品基本上也是这样。然而在这部作品中，由于中心问题已经变为作品，表述便不得不扩展到作品本身的渊源和结构，并以作品本身为例来形象地表现现代艺术的无法解决的悲剧性的问题。

直到现在，只有巴尔扎克（在《不知名的杰作》和《冈巴拉》

里)做过类似的尝试。这些尝试在整个“人间喜剧”中只是—些动人的插曲,当然这些插曲对现代艺术的这个无法解决的问题也作了很多预言。但托马斯·曼在两个方面超过了巴尔扎克。巴尔扎克看到了现代艺术表现手法内在问题上某些十分重要的因素,深刻而有力地描写了现代艺术手法由于所表现的现实而遭到的悲剧性的失败。但在他的作品里,这只是一种对未来倾向的天才预言而已,因此这种倾向在他的全部人间喜剧里也就只能是一个插曲罢了。另一方面,在他的笔下这种冲突是纯客观的悲剧:他的弗伦霍费尔——从心理学和伦理学角度来看——依旧是一位老派的,内心没受过震动的,不曾遇到难题的艺术家;不可解决的矛盾是从现代艺术表现手法与形象鲜明地刻画对象的美学要求之间的客观的辩证的矛盾中产生的。

在巴尔扎克之后出现了一系列艺术家的悲剧,这些悲剧反映了现代艺术家在人性和道德方面对生活所持的态度问题;托马斯·曼的早期作品便是这一发展过程的结束。在这部作品中,正象我们刚刚指出的,现代艺术家的态度已转化为作品的主题。在这部长篇小说中,托马斯·曼在创作上的伟大功绩表现在他以丰富的内容、深刻的分析和鲜明的形象描写这一发展过程上,表现在阿德里安·雷沃奎恩的全部矛盾百出的创造过程中,表现在他的作品的客观的难题活龙活现地摆在我们面前上。这本大部头的长篇小说的全部内容主要是描写这些作品的产生和本质。而托马斯·曼不仅善于使读者具体地感到这一系音乐作品的精神和艺术的特性,而且善于从主人公的艺术态度出发把他的主人公——这位主人公只是一位作曲家,艺术家,他认为在他的艺术之外根本不存在别的生活——塑造成具有丰满感人性格的人物。

这里只是附带提一下：正如老浮士德的世界观便是歌德的世界观，同样，阿德里安·雷沃奎恩的这种音乐也完全是托马斯·曼的独创。过去，向歌德要求索还布鲁诺和斯宾诺莎的特权是可笑的；今天，阿尔诺德·舍恩贝格要向托马斯·曼收回他自己的“精神财富”，收回阿德里安·雷沃奎恩的音乐，同样是可笑的。因为长篇小说《浮士德博士》中所描述的音乐的独到之处绝不是无调性本身，而是最新音乐的普遍特性，这种最新音乐是精神和道德颓废的集中表现，是这种颓废在阿德里安·雷沃奎恩的灵魂中所造成的悲剧性矛盾的象征，是他由于遇到不可解决的矛盾——这样的矛盾，只要把上述倾向贯彻到底，就会产生——而走向悲剧性毁灭的体现。作曲家或音乐则不同，他们乐于在颓废的泥潭中辗转，没有什么东西比把他们那些跟阿德里安·雷沃奎恩的艺术和个性的悲剧性结局毫不相干的倾向引向悲剧性的终结更与他们无缘，所以他们可以自动地从托马斯·曼所唤醒的精神世界中分离出来。因为这部作品的地位和水平恰恰是由它的悲剧性结局决定的，所以阿德里安·雷沃奎恩的创作才会鹤立鸡群般很有代表性地高耸在当今颓废派的喋喋不休的大合唱之上。

我在其他论文中曾一再说明：现代文学人物形象怎样越来越失去“智力外观”，文学的主人公的内心精神生活怎样越来越明显地被降到很低的水平。但托马斯·曼却从来就是在这崩溃的时代里顶着资产阶级艺术发展的风浪，顶着文学艺术演变的逆流，精心构思，巧妙运笔，生动描绘平静生活的少数例外之一。无疑，正是有意同现代文学艺术的取消精神的宗旨相对立，他才创作了这样一部作品，它的人物的极不相同的形象性可以说纯粹产生于精神。这个世界文学上独一无二的成就在本文开始就必

须指出,至少对它做相应的分析,那当然就得写部专门论著了。

我们在本文里为自己提出了另一个任务。对我们说来,重要的是把这部长篇小说理解为时代的小说,理解为当今资产阶级文化的悲剧性的精华。因此,我们可以不去研究那些出色的细节,而必须回到根本的问题上来。托马斯·曼在这里所做的,就是对整个现代艺术问题进行分析。一方面,他告诉我们:同任何集体相脱离的、蔑视任何集体的纯主观主义,是怎样必不可免地从帝国主义时代的现代资产阶级个人主义中滋长出来,正如这个时代必不可免地取消社会和作品的一切新旧束缚一样。因此,阿德里安谱写的嬉拟之作的态度是他那知识分子正直品质的一种表现。另一方面,托马斯·曼告诉我们,怎样从这种状况中不断涌现出对综合、被控制、秩序和组织的渴望,但这种渴望在人民生活中,在整个社会上,却没有任何现实的基础,也就是说,这种渴望是来自前面那种由于分解而造成的主观性,也正因如此,这种渴望同样也是一种起分解作用的倾向,因此它本身也处在瓦解的过程中。

阿德里安青年时代的朋友和传记作家有一次称他是“革命的古派学究”。而阿德里安本人也谈到过现代生活中和现代艺术中正在自行瓦解的自由。他谈到对综合的这种渴望时说:“但是,此外它是可以表达某种暂时必不可少的东西的,可以表达一个所有客观的约束全都解体、各种习俗全被破坏的时代中的某种补救条件,一句话,它可以表达某种用来补救象长在有才能的人身上的霉病、使其不能生殖的自由。因此,对综合的渴望,是在一个圈子里循环往复,它本身就是现代资产阶级艺术和文化的恶性循环在主观上的表现:一方面,它是极端主观主义的,犹如正在解体的自由一样,它完全是建立在主观基础上的;另一方面,

它包含着不惜任何代价争取建立秩序的愿望，包含着屈服于任何一种秩序的准备，尽管这种秩序无论采取什么手段终归只能使毫无出路的自由的专断宣告结束。

阿德里安青年一代的老师曾做过一次报告，谈到一个可笑透顶的怪人，一个毫无教养的美国某教派的信徒，此人曾为他的教派的实用主义的目的编造出一种荒谬绝伦、毫无根基的音乐的新“秩序论”。年轻的阿德里安发现这种理论确实十分可笑。但当他青年时代的朋友嘲笑这种理论的发明者时，他却反驳说：“别拿这个怪人来扰乱我的安宁了，我是喜欢这个人的。至少，他还有点秩序感，即使是一种荒谬绝伦的秩序，也总比没有秩序好。”因此，这种由于个性在现代的瓦解而产生的、依旧停留在纯主观主义意识中的秩序和综合的渴望，必然会不断地与导致强化帝国主义的反动，甚至导致与法西斯主义的所有世界观的倾向相接触。由此可见，在这里，现代艺术作为形式的综合，其内在目标是指向这个时代的各种反动世界观。

当雷沃奎恩音乐的背后隐藏着一个真正艺术家对艺术社会性的最大失望，甚至隐藏着对我们时代的资产阶级社会的最大失望。他的一切——当然是停留在艺术家内心的——冲破束缚的尝试，只能加强这种内心的矛盾性，加速这种由于原则上远离生活而产生的艺术的自行瓦解。这些冲破束缚的尝试在客观上是导致艺术的消亡。小说主人公青年时代的这位朋友和传记作家，他虽然一直抱着旧人道主义的态度献身于艺术，但在一个悲剧性的时刻却写道：“否认艺术的严肃性，与我根本无缘；但一旦它是严肃的，那么人们就会排斥这种艺术，艺术本身也无力做到。”不能说这是一种“普遍人性论”的态度。正是在这里有必要再次指出歌德和托马斯·曼从事创作的不同时代的矛盾。歌德

也谈到过这样一些危机，谈到过在这样一些危机中艺术的功用，

“每当一个人在痛苦中哑然失声，
上帝就会使我说出我何等悲伤。”

阿德里安·雷沃奎恩的这位朋友和传记作家在描写他的第一篇最重要的乐曲《启示》的时候，就渐渐领悟到了“唯物主义和野蛮的亲缘关系，在自己的心灵中唯物主义便是野蛮的开路先锋”。因此，关于这部作品他说：“这部危险的作品急切地要用音乐的手段揭示埋藏在心底的东西，即人身上的野性，诸如最微细的冲动等。我们常常看到，这样的作品是多么适合于表现那种野蛮主义生气勃勃而理智则奄奄一息的主题！我说‘适合’，那是因为这部作品的意图既然是要在一定程度上把史前的、用以表现魔术的节奏的那些原始状态一直到发展到最复杂的完美无缺地步的音乐的全部历史都包括进来，它也就可能不仅是部分地，而且是完整地揭示那种主题。”在对这部作品所作的进一步分析中，他——完全无意识地——明确指出了雷沃奎恩的音乐同帝国主义时代艺术非人化的最深刻的倾向的关系：“合唱器乐化，乐队声乐化，到了这样的地步，人和动物的界限事实上是完全混乱了。”因此，他看到了这部作品的本质的东西就是有意颠倒谐音与不谐和音的功能：“整篇作品都是奇谈怪论（如果说它是奇谈怪论的话），其中的不谐和音是用以表现一切崇高、庄严、虔诚和精神，而谐音和调性音则留给地狱，在这里也就是用以表现陈词滥调，老生常谈。

如果本文作者在读完托马斯·曼的长篇小说《浮士德博士》时正赶上苏共中央发布关于现代音乐的决议，那是一个偶然的巧合，不过是一个值得注意的偶然的巧合。托马斯·曼的长篇

小说中那些论述现代音乐的章节写得十分精采，整个现代艺术（包括技巧在内）的所有表现问题与产生它的人和社会基础都已囊括无遗。正因为这样，这部长篇小说才好象是为苏共中央的决议提供了范围广阔的精神和艺术的根据。

这一切所以必须至少提一下，是为了从整个效果来弄清楚歌德的《浮士德》和托马斯·曼的《浮士德博士》中魔鬼的本质和作用的根本不同。说在《浮士德》中靡菲斯特完全是客观现实的一部分，而在《浮士德博士》中——正如陀思妥耶夫斯基作品中的情形——靡菲斯特只是主人公内心世界的一个投影，这并不是无关紧要的一桩小事。这个结论来源于前面描述过的那个环境，即产生这个浮士德的悲剧的书斋。老浮士德为了征服整个现实，既征服“小世界”又征服“大世界”，离开了这个书斋。这样，他的命运就变成了人类的命运，世界的命运。那些要夺取他的灵魂因而他不得不与之斗争的势力，全是客观世界的亦即人类社会的客观势力；当然靡菲斯特也不例外。他的神秘的魔术，他的魔力，正象我在别处所指出的，只在形式上是一种虚幻的力量，而按社会内容恰如浮士德本人、浮士德行为及其行为所涉及的人（这些人成了他的行为的牺牲品，连他自己也成了这些行为的牺牲品），是客观社会现实生活的有现实影响的力量。

而当这些行为全然局限在这个书斋的四壁之内，那就完全不同了。伊万·卡拉玛卓夫的情况就是这样。在陀思妥耶夫斯基的作品中，弑父首先具有一种精神和道德的现实，这是一种对自我的内心试验，是自我考验和自我认识的内心磨炼，而不是外部现实的一种纯粹的事实。（拉斯克尔尼克夫的真正谋杀，就是这种情况，如果把他的心理和道德以及他的行为方式与类似的榜样——巴尔扎克的拉斯蒂涅相比，这一点就会看得特别

清楚。)托马斯·曼笔下浮士德的书斋的结构,必然会有机地产生能够部分地深入魔鬼感性认识之中的描写方法的某种相近性。

然而从精神和艺术方面来看,这种相近性却是一种纯外在的,无关紧要的;至于“影响”,那是根本谈不上的。这种聚合是由时代的类似倾向引起的。但即使在这里,差异也还是比偶然相近更为重要。在陀思妥耶夫斯基的作品中,这个问题是作为心理和道德方面的问题提出来的。因此,伊万·卡拉玛卓夫和他的魔鬼之间的关系——尽管在现实和幻觉中变化多端地摇摆不定——是极简单的。伊万明确而不厌其详地对折磨和引诱他的人说:“你就是我本人的化身,而且只是我的一个方面的化身……是我的思想和感情的化身,当然仅仅是那些最令人厌恶、最愚昧无知的思想和感情的化身……”正如陀思妥耶夫斯基想要表现的那样,在这个世界上,上层与下层,天堂与地狱,界限是很分明的。陀思妥耶夫斯基对世界的实际刻画,确实远远超出比较简单的道德和形而上学的二元论,它表现出错综复杂的辩证关系。然而伊凡·卡拉马佐夫与魔鬼的关系则是由这种二元论所制约的:因为魔鬼是他的精神道德冥府的化身。

当然,魔鬼与阿德里安·雷沃奎恩的关系也是这样的,不然的话,他怎么会变成一个魔鬼,怎么会变成阿德里安的魔鬼呢?然而在托马斯·曼的帝国主义时代的浮士德博士世界里,这座冥府却完全是另一回事,比在卡拉马佐夫悲剧里的情形要复杂得多。首先,我们来谈最重要的一点,这个魔鬼只是解放现存精神力量的一个原则:“什么地方一无所有,什么地方也就没有魔鬼的权利……我们不创造任何新的东西——这是别人的事。我们只是解除束缚,打破藩篱。让麻木不仁和羞臊心理,让天真无邪的顾虑和怀疑,全都见鬼去吧!我们要振奋人们的精神,就是要

运用一点使人兴奋的方法来扫除一切倦怠状态——包括严重的，轻微的，个人的和时代的——”所以这个浮士德世界的魔鬼乃是“一种热情的真正主人”；当然这是病态的，非人的，反人道的热情。

托马斯·曼的魔鬼清楚地知道自己既能谈论历史也能谈论当今的文明状况。他所描述的这位艺术家的生活方式屡屡使人想起托尼奥·克瑞格尔的自白。“艺术家和罪犯与疯子是同胞兄弟。什么病态和健康！没有病态他就一天也活不下去。”他按照这个观点对阿德里安说：“你的生活和你跟别人的关系总犯伤风症，起因就在事物的本性上，——说得确切些，它的起因是在你的本性上……”自然，即使在这点上，区别也是带根本性的。

一方面，托尼奥·克瑞格尔和古斯塔夫·冯·阿申巴赫把他们这种人的命运看作某种普遍的人性，某种超历史的东西。新浮士德博士的魔鬼对这一点了解得更为透彻。在提到歌德的时候，他对阿德里安嘲讽地说：“情况就是这样：如果你抱怨某某人什么都有，既有无限的欢乐又有无穷的痛苦，然而他却没有沙漏，最终给他的只是一个计时结果，那么你就不会想到时间进程，不会想到历史的发展。凡是此人在自己身处的古典时期里和没有我们的情况下可能具备的东西，今天必须由我们来提供。”然而他的嘲讽还不只如此，因为他不仅强调了歌德作品中非魔鬼的东西，而且指出了魔鬼才干的某种特殊的现代的东西：“我们要呈现的是更美好的东西，首先是正确的东西和真实的东西，——这已经不再是古典的东西了，我亲爱的朋友，我们让人知道的东西，是远古时期的东西，是原始时代的东西，早已不需要再考验的东西。什么是神灵的启示？什么是古老的真实的自然的热情——丝毫没有受批评、也没有受站不住脚的论点和扼

杀一切的理智的检验损害的热情，神圣的狂热的感情？——在古典主义时期是谁知道这一点？今天又有谁知道这一点呢？”魔鬼以嘲讽的态度表示否定，仿佛他是批评的庇护人，其实正好相反，他却是放纵的非理性主义直觉的保护者。

另一方面，作为这种对立的补充，托尼欧·克瑞格尔和阿申巴赫则梦想过而且完成了自己的事业，他们为此受尽了折磨，他们为此牺牲了个人的生活，献出了自己的生命；尽管他们的生活已被各种难题折磨得破碎不堪，然而他们要完成的事业对他说来从来不是难题。对阿德里安·雷沃奎恩和他的从历史哲学方面进行思考的魔鬼来说，情况完全不同，这个魔鬼清楚地知道在今天的状况下什么东西最合时宜。谈到现代艺术，他说：“这种作品不是有灭亡的危险吗？一切越来越严肃地写出来的东西必须靠辛劳和忍耐来创造。”不过，在这里魔鬼不同意把这一状况归之于外在的“社会学的”原因，因为这是表面现象，他认为真正的原因要深刻的多：“作曲本身变得非常困难，难到无法从事的地步。作品和真实不能一致，一个人怎么能愿意去从事呢？”他顺着他的思路继续说道：“我不否认现在还存在着某种满足情绪，正是这种满足心理使我的作品极为一般。总的来说，我是反对这些作品的。我为什么就不应该在音乐作品的思想所患的轻微疾病中找到一些愉快呢！……音乐材料的历史运动与完整的作品是背道而驰的……把表现归入一般和解是音乐假象的最内在的原则。这种看法已经过时。想在特殊之中和谐地包含一般的要求，只是一种谬传。那些为保证游戏的自由首先必须遵守的陈规俗套已经完全失效。”就是在这种情况下，他把阿德里安倾向嬉拟的特点称为一种哀伤的“贵族虚无主义”。我们可以看到，那些仅仅存在于托尼欧·克瑞格尔和古斯塔夫·阿申巴赫的难

题之中的一切，在这里恰好都变成了难题的中心。

这样一来，魔鬼便加倍地提高了阿德里安·雷沃奎恩的整个内在精神，而且不仅仅是提高了坏的一面，就象伊凡·卡拉马佐夫那样。高度发展的帝国主义时代的冥府恰好包含了现代艺术家的全部内心生活。当然，阿德里安·雷沃奎恩也象伊凡·卡拉马佐夫一样，对魔鬼本来的丑恶面目也很惊恐，怕见这副可憎的面孔，但在这背后隐藏的却完全不同。这个魔鬼漫画式地集中表现了帝国主义的人和作品的自我毁灭和瓦解，集中表现了艺术家气质的自我扬弃。而且这一切正好是发生在这样一种生活之中，它仅仅献身于艺术，为了艺术而毁了自己的全部生命和自己的全部人性，——最后又在最完美无缺的作品中实现了艺术和艺术作品的自我扬弃。

正因如此，魔鬼才会这样理直气壮地谈论地狱：“地狱从根本上说只是极端放肆的生活的一个继续。”同时他也知道：“这种极端放肆的生活是唯一能满足自豪精神的生活。你是永远也不肯使你的高傲变得更淡漠一点。正象陀思妥耶夫斯基、斯特林堡或肖伯纳这些早就批评过资产阶级自我解体现象的重要作家所指出的地狱一样，这位浮士德博士的地狱也同样不是存在于彼岸，而仅仅是今天的（资产阶级的）人的世界而已。不同的只是他们的地狱比那些人所指出的地狱更彻底更集中地表现了最崇高最美好的事物，表现了似乎最没有时间性的事物，表现了看来象是最激烈地反对时代的、反资产阶级的事物。

想为托马斯·曼的浮士德博士寻找活的模特儿，可以说是无稽之谈。如果这个主人公的形象使人想到某种遥远的东西的话，那就是尼采的那种苦行僧似的，离群索居、独善其身，怕见世面和无比坚强的形象（他们的命运也有某利相似之处，这大概也

不是偶然的)。不过,最重要的是,这个形象具有很多尼采世界观的颓废的前法西斯主义的东西。几十年前,施台凡·格奥尔格就按照自己的理解写过一首关于尼采悲剧的诗。根据格奥尔格的意思,解决的办法应该是这样的:“这个新人,他本该放声歌唱……”格奥尔格避而不去理解真正的尼采悲剧,但他在无意之中却为这部长篇小说找来了一句卷首语。因为托马斯·曼已向 我们表明,这样一首尼采的颂歌具有什么特点,它的内容和形式,它的热情和嬉拟在今天的世界上演变成了什么。更具有批判精神的、真诚献身于人道主义的托马斯·曼恰恰是通过对这首颂歌的具体发挥来表现这个悲剧的。

托马斯·曼的魔鬼是帝国主义时代整个资产阶级文化的一个历史哲学的批判者。即使在这里也存在着雷沃奎恩和他的魔鬼之间的一种深刻的内在联系;就是雷沃奎恩在他的思想和创作中也是他的时代的历史哲学的批判者。在他的最纯洁最谨慎的接近生活的尝试最终破产之后,在他的表弟令人吃惊的死去之后,雷沃奎恩跟他的朋友作了一次这样的谈话,决非偶然:

“我已经找到了,”他说,“这不该有。”

“阿德里安,什么不该有?”

“善良和高尚,”他回答说,“凡是人们叫做人性的东西都不该有,虽然它是善良的,高尚的。人们为之而斗争的,人们因之而向暴君的城堡冲去的,得胜的人们在欢呼声中庄严宣布的东西,都不该有。要把它收回。我想收回它。”

“亲爱的朋友,我不大明白。你要收回什么?”

“第九交响乐,”他回答。

这种回答,一语道破了问题的关键。按照阿德里安很早以前就阐明过的观点,新音乐在精神和文化方面的胜利恰恰表现

在这里。“它把音乐从孤陋寡闻的专门家手中和城市奏鸣曲中解放出来了,使音乐与精神的大世界,与当代知识分子和艺术家的普遍运动发生了接触……所有这一切都是从贝多芬的这部最后的作品和他的多声部乐曲开始的……”这一点相当重要,所以雷沃奎恩的这位朋友和传记作者对雷沃奎恩最后的作品,即对这部浮士德交响乐这样写道:“无疑,它是目光盯着贝多芬‘第九交响乐’,作为最令人忧伤的对立物写出来的。”因为这是雷沃奎恩创造性的精神生产的顶峰,所以在这里又以高度自觉和精湛技巧把人类发展进程中一切善良和高尚的东西收回,就是至关重要的了。然而这一精神生产也是魔鬼的一个胜利。

但这并不是这部作品的最后一句话,甚至不是阿德里安·雷沃奎恩的最后一句话。在晚期最后一次悲剧性的自我认识和自我批判中(这种自我认识和自我批判只有在他神志清醒的时候才有可能进行),他对魔鬼,对他自己由魔鬼所引起的通过创作来进行的自我宰割,对他的贵族虚无主义,作出了一个严厉的判决:

“对对,亲爱的朋友们,艺术停滞不前了,变得很难向前了,而且总在自我嘲笑,一切都变得非常艰难,上帝创造的可怜的人在灾难中不知所措,这恐怕是时代的罪过。但是,如果有一个人把魔鬼请来作客,以克服困难达到突破的目的,那末,他就会谴责他的灵魂,把时代的罪过揽在自己的头上,说他自己该死。人本应冷静,清醒!但实际上并不完全是这样,他不是很好地照料世上必不可少的一切,他不是审慎地为在人间建立一种秩序而努力,以便为最美好的作品提供生存的基础和适应一切的条件,而是有意逃避磨练,骤然醉意大作,拿他的灵魂作赌注,走进茫茫荒野。”

就是这个自我判决也没有加以神化,而是以可怕自我毁

灭的口号作出的，因此它就不象歌德的同类描写那样灿烂辉煌，更难以产生战胜魔鬼及其所作所为的远景。不加神化，这不是微不足道的小事，更不只是形式的问题。相反，它反映了这样一个根本区别：歌德的浮士德是通过行动在事业中战胜了魔鬼的原则，而托马斯·曼的浮士德则只在最后对自己的全部作用作出为时已晚的判断时，才批判地认识和揭露了魔鬼的原则。

三

从阿德里安·雷沃奎恩最后这几句话中可以看出，他的音乐家悲剧不仅变成了帝国主义时代的音乐、艺术和文化的悲剧（如前所述，这一联系从一开始就隐藏在内了），而且变成了德国的悲剧，变成了今天按资产阶级生活方式度日的活人的悲剧。

这种联系到最后只是达到了最高的自觉，最高的自我意识。按说，这种变化从一开始就不仅是内在的存在了，相反，正是它决定了这部作品的整个叙事形式。最后是由“自在”变成了“自为”，在这里，精神的顶峰同时也证明乐曲的整个结构和全部原则在精神与艺术上的合理性。

这样的结合具有一种需要进一步加以研究的独具一格的表现形式，因为正是在这种形式之中才清楚地表现出托马斯·曼和现代长篇小说风格的表面接近和内在分离，也就是二者之间的对立关系。这里当然就涉及到时间进程的描写问题，通过这一描写各种不同的新流派一时都来颂扬真正纵情的享乐生活了。尽管人们可能拒不承认那些在艺术家工作室里搞起来的、往往空洞无物的纯技巧的试验，但有一点是很清楚的，那就是这种

倾向(时髦)仅仅是文人们的一种怪想,而且是个人及其生活过程同他的社会范围的关系,更确切地说,是个人及其生活过程同历史的时间,同这种个人生活经历只占其中的一个部分、一个瞬间的历史的时间过程的关系在艺术上的一种——常常走了样的、不自然的、同时又不严肃的——映象。

不难理解,只有在文学意识到以叙事方法描写现实的历史性以后,也就是自从瓦尔特·司各特在现代长篇小说中划时代的革新以来,才能从艺术上提出这个问题。但是,即使如此,长篇小说在相当的时间内保持了它——当然是有了彻底变化的——传统的叙事方法。因为司各特的转变只是从艺术上意识到历史性,即历史的时间进程。但恰恰在这样的时间进程中,个人生活才具备最大的真实性和形象性,而个人生活作为历史的因素当时还是不成问题的。这在艺术上所导致的结果,就是从事创作的小说家可以把个人的和历史的时间进程作为不可分割的整体来体验和描述;个人的成长和衰亡——就现实的客观本质而言——依旧是社会历史的生长和衰亡的有机组成部分。尽管由于历史和个人条件的限制有各种不同风格,但这种叙事方法无论在《战争与和平》还是在《布登勃洛克一家》里都是占主导地位的。

只是在个人生活的内在空虚变成了叙事作品的中心问题时,这个问题才开始出现,大约是从《情感教育》开始的。很明显,如果社会的和个人的生活都被视为毫无意义的,如果把一切最好的个人努力都必然可耻地失败看作现实的本质,那末,对时间的描述便势必获得一种新的功用。时间不再是人的自然的,客观的,历史的运动和发展阶段,而是被歪曲成一种死的和杀人的外在力量,因为在时间进程中个人生活的价值被贬低了,时间进程本身也变成了一种无情的机器,它把个人的发展愿望压制下

去，把特性划一，把个性化为乌有。如果有个别最现代的作者——以一个相同的世界观为基础——对时间的看法更亲切一点的话，那只是一种标志，是表明他们的绝望，他们的悲观主义，他们的非理性主义具有一种轻薄、游戏的性质。

这种被歪曲了的生活体验，在资本主义后期，特别是在帝国主义社会现实的土地上产生，并不是偶然的。正是从这种被歪曲的生活体验的角度来看，才可能产生并意识到个人体验到的时间过程同客观的（物理的，历史的）时间的彻底分离。从思想上看，这种分离是由柏格森和狄尔奈到海德格和萨特的现代哲学精心制造的；在这里，对他们的时间概念之间的差异我们并不感兴趣，特别是因为所有这些差别都是在客观时间和主观时间相对立的范围之内，我们对此就更不感兴趣。从文学创作的角度来看，这种时间的概念左右了帝国主义时代——特别是第一次世界大战以后——叙事作品的一切形式的革新。

列举、分析或评论这些新观点的不同说法，不可能是我们这里的任务。至关重要的是它们的共同点，而最重要的共同点则是：破坏叙事整体的统一和顺序。如果要强调体验到的和实际的时间之间的对立，如果把这两种时间的速度差异（这些差异可以在体验中使几分钟扩大成永恒，可以把数年缩短为瞬间）作为作品的结构原则，因为正是这样才“证实了”客观时间是死的，无价值的，甚至根本不存在，那末，整体便会因为瞬间的极大压力而崩溃。在一些极端的情况下，事件会随同作为唯一真实时间的主观时间的断断续续的线索继续发展下去，使时间变成把那些随心所欲的异样分体串联成虚假整体的唯一的一条线。客观现实的每个重要的比例因此也就被突然宣告废除了。在福楼拜的作品里，这种蔓生的体验因面对严酷的现实而破产了，而在这

里，这种体验却通过“个人的”、“独立的”力量创造出一种它自己的、因为纯粹来自自身而更与其自身相适应的“世界”——而且恰恰在它的这种最大胜利中证明了这种体验的软弱无能。我们时代无异算得上真正的作家对于这种状况也或多或少都知道一些。但是因为他们完全被帝国主义土壤上产生出来的生活情感（和随之而来的世界观）所支配，所以他们便把这个所谓独立的主观世界，这个“实际的”时间所形成的无力和空虚视为唯一可以肯定的东西，视为生活真实和世界本质的乃至“宇宙”的最高值。因此他们把对现实的极端主观主义的歪曲奉为圣典，他们把这看作在他们眼中是构成整个现实基础的那个被歪曲了的世界的合适的表现形式。

帝国主义时代的作家很难超脱这些影响，即使他冷静而清楚地看到了这些影响中破坏形式的因素也办不到。我们这么说，决不是想到了文学表现手段或者说文学时髦的所谓的不可抗拒性。对这些表现手段或时髦，凡是真正的作家都能卓有成效地加以反抗。我们这么说，是要指出，这些倾向全来自生活——也就是来自作家的生活素材——因此，凡是想要按其历史特点来描述我们这个时代的人，都不能对这些倾向视而不见，不受惩罚。

当然这不是说，这是时代的客观特征，时代的真正的历史标志，而是说，这是时代的真正本质的一种——当然是由社会历史的条件必然产生的——被歪曲了的反映。因而这也不是说，我们时代的客观社会现实（或者说人类的全部生活，整个“宇宙的”存在）就是一种无法解决的混乱，一种没有出路的各式歪曲的迷宫，而是说对许多人来说——主要是对容易接受艺术和世界观影响但对社会现实的客观推动力十分陌生的知识分子来说——

这种现实从社会方面看必然是这样的。

就其自在的状态而言，帝国主义时代就是世界战争和世界革命的时代。很清楚，那些在经济和文化方面从内政外交上为世界战争作准备的倾向，从本质上看，它们的目标就是要把世界变成流血的大混乱局面，歪曲单个人、阶级与民族当中属于人的东西。这些倾向的力量相当可观；两次世界大战，德国的十二年纳粹统治等等，清楚地证实了这股力量之可观。可是，不管这股力量多么强大——今天它又处在积蓄力量、排列阵形、招兵买马、扩充集中的阶段——它决不是不可抗拒的。苏联三十多年的存在，人民民主国家的诞生，“宗主国”和殖民地的几乎所有的民族日益高涨的反抗，都明显地证明了这一点。尽管我们的时代直接地表现出被歪曲了的混乱特征，但在我们的时代中仍然可以清楚地看到向——对个人和人民都有意义、有秩序、有文明的——未来激流涌进的方向。

当然，这只适用于那种有能力看出和认识未来倾向的力量的人。谁坚持十九世纪那些无法解决的世界观矛盾，或者谁向帝国主义时代资产阶级自发性不断制造的反动的虚假解决方案妥协，或者说谁完全致力于这种倾向，谁也就一定会把这个世界看成一种已经面目全非和歪曲一切人性的混乱。资产阶级知识分子中的所谓先锋派就是这样来观察世界的。这是一种独具特性的观察。走向反动的官方意识形态，在希特勒统治下就已煽动过，今天仍以蛊惑人心的方式煽动对即将来临的野蛮进行斗争，并要求对这个世界发起一次新的十字军东征。但这里所宣称的“秩序”，只在按工厂生产方式从流水线上制造出来的最坏的文学、艺术和哲学畅销书里，以和谐与秩序的面貌出现。一位站在这种或类似的或只受其影响的土地上的艺术家，一旦主观上是

真正在创作，一旦主观上真诚地致力于描述他心目中的世界图象时，在我们面前就会出现被歪曲了的和起歪曲作用的混乱局面，世界在他的头脑中只具有死的客观时间和唯一真正的主观时间的二重性。

然而，这里就发出了任何一部从帝国主义时代资产阶级世界汲取其内容的乐曲都不可缺少的一个音调，如果它不愿损害它的真实性，它的真正的广博的性质的话。但文学上的真正伟人与那些仅仅是有才华的人——即使是奇才——是有区别的，因为他们的心是正直的，他们尽管对一切新鲜印象都容易接受，但总是清楚地知道什么是真实，什么是纯粹的假象，什么是世界的客观本质，什么是这客观本质的必然产生的被歪曲的映象。

因此，在托马斯·曼毕生著作和创作方式中，现代文学的时间课题比在他同代人的作品中具有极不相同的作用。我们就以《魔山》为例来加以说明吧。的确，山上的世界（在疗养院里）和山下的世界（在一般资产阶级现实生活中）对时间的感受是不同的，对时间的主观计算也是不同的。不仅这部长篇小说的人物形象，就是托马斯·曼本人也在如饥似渴地分析研究这一课题。但他知道，每个读者在读到这缓慢叙事进程的每一步时都会感到：魔山只对那里的居住者——包括那些只在他们的主观臆想之中居住在那里的人——是“自为”的现实，是隔绝的、孤立的世界，在这个世界中据说起主导作用的是一种特殊的时间。相反，他告诉我们：这个世界的这种人为的——客观的，在这里从医学角度决定的——隔绝状态纯属假象，因为在这个被隔绝的世界中决定“山下”人的命运的一切社会规定依然在起作用。如果说还有什么变化，那也只是从“山下”带来的那些社会规定更加鲜明，它

们的影响更加纯粹。从客观上看，人们在这里确实有更多的时间；因此，过去他们一直没有意识到的问题现在就能更自觉地加以阐明（卡斯托尔普——翟滕勃里尼——纳夫塔）。然而，由于同样的原因，他们身上庸人独有的麻木不仁特点也比在“山下”时表现得更加明显（第二部的肮脏的气氛）。这个独特的时间课题，在这里和“山下”以及“正常的”长篇小说里一样，也是客观存在的一个不可代替的要素。托马斯·曼依据现代描写技巧的成果创造了一种刻画他的人物形象的性格的方法。他把主观的因素当作客观的来对待，因此才能够把它有机地穿插在他对世界的客观叙事的描写之中。

在长篇小说《浮士德博士》中可以更清楚地看出这个特点。托马斯·曼在这里以极高超的艺术手腕使用了双重时间的因素。一方面，展现在我们面前的是阿德里安·雷沃奎恩从第一次世界大战前的青年时代到一九四一年他因精神错乱而死亡的生活经历。另一方面，他的朋友和传记作家，高级教师塞莱努斯·蔡特勃洛姆，总使我们感到（而且这种感觉越来越强烈），他是按什么样的时间进程来描写这位永恒的朋友和音乐大师的生活的。阿德里安·雷沃奎恩在他清醒时未能经历过的法西斯主义时代，开始速胜继而惨败的第二次帝国主义战争，就是以这样的方式——我们不妨把这称之为大合唱式的方式——构成了这位先驱者悲剧的环境。这部长篇小说有两个计时方式，有两种时间进程，这两者不断地彼此交织又不断地交相辉映。

上面的那句话同时也说明了把托马斯·曼和他同时代的先锋主义者在这方面的带根本性的差别区别开来。这种交相辉映之所以有可能，完全是因为这两个主观上看来是分开来的时间进程（即传记事件的时间进程和传记的产生的时间进程）是两个

客观存在的时间过程，因而按照客观本质这两个时间进程在现实中和小说的描写中是一个统一的时间过程。之所以不仅通过传记的记述，而且通过传记写作过程的记述，把统一的时间进程分离开来，仅仅是为了形象地表现客观总体联系的某些因素，因为这在单纯记述的传记中是无法形象地说出来的，因而不得不用抽象的评论来加以表述。因此，这种看来近乎于现代的“多时性”的特点，在托马斯·曼的作品中就是通过迂回曲折的道路使“传统”现实主义的社会历史的时间进程的统一性发挥出强大的作用。

四

这种统一性的精神和艺术的含义是什么呢？无疑，这便是帝国主义时期阿德里安·雷沃奎恩的创作和德国人民的悲剧之间的联系。

这种联系在艺术上是以传记作家塞莱努斯这个人物为中介表现出来的。主人公阿德里安·雷沃奎恩本人是一个与世隔绝得太严、内向太深的人物，因而在他身上不可能写出与现今生活的一切关联。甚至，直接地看，他的形象对他的整个时代环境的否定是如此坚定，他强调他只是如此坚决地从纯艺术方面提出问题和解决问题，因而不强调传记作者本人的特点，他的单纯传记越完美，“世界”越是把自己排除在外，从而它作为传记也就必然是不完全的，零零散散的，缺乏联系性的，脱离现实世界的。托马斯·曼的伟大艺术就表现在通过突出传记作家本人的特点把这一切同时代和世界的联系变成描写本身的基本要素；这些联

系——从客观本质上看——是包含在阿德里安·雷沃奎恩一生的作品中，正是这些联系构成了他一生作品的关键内容并且最后决定了作品的形式。

这两个时间过程的交相辉映告诉我们，为什么阿德里安·雷沃奎恩本人极其高傲地认为他跟他周围世界毫不相干；但正因如此，他才常常不知不觉地跟着他当时的时代随波逐流，甚至表现了时代的内容。塞莱努斯·蔡特勃洛姆的分析和记叙并没有象他本人的生活那样清楚地说明这些关联。

这位塞莱努斯比他的朋友——即被局限在书斋“小世界”里的新浮士德——要更加具备拉贝的特征。就连他取的名字都符合拉贝世界的要求，他是一个思想相当敏锐、知识极为渊博、充满(旧式)人道主义精神的谨小慎微的研究古代语言的学者，同时又是一个擅长弹奏歌颂爱情的中音七弦提琴的虚怀若谷的业余音乐专家。他比托马斯·曼以前的任何一个人物都更接近拉贝范围。这里也包括他跟时代之间的关系问题。我们将立即着手对此进行比较透彻的分析。这里先说这么一点：塞莱努斯·蔡特勃洛姆尽管表面上看是脱离世界的，但他对导致法西斯的那些时代潮流既采取一种奇特的批判态度，又采取一种同样是奇特的完全无力反抗的态度(就精神而言也是如此)，这种态度很象拉贝的人物对正在形成和已成事实的俾斯麦时代所采取的那种内心批判和无力反抗的态度。他的形象一方面是强调这个高度现代化的一般人悲剧的小城市的古色古香的气氛，同时又自然而然地完全是通过气氛的烘托赋予——不管是从好的方面，还是从坏的方面——这一悲剧以典型德意志的，古德意志的特征。虽说法西斯主义本身和它的典型的新德意志帝国主义现实的表现形式都断然进入了这部长篇小说，而且正是这些决定了

这部长篇小说的精神与道德的内容，但直接通过艺术方法所表现的明显的生活表面，却是古老的德国，它即便不是长入新的反动也会在新的反动的冲击面前显得无能为力。另一方面，正是在这样一种气氛中才有可能把帝国主义德国的最高的精神展示在我们面前，以便借此使上面说明的双重运动（即长入和无能为力这两种运动）完全暴露无遗。

塞莱努斯·蔡特勃洛姆是一个“中间人物”。这种人物的叙事功用，就是揭示——至少从道德上看或按教养和兴趣而论——德国最优秀的资产阶级知识分子当中的这种毫无反抗能力的状态和他们灵魂深处的活动。塞莱努斯·蔡特勃洛姆是一个地地道道的老派人道主义者；他拒不接受任何要求对内心“冥府”的呼唤，认为这在道德上是说不过去的。他对他朋友的音乐虽然是热情地赞赏，但又不断地表现出降得不能再低的不信任。就是在那些最兴致勃勃的谈话中（在他们的这些谈话中，特别是在两次世界大战之间的那些谈话中，法西斯主义的思想意识已在“高级精神水平”上轻率地、不负责任地酝酿滋长了），这种感情也不见消减。正是这种感情决定了他对希特勒政权本身的态度。

托马斯·曼选取了一个“中间人物”，这是一个古老德意志的典型形象，但绝不是一个平凡的有知识的庸人。塞莱努斯这个从外在表现来看就象拉贝的人物一样使人感到奇特的人物，同样奇特地在自己身上集中体现出对每项官方声明的诚实可笑的轻信，体现出语言乃至思想对国家规定的适应，而这种适应是因他能对曾经左右过这几十年德国命运的那些社会的和世界观的种种矛盾做出相当有见地的判断。他所记载的希特勒潜艇战争的那个新的所谓卓有成效的阶段，便是一个明显的例证：“我们

把这项成果归功于德国技术界成功地设计出来的一种神奇的新鱼雷,我不能不对我们一向蓬勃向上的发明创造精神,不能不对这种百折不挠的民族韧性,表示某种满足的心情,这种坚韧性总是完全彻底地归政权所有,正是这种政权曾把我们引入这场战争,而且事实上使我们征服了欧洲大陆,用一个德国式的欧洲这种令人惊恐、支离破碎、看来全世界也不能容忍的现实来代替了知识分子梦想建立的欧洲式的德国。”这样的论点,我们可以在塞莱努斯的话语里找到很多。

另一方面,他的话有时也会显示出一种远远超过德国优秀知识分子一般水平的对社会发展一般运动规律的认识。对第一次帝国主义大战中德国的形势和变化的判断,就是这样。他也曾一时头脑发热,沉浸在一九一四年八月那些日子里到处弥漫的幻想之中,分享过突入“早期集体生活形式”的渴望心情。但他偶尔也补充说:“从道德上看,如果非流血不可的话,人民为创造更高的集体生活形式而采取的冲破手段,不是对外战争,而是国内战争。”

希特勒和墨索里尼在佛罗伦萨装出一副面对布尔什维克的威胁要保护文化的面孔,他对此十分愤慨,这就更加直截了当地表明了他的上述意向。尽管他对“激进的革命和下层阶级的专政”感到“本能的惊恐”,但他却补充说:“就我所知,布尔什维主义从来也没有毁坏过艺术作品。毁坏艺术品的倒是那些声称保护我们免遭布尔什维主义蹂躏的人要干的事。”在这几段话中间还有一段他自己的极引人注意的、在当时的德国远远胜人一筹的自白:“我对下层人民的统治有一个新的看法。作为一个德国公民,在我看来,如果能够比较,那么与社会渣滓的统治相比,下层阶级的统治将是一种理想状态。”

这些矛盾明显地反映出，在塞莱努斯·蔡特勃洛姆经过字斟句酌、具有人道主义修养的表述方式背后正在翻腾的那种思想混乱，找不到任何一种明确的、特定的方向。他在一九一八年前后就看到了资产阶级人道主义的时代已经结束；他也认识到了这一危机与法西斯主义之间的关系。“千真万确：某些资产阶级的民主阶层看来过去和现在都准备接受我所说的社会渣滓的统治，自愿与此结成联盟，以便使他们的种种特权永远维持下去。”但是这些见解即使按照他自己的知识分子的态度来说也没有在他的心里形成定形的结论。

他的思想深沉的朋友在这些问题上却没有任何幻想。这表现在他早在一九一四年就对所谓“突破”的渴望表示冷淡，他说：“如果我理解得对……这是没有用处的；因为只要参战国的人民还象现在这样卷入这个欧洲事件，这个令人不解的事件就至少会说会真正使我们完全处于隔绝状态。”这特别表现在他跟他的这位朋友所作的一次短暂但很有趣的谈话中，他们讨论了自由的辩证法。当时，阿德里安根据自己的全部艺术倾向，谈到了必将由自由和“对传统习惯的破坏”引伸出来的真纯的世界（从他这些看法中，我们前面已经摘引过几点有关艺术的看法）。现在，针对塞莱努斯的反对观点，阿德里安依据个人的理解进一步探讨了自由的内在辩证法问题：“自由确实是主观性的另一种说法，总会有一天它再也无法维持这种状况，随时都会对由自身创造一切的可能性感到失望，并在客观事物中寻找保护和靠山。自由总倾向于辩证法的突破。它很快就认识到自己是受制约的，它只能在规律、法制、条令和制度的制约下得以实现，它的现实只能说是：不要因此而废除自由！”塞莱努斯对这种辩证法的转变持否定态度，他说：“实际上，这已经不是自由了；就象革命中产

生的专政已不是自由一样。”“你对此确信无疑吗？”阿德里安简单地表示了否定，然后就在下面的谈话中避而不谈政治，研究纯音乐的问题。

关于阿德里安对他现实处境的态度，我们知道的情况实在少得可怜。至于这些一闪即逝的观点对他的整个世界观究竟有多大影响，我们就了解的更少了；他的创作过程使我们看到的东酉是极少的。阿德里安对社会问题所采取的这种闭目塞听的态度，这种故意不想认识周围外部现实的意向，是他的最重要的性格特征。这样，托马斯·曼以高超的简洁的手法把这层幕布偶尔揭开一点，就显得更加重要。因为，正如已经指出和即将指出的，阿德里安·雷沃奎恩对当时社会历史现实的这种藏在心里的态度，对他的悲剧下场确实起着决定性的作用。

为了能找到一个了解这一点的正确出发点，我们还是回过头来谈塞莱努斯吧。我们曾经说过：可以把他在对世界关系这个问题上的最根本的特点视为他对反动思潮冲击的毫无抵抗能力，这种思想冲击早在一九一四年就已经开始，在一九一八至一九三二年之间有了巨大的发展，进入世界观的进一步“深化”的时期，尔后在纳粹时期便达到了极惊人极低劣而又包罗一切的顶峰。高级教师蔡特勃洛姆的毫无抵抗能力之所以典型，是因为他并非一般人物。关于他那些胜过一般水平的见解，前面已经简要地谈过了；他在道德方面也胜人一筹，这表现在：希特勒一上台，他就退休了，他不愿意参与戈培尔宣传机构的所谓“教育事业”；和他那几个变成纳粹分子的儿子彻底决裂，也表现了他对希特勒制度的不妥协精神。

这能说毫无抵抗能力吗？能说，而且可以说，正因如此，才这么说。托马斯·曼不时地把这位内心孤独的阿德里安·雷沃

奎恩带到知识分子圈子里去。开始是把他带到在哈雷学习神学的大学生当中去，后来在慕尼黑时又把他带到各种不同的先锋主义小组里去，从而形成高潮。我们在这些地方看到了一些什么呢？到处看到的都是在十七、十八世纪历次伟大革命中产生的资产阶级民主所处的危机状态在思想和感情上的反映，而且这种危机正处于世界观的深化阶段，塞莱努斯把这称为资产阶级人道主义的终结。

列举和评价所有这些观点不是本文的任务。只要指出这一点就够了：托马斯·曼——以他那使我们再度感受到现代音乐的一切本质倾向的高超的艺术手腕——在这些谈话中至少能使人想到德国的那些为法西斯主义奠定基础的前法西斯主义思想意识的最重要的因素。最重要的是指出这些谈话的精神和道德的特点。大学生的学术讨论会还充满了一种虽说是混乱的但主观上是真正理想主义信念的气息。从内容上看，后期反动神学的全部问题在这里都有所触及，诸如：傲气凌人地否定在现世从经济上解决社会问题，认为这样做是“肤浅”的，只能触及人类生活的表面；同样高傲地摒弃一切从知性和理性的观点提出的问题 and 回答，这种看问题的态度预先就把“非理性的东西”看作比知性和理性所能达到的东西更高尚更本质的东西；尤其是那种把国民性非理性主义地当作偶像和神明加以崇拜的倾向，这种倾向还附加着——当时还是不自觉的——侵略性的沙文主义，在当时表现为德意志本性天然地比东西方优越的“纯精神”形式，带有相信德意志精神负有拯救世界的使命等等色彩。

阿德里安·雷沃奎恩在这里对这种思想意识进行了几次小小的斗争。这种思想意识与塞莱努斯·蔡特勃洛姆格格不入，甚至可以说与他当时毫不动摇的人道主义精神是完全敌对的，

因而他只能是一个热心的听众。

这种情形在帝国主义德国第一次崩溃后的那些先锋主义团体里又再次重现。现在反动的倾向比以前更加自觉地出现了。整个气氛也发生了根本的变化。现在已经是轻率的、不负责任的、对一切现代的、先锋主义的和反动倾向表示赞同的、爱侈谈艺术和道德的假绅士派头占了上风。事实上蔡特勃洛姆对这个小圈子和它的精神是深表怀疑的。他自己(当他一个人的时候)也完全意识到了这种怀疑的种种原因。当有人谈到应对十九世纪的民主、理性和遗产表示轻蔑,对暴力和独裁应表示赞扬,并得到这伙人的普遍赞同时,他曾这样描写过他当时的感情:“当然他们可以这么说,不过这毕竟是在描绘即将来临的野蛮,所以就我的感情而言,他们应该怀着恐惧和厌恶的心情来谈论这些,而不应带着一种心满意足的心情。我们也许可以希望,他们这种心满意足的心情是针对对事物的认识,而不是针对事物本身。”他正确地总结了这伙人的主要倾向,说它是有目的地复归野蛮时期。在读到就在这时阿德里安寄来的一封信时,他感到——这是极为重要的一点——“唯美主义和野蛮之间存在着亲近关系,唯美主义是野蛮精神的先驱”,这是他“在自己灵魂中体验到的”某种东西。

但塞莱努斯·蔡特勃洛姆在这些谈话中仍一直是一个乐于倾听、多时沉默不语的听众,只是在歌唱演奏时,他才偶尔用他的中音提琴演奏几首被人遗忘的老作曲家的乐曲,为聚会助兴。在分析一个他极其讨厌的先锋主义哲学家时,他指出,人们实际上是非常不赞成这位哲学家的,反对他把先锋主义同反动搅混在一起。“但是横加干涉就会引起感情脆弱的人的反感。他感到反感的是以逻辑的或历史的反记忆来破坏既定的思想秩序,他

是在反精神的东西中珍视并爱护精神的东西。”有一次，他为了维护研究和说出真理而试图起而抗辩。他的论点毫无反响，几至销声匿迹。塞莱努斯以自我批判的口吻补充说，他的“人称庸俗低级趣味的理想主义……只对新生事物有不良影响。”可是后来他又看到，其中存在着一个埋藏得很深的错误，“过去那么诚心地尊重它和爱护它，是我们的文明的错误——因为那时它是针锋相对，以极端无耻和绝不宽容来对待文明的。”

这样，在塞莱努斯的心里便产生了一种理智和道德的分离感，这种感觉在他对希特勒制度的态度上表现得最为明显。当谈到德国的崩溃时，他又坦率明确地说出了这种内心冲突：“没有，我过去从来没有想到希望它崩溃——但又不得不希望它崩溃——我知道我确实曾经这样希望过，今天仍然这样希望，而且将来会对此表示欢迎……对这种深沉的陶醉，我们这些总是贪图陶醉的人所尝到的那种巨大陶醉，而且在这种陶醉中我们自欺欺人地以为会万古长存而干下了难以数计的卑鄙的勾当，——对这种陶醉，必然要付出代价。”但这种矛盾不仅意味着一种灵魂的分裂，它同时包含着蔡特勃洛姆对所谓“国民共同体”的内心依附，而这种国民共同体的基本方向他是仇恨和蔑视的，它还包含着那样一些思想倾向的内心依附甚至支配，而他对这些倾向的看法和感情正象我们前面指出的那样。尽管有正确的批判，有机智的保留，但这种依附性是德国最优秀的知识分子在思想感情法西斯化的过程中思想上无力抵抗的人的和道德的基础。

这种无力抵抗的特点是从哪里来的呢？最有见地的观点和最正直的道德观念和感情的软弱无力是从哪里来的呢？我们认为：为了进行抵抗，必须具备社会的存在和意识的两种紧密相联的因素。第一，要有一个阿基米德点，从此出发便可以从外部来

观察那种法西斯化的潮流,从此出发,只要需要,就可以逆此潮流而动;于是,行动的这种客观可能性,也就会把语言和思想变成引起反抗的各种行动。这个“外部”,塞莱努斯在什么地方也找不到。《魔山》里的翟滕勃里尼精神上并没有受到纳夫塔思想的毒害,虽然他的论证毫无力量,对纳夫塔这个犹太耶稣教团团员的神秘诡辩的那层装甲不起任何作用。但是,首先翟滕勃里尼并不是德国人;此外,他用以引申出一切肯定资本主义的结论的资产阶级人道主义,对他来说,象宗教教条一样是不可动摇的。他的主观能量和他的客观的能动性便来源于此。德国的蔡特勃洛姆远远胜过了这位意大利人的这种虚妄理论。从纯精神方面看,这也许意味着一种进步;而在实际上,在各种思想的历史冲击中却是一个更大的弱点。

从这里开始,软弱无力的第一个因素便转到了第二个因素:塞莱努斯不能以任何一点积极的东西来对抗他认为是野蛮和反动的新思想;他觉得,他的反抗虽在客观上是正确的,但这样做就成了一个不讲策略的叛乱者,因而他宁愿沉默,事实上他也果真一直保持沉默。同样,托马斯·曼早就描写过这种毫无抵抗能力的情形。这便是“来自罗马的那位先生”,他一直在徒劳无益地抵制魔术师奇波拉的大众催眠术。但他必然是无力反抗的——《马里奥和魔术师》的作者这样解释他的立场的弱点——因为他的立场是纯粹否定性的;他不想向这种催眠状态低头;然而单纯的不愿意是空的,微不足道的,因此很容易不知不觉地变成一种赞同,一种屈服。现在,塞莱努斯·蔡特勃洛姆的复杂的思想和议论,道德说教和美学分析等等——一般说来——也只不过是那位“来自罗马的先生”缄默的否定所含的内容作了个注脚。

在那种势不可挡地涌向野蛮境地的德国精神生活以外，塞莱努斯没有阿基米德点，他没有正面的理想可以用来同模糊不清的反动的欲望、同以野蛮和反动为内容的愚蠢的思想活动亦即同希特勒制度的广大的魔鬼世界相抗衡。

所有这一切只不过是描写对软弱无能状态的描写。那末，其来源何在呢？在这里——现在单从社会内容方面来看——又出现了“小世界”的问题，又回到阿德里安·雷沃奎恩艺术发展的存在基础，回到他同魔鬼的协议，他的创作受魔鬼奴役的问题上来。根据上文的一切说明，无须详尽解释便可看出，在阿德里安·雷沃奎恩的一切创作问题背后隐藏着一个自由和约束、主观和秩序的问题。和塞莱努斯一样，阿德里安也看到主观精神和自由已经陷入了危机；我们在前面早就研究过了他的有关这个问题的各种观点。他年轻时就认为，“愚蠢的秩序也总比没有秩序好”。

因此，他一开始就努力压制自由和主观意志；因此，在这种寻求约束的过程中，正象那些从主观精神的尽情放纵中取得创作冲动的艺术家一样，靠的也是他的纯粹内心的主观精神，因而他对主观意志的克制只是一种纯粹形式的克制；因此，在他的作品中，这种“秩序”，这种“理智”，也就成了冷酷的虚构，他本人也随之变成了一个蔑视感情的人，一个蔑视音乐“狂热”的人。于是，辛辣的嬉拟转换便统治了他的艺术；他对理智和秩序的崇拜一再变成一种聪颖的蒙昧主义。塞莱努斯对这种倾向的批评完全正确：“你所呼唤的理性有很多迷信成分——相信看不见摸不着的魔力的成分，这种魔力在赌博、牌卜、摇签和占星术中才显现其本质。跟你所说的正相反，我觉得，你所宣扬的体系是要竭力把理性溶化在魔术之中。”（因此，与魔鬼订约，他的艺术的魔

鬼般的东西，便是把不可解决的问题主观地形式地强行作为一种解决。)——那么这个问题的复杂情况是怎样与那个“小世界”联系在一起的呢？阿德里安对这个问题远比他的从人道主义进行批判的朋友要清楚得多。他在一次谈话中说：“象一切艺术一样，音乐本身也需要解救，就是说，需要从庄严的孤立（这种孤立是文明解放的果实，是把文化提升为宗教替身的结果）中拯救出来，需要从只同被称为‘观众’的有教养的人类精华单独存在的状态中解救出来，因为这种人不久将不复存在，而且现在就已经没有了，因而艺术要是找到通向‘人民’的道路，用一个不带浪漫色彩的词来说，就是通向人的道路，它不久必将完全孤独地存在，从孤独趋向消亡，——尽管如此，音乐长期以来却总以为自己是解救人的手段，这岂不滑稽可笑？”值得注意的是，在这些聪敏的评论中，人民这个词是带引号的。在阿德里安看来，这一点是完全合乎逻辑的，正如他特别喜欢秩序（他说，即使是不成形的秩序，即使是罪恶的反动的“秩序”，也可以添补德国的历史）而不喜欢自由和主观意志那样合乎逻辑和首尾一贯。

如果为生活、德国和人类的社会生活所提出的问题找到的是—种纯思想或纯艺术的答案，—种预先把人民生活的现实和人民的现实愿望置之脑后的答案，那末，从资产阶级民主的世界性危机和它的思想反映即资产阶级人道主义的危机中产生的问题势必遭到歪曲。这种歪曲，这种向形式和概念的复归，对我们所说的面对反动的毫无抵抗能力而言，是带根本性的精神道德的组成部分。当然，纳粹主义所建立的现实“秩序”，决不是一种抽象概念；它完全符合最反动的垄断资本主义的具体要求，它在—切方面，以—切方式压倒自由和主观意志正是在满足这些要求。与这种秩序相对立的是社会现实中的——尽管现实的说服

力如此之小，尽管在劳动人民的头脑中对它还是一片糊涂观念——另一种秩序，另一种压倒过时的自由、主观意志和随心所欲的方式（战胜无政府状态和资本主义的自由竞争）。

时代的现实斗争，真正战胜资本主义的人道主义，新人道主义的产生，都在这片战场上进行。描述一九一四至一九四五这几十年间反对反动秩序的人民为什么总遭到失败，不是本文的任务。重要的是：对阿德里安和塞莱努斯这类知识分子来说，这整个的斗争根本是不存在的；就其全部生活、思想和创作而言，他们始终是书斋“小世界”里的囚犯；在他们的世界图象里，人民只是形形色色的蛊惑人心宣传的对象，只是一个带引号的词；他们从艺术角度如此深刻地亲身体验到的自由和秩序的对立，只是一种抽象的思想和艺术上的对立；因而他们对“绝对秩序”的纯精神、纯艺术、纯形式的寻求，自然而然地充满了那些伟大斗争的成果的内容，然而他们对这些斗争的现实性及其真正的矛盾并没有任何认识。因此，虽然按“世界历史尺度”来衡量，他们也不乏个别正确的但却抽象的见解，但他们还是找不到对抗反动逆流的阿基米德点；因此，他们不能拿出值得肯定的相反的理想来与反动的思想意识相抗衡；因此，塞莱努斯变成一个面对野蛮化而无力抵抗的旁观者；因此，这位在艺术上几乎达到禁欲主义地步的正直的阿德里安·雷沃奎恩，不得不以促成法西斯化和法西斯主义滋长的一切野蛮的非人化的主题作为构思因素写进他的作品，所以，就其带根本性的艺术本质而言，他的作品是以这些主题为基础的。

在这里，“小世界”的悲剧性以及由此而产生的艺术和文化达到了顶点。退入书斋这个“小世界”对最优秀的知识分子来说是一种不得已的事。因为资产阶级人道主义危机的客观社会的

最初表现形式，由历次伟大革命带来的资产阶级民主所遇到的危机，恰恰表现在：从拉伯雷到罗伯斯庇尔曾是进步的人类发展史上伟大的公众的——同时是政治的和社会的，文化的和艺术的——事件的那些理想，失去了与伟大的时代斗争的联系，失去了推动时代斗争向前发展的作用；表现在：那些理想变成了进步的障碍，变成了保守虚伪的武器。创造文化的知识分子，从这种环境逃入书斋这个“小世界”。这种逃遁原来的意图本是要挽救在新型斗争中越来越被玷污的理想的纯洁性。就其主观目的而论，逃避便是一种反抗。可是这个“小世界”把知识分子围得越紧，这个“小世界”在这种日益密闭的隔绝状况中越发变成他们唯一的生活现实，资本主义世界的反动倾向对这些知识分子提出问题及解决问题的办法、对他们表面变成纯内心活动的内容和形式所起的潜移默化的作用也就越来越强烈。他们对这种潜移默化的影响并不是完全没有觉察到，不过在这样的气氛中这种影响只能保持一种起歪曲作用的支离破碎的形式：对无意识的崇拜，对内心生活深刻的心理分析和神秘化等等，在世界观和艺术上的各种不同形式，就是这种内心生活自我歪曲的表现方式。

一般说来，这种发展变化是一种国际性的现象。但德国在这里却起着一种特殊的，悲剧怪诞的突出作用。十六世纪至十八世纪伟大的人道主义，当时对处于落后社会状态的德国说来只是一种思想意识而已，至多不过是民主革命的一种纯粹的精神准备，这种革命在德国的现实中并没有成功，没有象法国和英国那样改变德国的社会结构。然而德国还是发展到了帝国主义阶段，德国的知识分子被挤回了纯粹内心的“小世界”，而从来没有真正体验到资产阶级人道主义是整个社会生活的文化。正如

马克思在一百多年以前所预言的那样：“因此，德国在达到欧洲解放的水平之前，势必有一朝一日陷入欧洲崩溃的境地。”

所以，在德国，不管是资产阶级人道主义在思想上的解体倾向，还是开始仅只秘密的后来才迅猛发展和自觉开展的推向反动的活动，从观念形态方面看，比其他任何国家都更纯粹更全面。因此，这些现代反动潮流的创造神，如叔本华、瓦格纳、尼采和弗洛伊德都无例外地是德国人，是比任何国家的反动思想家影响范围更大的国际性领导人物。因此，以德国希特勒为代表的世界性的政治和社会的反动，便取得了它的迄今为止最高的“经典性”的形式。因此，阿德里安·雷沃奎恩的如此经典的德意志的、其表现形式与灰色的拉贝—恺撒相似的悲剧，便成了现代资产阶级艺术和精神的典型悲剧。

当然，这个悲剧出自德国人托马斯·曼之手，并不是偶然的。因为除他之外至今还没有一个作家为德意志精神和资产阶级精神忍受过如此之深的痛苦，没有一个作家如此坚韧不拔地深入研究过由这两个——紧密相连的——大小世界所产生的问题。不错，托马斯·曼几乎象他所塑造的人物一样，不能描绘出生活和文化中与恶魔般东西相对抗的现实力量和即将得到解放和已被解放的人民的新的“大世界”的生动图画，这也是这本书的一个特征。他一生作品的个人精神悲剧，便是正在走向崩溃的资产阶级人道主义和正在利用人道主义的瓦解来为垄断资本主义服务的反动的神秘的恶魔势力。因为他对这个悲剧比他的任何一个资产阶级同代人都想得更深，都有更多的痛苦体验，所以才能在地平线上看到很多解决悲剧冲突的新方法，为了这一冲突发生全面彻底的变化，这些方法在艺术上是不可缺少的。

在很多年以前，托马斯·曼就写过：“我说过：如果卡尔·马

克思读过弗里德里希·荷尔德林的作品，他就会更好地对待德国，而德国本身也就会找到自己的地位……我忘了补充说：片面吸收知识是不能结出硕果的。”从这里可以看出，托马斯·曼本人的观点，与阿德里安和塞莱努斯有时带批判性的、抽象地同情正在产生的新世界的观点是完全不同的。这个见解对托马斯·曼来说是——而且越来越是——现代资产阶级文化正处在自身毫无出路并被驱向野蛮时代的瓦解状态的一个远景。虽然那个在（没有引号的）人民中孕育成长的“大世界”在托马斯·曼的作品中还不可能具有任何具体内容，但对他说来，这个世界是到处可以感觉到的，因而他能把正在没落的世界的悲剧性的规定推向最后的极端，能把这个纯精神的“小世界”——即生活在这个世界上的人只是模模糊糊，但直到最后也没有意识到的，因而不能使之成为起死回生力量的那种东西——描写成引向死亡的魔鬼的监牢。在莎士比亚的伟大悲剧《哈姆雷特》和《李尔王》里，最后总有一束由悲剧黑暗中升起的新世界的光透露出来。可是谁又有权要求莎士比亚对这个新世界作出详尽的社会描写呢？要是对新世界的幻觉就能够使悲剧本身的光明与黑暗具有正确的社会精神和艺术的比例和比重，不也就足够了吗？

阿德里安·雷沃奎恩这个最后的悲剧观点的内容和精神艺术的功用是：

“他不是很好地照料世上必不可少的一切，他不是审慎地在人间建立一种秩序而努力，以便为最美好的作品提供生存的基础和适应一切的条件，而是有意逃避磨练，骤然醉意大作，拿他的灵魂作赌注，走进茫茫荒野。”

我们不得不再次引用这段话，是因为这些话清楚地说明了这种新事物：即改造现实的、经济社会的生活基础是使精神和文

化、思想和艺术健全起来的先决条件。托马斯·曼的悲剧主人公在这里找到了通向马克思的道路，至少在他最后的明确表白里宣告了与他个人的那条魔鬼悲剧性的枉费心机的道路（即资产阶级文化和艺术的道路）的决裂，指出了一条新的道路，一条通向新的“大世界”的道路，在这个世界里又可能使一种新的、与人民相联系的、不再是魔鬼般的伟大艺术变成现实。在这里，他的朋友和传记作者对他并不理解，他把忠实于自己的朋友阿德里安看作是一种回避德国命运的方法，对他说来法西斯主义的崩溃只是反驳了整个德国历史，——这一切都说明托马斯·曼的远景必然有现实主义的框框，阿德里安·雷沃奎恩的这个最后的见解只是德国悲剧和资产阶级艺术悲剧的必然的远景结论。客观上远景是存在的，但它并不是作为资产阶级知识分子向新的光明的转折，向摧毁“小世界”囚牢四壁的转折而存在的。

可是，仅仅说出一个新世界的远景——虽然以细腻的艺术方式仍使它毫无结果——就足以使这个悲剧剔除绝望的色彩。在这里，托马斯·曼在几个世纪的发展之后划了一个终点。但正因如此，这个终曲同时又是一个序幕。这个悲剧始终处在阴郁的情境中，但从人类发展的观点来看又象莎士比亚的伟大悲剧那样没有任何悲剧的成分。

（一九四八年）

关惠文 译

盖哈尔特·霍普特曼

霍普特曼其人

保尔·拉法格^①在《雨果传说》一文中是这样刻画维克多·雨果的：“这棵向日葵，它的本性注定它要跟着太阳转……”^②他用这些话来描述一种特定类型的作家——盖哈尔特·霍普特曼也是属于这种类型——，那是非常恰当的。这些作家不是他们所隶属的那个阶级的直接的仆人，就是说，他们既不是自觉地为维护本阶级的阶级利益而冲杀在前的战士（或代言人），也不是照章办事地去为他们所属阶级一个时期占统治地位的潮流去服务。相反，这些作家天真地、自发地、真心诚意地、主观上确信无疑地说出了他们心里要说的话；他们甚至也许会准备，而且有时确实也准备，勇敢地反对政治上的当权者和文学上的时髦潮流。但是这种真正诚意地说出来的话的内容和形式，无非是本阶级的普通人所想到的、所感到的、所经历过的和所追求着的东西。

盖哈尔特·霍普特曼地地道道地代表了这种类型。他是传

① 保尔·拉法格(Paul Lafarquet, 1842—1911)，法国工人运动的重要活动家，马克思和恩格斯的战友和学生，曾写过若干著名的文学评论，《雨果传说》就是其中的一篇。

② 参见罗大冈译《拉法格文学论文选》第一一一页。

统意义上的一个真正纯粹的作家。他就象是一支风力弹弦管^①，狂风（或者微风）吹动着管弦，这支风力弹弦管就根据风力和风向发出音响。但是，通过管弦的风只是德国自由资产阶级的呼吸，或者，只是他们的知识分子的呼吸。霍普特曼不加选择地再现了这个阶层的状况以及这个阶层从一八九〇年至今长期的——并不太光彩的——发展历史所包含的一切矛盾。他天真地这样做了，但并没有认识到这些矛盾是矛盾，而只是感觉到有矛盾。但是，他是作为作家在这样做的，他是在进行文学创作。这就是说，他的作品并不是自由资产阶级思想直接的、不折不扣的表现。可是，其他作品又完全直接地而且天真地表达出这种思想。但这是结果，而不是途径，也不是过程。自由资产阶级分子最直接的、最平庸无聊的内容，在霍普特曼的作品中是在这样一种形式中表现出来的，它看起来高高地飘浮在这个鄙俗的现实之上，它看起来是独特的和真正个人的，因为它带有真正的经历和作家同这种经历进行真实搏斗的深深的痕迹；观众和读者感觉到但又没有理解内容和形式的辩证统一，感觉到但又没有理解恰恰是这个内容同恰好是这种形式达到了阶级的统一。恰恰是内容和形式的这种矛盾是理解霍普特曼所以有长远的——尽管在不断减弱的——影响的关键。有多少年轻一代的资产阶级及其知识分子“脱离”了霍普特曼，而献身于从梅特林克^②到新写实主义^③的“新的上帝”啊！但是，霍

① 风力弹弦管，一种乐器，双口对接呈喇叭形，管内装有弦线，经风吹动发出乐声。

② 梅特林克(Maeterlinck, 1862—1949)，比利时剧作家，象征主义戏剧的代表作家。

③ 新写实主义(Neue Sachlichkeit)，二十世纪二十年代在德国兴起的一种资产阶级文艺思潮。

普特曼经受了所有这一切“风暴”之后，仍然是现代德国资产阶级的有代表性的作家。他的大部分敌手由于进入“成年期”，对于霍普特曼意义的认识也在逐渐增加。

这样一种影响同维克多·雨果的影响极为相似；这种相似是建立在作家个人同他们所代表的阶级的关系是相类似的基础之上的。不过，这种类似也就仅此而已。因为雨果和霍普特曼代表了资产阶级不同的发展阶段，况且他们又处在不同的国家，因而他们二人的内容和形式都不可避免地存在着根本的差别。但是，在维克多·雨果和盖哈尔特·霍普特曼之间在影响方面确实存在着某种类同。老年雨果的每句话——尽管是那样浅薄、那样反动——都包含着一个特别的言外之意，因为它是从拿破仑第三的“伟大敌手”口中说出来的；同样，盖哈尔特·霍普特曼同现存现实最鄙俗的和解，也因为这正是《织工》^①的作者干的而有了道理。作家革命的历史给他们现在的保守以一种特别的魅力，一种更为强大的吸引力；既然这些“革命的”反对派的英雄们在为和解奏乐，别人就可以心安理得地到处翩翩起舞。

青年反对派

如果我们按照这种方式把过去的《织工》作为必要的组成部分归入霍普特曼的现实的影晌，那就必须首先考察一下，今天的霍普特曼是如何同《织工》的作者相联在一起的。他是不是如同

^① 《织工》(1892)是霍普特曼创作的一部重要剧本，描写工人反抗资本家剥削的群众斗争。

许多崇拜他的人所说的一直是“同一个人”呢，或者他已经脱离了年轻时的革命立场而成了变节分子呢？我们认为：这些观点都是不正确的。从《日出之前》^①到《日落之前》^②，霍普特曼即使不是直线地也是有机地发展的。但是，这个发展所依据的原则并不在于他这个个人，而是在于他所属的那个阶层，而他自己过去是、现在仍然是这个阶层的天真的代言人。

俾斯麦政权在十九世纪八十年代越来越陷入困境，尽管公布了社会党人非常法，工人运动却变得更加壮大，与此同时，德国帝国主义开始发展（从“已经得到满足”的德国过渡到为夺取“太阳的地盘”而进行战斗），所有这些，都促成了左翼资产阶级知识分子中间形成一个强大的、在思想上又是非常模糊的反对派。这个反对派的思想，汇集了托尔斯泰和易卜生的思想，汇集了尼采和社会主义的思想，并把这些思想搅混在一起。这种思想在文学上的表现就是反对流行文学的华而不实或空洞说教，为纯真和自然真实而斗争。当然他们并没有看到，就是在这方面他们所反对的也只是一些表面现象，他们所承认的许多东西都与他们所反对的各种倾向最紧密地联系在一起。这样一个反对派首先要依附，甚至要加入工人运动的联系，这是很容易理解的。从保尔·恩斯特^③到海尔曼·巴尔^④当时这些年轻的知识分子都曾纷纷造访工人运动。弗兰茨·梅林也是在这个时期加入

① 《日出之前》(1869)是霍普特曼第一部成功的剧本。

② 《日落之前》(1932)是霍普特曼晚年创作的一部剧本。

③ 保尔·恩斯特(Paul Ernst, 1866—1933)，德国作家，所谓“新古典主义”的代表；曾加入德国社会民主党，后来又同党决裂。

④ 海尔曼·巴尔(Hermann Bahr, 1863—1934)，奥地利作家、戏剧家，也当过编辑，曾是“青年维也纳”作家圈子的核心人物之一。他的作品紧跟新潮流，既有唯美主义，也有象征主义、表现主义。

社会民主党的，虽然是出于另外的原因；但就是象他这样的人，甚至在一八九二年还把尼采看作是“通向社会主义”的一种可能性（见《新时代》，第10卷第2期第668页—669页）。从这个事实就可看出，这些人的思想是个什么样子。在这样的土壤上产生出来的“社会主义”，有的是由于感情的因素而夸大了的“大都会的诗意”，有的是从小资产阶级立场出发对“被剥夺遗传力的人”的“同情”，有的是对所谓即将来临的“伟大的崩溃”的一种神秘化的空想。因此，后来又急速回到地地道道的资产阶级思想，从一开始就存在这种可能，而一旦向赤裸裸的帝国主义时代的过渡业已完成，过渡的危机就被克服，它就成了现实。

盖哈尔特·霍普特曼在这个时期保持着冷静的头脑，因而硕果累累，而正是由于这一点，他在这一群人中间就显得非常突出。他从来没有成为社会民主党人。另一方面，他也没有参加从浪漫社会主义到浪漫主义地颂扬威廉时代的突变。他一直从自由主义的立场出发反对威廉德国，在喜剧《獭皮》（1893）中这种反对派的态度表现得最清楚，从创作上看也最有力。在这部作品中，霍普特曼反对德意志帝国的尖锐程度是他以后再也没有达到过的。从这种强有力的反对派立场出发，他写出了言简意赅、辛辣尖刻但又给人以快感的讽刺性的戏剧布局和人物对话，而这种情况在他以后的创作中再也没有重现过。这部喜剧成功地描写了流氓无产者所进行的反对有产者的游击战，而德意志帝国由于它盲目迫害自由主义分子又为这场游击战提供了方便。但是如果进一步看一下这部喜剧，那就会清楚地看到，它反对的是制度的弊端，而不是反对这个制度本身，它反对的是“德国式的”资产阶级统治，而不是反对这个统治本身。

霍普特曼的局限性即便是在他创作的顶峰时也是非常清

楚、一望而知的。这里之所以必须指出这个局限性，并不是出于这样的原因，仿佛我们要责怪霍普特曼不曾是个无产阶级作家。恰恰相反，霍普特曼的这个最高成就毫不含糊地表明了他的长处和他的缺点，因此把这个最高成就作为衡量他以后发展的尺度是非常合适的。正是在这里我们看到了，这些长处和缺点绝对不单单是霍普特曼“个人的”特点，而是他的阶级的特点。前面已经说过，他是一支只有风才能使之发出音响的风力弹弦管；正因如此，对他来说，一切都取决于自由资产阶级吹的是一种什么样的风。他具有非凡的才能，能观察到生活的各种外部表现形式以及这些形式所表现出的典型内容；同时他具有非凡的能力，能把所观察到的用特定的语言塑造出来。但是，霍普特曼这些最独特的长处受到了限制，因为他观察到的并进而塑造出来的那些东西的内容仅仅是一个正在急剧没落的阶级的阶级意识。另外，这种意识是那样一个阶级中一部分人的思想，这个阶级心惊胆颤地提防着，对事情的原委不要寻根究底，对他们自身的问题不再敢思索到底。是这样一股风吹响了霍普特曼的那支具有作家才能的风力弹弦管，因此，甚至他的最优秀的喜剧也只是表面上尖锐，与其说是尖刻，倒不如说是锐利；因此，随着阶级的不断发展，这种尖锐的讽刺也就变成了偶然的挖苦。我们可以把《獭皮》和它的续篇《火焰》(1901)作一比较。游击战的公开政治背景在这里可以说已完全消失。在第一部喜剧中已为大家所熟悉的帝国官方当局的代表封·威尔汉，仍然象七年前一样傻乎乎地在舞台上活动，仍然在阻碍“犯罪行为”的“揭露”。但是，他同情节本身没有什么本质的关系。《獭皮》整个情节的讽刺矛头是朝着他和他所代表的制度，而在《火焰》中同是一场游击战却成了一个“人类道德的”个人问题。由于情节的社会政治性质

的消极，国家的代表也就降低成为多余的、偶然插入的角色。尖刻的讽刺成了偶然的挖苦。

这条通向个人、通向“人类道德”的道路，霍普特曼并不是直线地走过来的。但是，每当他试图努力使他的创作具有普遍的社会意义，那就更加鲜明地显露出，他在这方面已经没有什么可说的了，那股吹动他竖琴琴弦的风已是愈来愈使他柔和微弱。《织工》（1892）是他一生中唯一的、以后再也没有出现过的良机。无产阶级力量的发展壮大，使俾斯麦妄想通过血腥屠杀和专制主义来解决“工人问题”的企图遭到可耻的失败。正是带着这种过度危机的情感，《织工》无论从材料的选择上还是从作品的布局上都显示出了霍普特曼的一切重要的特性。材料选择的成功几乎掩盖了他的局限。表现无产阶级的痛苦和它那爆发的力量，在我们已经指出的德国的历史形势下是很自然的事实。（其他作家，如哈尔勃^①，也作过类似的尝试。）霍普特曼一方面通过逃向过去，既成功地避开了描写现代形式的剥削，又避开了描写现实的斗争。但是也正因如此，另一方面他又成功地创造了一幅这种剥削和这次自发起义的真实、毫不妥协的图象。（甚至第五幕中的老织工希尔塞也没有脱离历史的框框——从他身上已清楚地显示出霍普特曼后期的特征。）在这部剧本中霍普特曼只能再现事实，只能把事实的自然结构变成生动的戏剧场面，而不必勉强把所描写的对象嵌入社会历史的关系中。这样，他就可以英勇地、统一地塑造现实，并获得成功。虽然，霍普特曼就是在这部作品中也没有运用他那精粹的再创造才能向深

^① 马克斯·哈尔勃(Max Halbe, 1865—1944)，与霍普特曼同时代的德国作家。

处挖掘，一直挖出推动力，但是，他至少把过去的一个局部运动作为总体画像给把握住了。

失败在于缺少普遍性

织工的起义只是反对剥削的方式和残忍的程度，而不是（有意识地）去反对剥削本身，历史地看，这在一定程度上是正确的。但是，当时几乎还没有觉悟，还纯粹是自发的德国革命工人运动的这种历史局限，霍普特曼丝毫也没有意识到这是历史现象，也没有意识到这是局限。恰恰相反，正是由于他的创作同这种局限相等同，他才有可能写出这个剧本，他那些开始要进行反抗的观众也才能接受这个剧本。从这里出发，发展只可能是向后发展。我们在谈到因为它的社会内容更现实更具体、因而反抗精神更为强烈的《獭皮》时，已经指出过这种反抗的界限。

描写农民战争的剧本《弗罗里安·盖耶尔》（1895）无论在思想方面还是艺术方面都系统地表现了这些局限和矛盾。霍普特曼在这里描写的不再是一个“剪辑下来的”、地方性的局部运动，而是描写一场民族范围的战斗。在这部作品中，霍普特曼已经把起义的农民变成了一群粗野的、嗜血成性的“暴徒”，把他们的平民出身的领袖变成为毫无心肝的、胆怯的“煽动者”。当然，对王公诸侯即“反动派”，也是用最阴暗的笔调加以描写的。在这两种“野兽”之间，自由派的“光辉形象”弗罗里安·盖耶尔无能为力，被弄得精疲力竭。剧本的布局就已经很说明问题。弗罗里安·盖耶尔总是在一幕的中间出场，就是说，他出场的时间总是

在他早已预见到而他又从未严肃地与之斗争的“灾祸”已经出现或者使者马上就会来报告的时候。佛罗里安·盖耶尔的作用，就是心情“沉重地”评述这种“灾祸”。霍普特曼作家的诚实表现在，他是以真诚的激动心情讽刺这位自由派的政治家的，这种讽刺是悲痛的，但不自觉地又是切中要害的。霍普特曼讽刺了这位政治家，但他片刻也没有令人觉得他可笑。保尔·施伦特尔^①以正确的阶级本能认为霍普特曼的盖耶尔是自由派编造的历史传奇中的腓特烈大帝。即使说，实际情况比霍普特曼创作中空洞的陈词滥调有过之而无不及，那么，资产阶级——也许正因为如此——也必须一开始就否定《佛罗里安·盖耶尔》。为了使霍普特曼的佛罗里安·盖耶尔这个可怜的、来自“光荣”过去的“光辉形象”能对自由资产阶级发生作用，那就必须最大限度地使资产阶级的思想成为毫无内容的空洞之物，更加坚定地适应德国帝国主义的特殊形式（例如保守派和自由派之间的比洛集团^②）。

这条发展的路线彻底地、而且急转直下地实现了。由于篇幅的原因，这里我们不可能追述霍普特曼经过《德国诗歌节》（1913）和《白色救世主》（1920）直至现在的发展。这个发展忠实地、天真地、自发地反映了自由资产阶级的发展。我们可以不必对此进行分析，因为这条道路愈来愈引导霍普特曼不去表现总体；他愈来愈成为仅仅是个表现“人的”个人生活和表现个别命

① 保尔·施伦特尔(Paul Schlenker, 1854—1916), 德国作家和剧院领导人, 是最早支持易卜生戏剧和德国自然主义运动的戏剧批评家之一。

② 比洛(Beruhard von Balow, 1849—1929), 长期在德国外交界、政界服务, 曾任德意志帝国首相, 与德皇威廉关系甚笃, 是威廉时代的代表, 他周围的一批人称比洛集团。

运的作家。为此，人们责怪他是错误的。是资产阶级社会的本质和资产阶级的社会地位，决定了提供给文学创作的直接材料主要是个人的遭遇。当然，这并没有妨碍资产阶级文学伟大时期的作家，在这些个人的遭遇中发掘出资产阶级社会的重大问题，并给予形象的表现。但是，随着勇敢和彻底精神的减弱，随着社会的力量越来越神秘地成为完全是反理性的“心灵的”或生物学的“命运”，个人遭遇的材料就夺走了它客观上所具有的社会联系的内容。只是到了这个时候，它才成了真正的个人的东西。它所以还具有普遍性和发生作用的可能性，那仅仅是因为正是这种逃避当前实际问题的形式和把各种联系神秘化的方式，是这个阶级为自己辩护、同现实“和解”、抹煞矛盾的典型形式。但是，这决不是说，霍普特曼所讨论的所有问题都是无关紧要的。婚姻问题、爱情问题、职业问题等等，构成了霍普特曼后期戏剧的主题，这些问题不仅就本身而言是重要的，而且就霍普特曼处理这些问题的方式也不是没有意义的。可是，它的意义在于，这是回避明确地提出问题 and 解决问题的典型表现。

世 界 观

要是说，霍普特曼想要通过创作简单地把今天资产阶级的的问题从现实中“排除掉”，那就说得过于直截了当了，因而是恰当的。另外，事实上也确实存在着一种广阔而又伟大的资产阶级文学。今天自由资产阶级“伟大”作家的特殊作用并不是如此直接的。事实本身——例如离婚——是否定不了的，而且也不应完全否认。但是，譬如说，如果是写离婚，那么，在作品中它仍

应是一件个别事件(每一个所写的事件无论就其素材还是就其形式直接地都是一件个别事件);这个个别事件不应使之具有普遍的思想意义,就象易卜生已经做过的那样。相反,必须具有普遍反理性的情感意义,因为没有一种普遍的意义反过来也就不会重新发生影响。这就是说,在塑造人物时,只是片面地仅仅强调纯粹个人的东西、纯粹特殊的東西,因而也就是片面地仅仅强调心理的东西,甚至精神病态的东西。这里,在“命运”的形象之中,社会矛盾是经过歪曲描写而出现的,“命运”在情感的心理主义的迷雾中化为乌有。为了不使作品失去任何普遍性和任何发生作用的可能性,这种“命运”又从情感上,又是反理性地获得了一种完全抽象的普遍性:这就是在它面前我们只能听其摆布的人的命运。整个阶级已无法理解自己的社会存在,它的每个成员在这些问题上也失去了以一种有内容的,可以提供原则、戒律、远景等的阶级意识形态为根基的立脚点,因而他们的生活感情就凝聚成为这样一种具有抽象普遍性的“命运”的迷雾。梅特林克的那些无聊的梦幻剧所产生的全欧性的影响,只能从这种思想意识的状况去理解。另一方面,这也是很清楚的,这个问题正如对于自由资产阶级,特别是对于他们的知识分子变得十分重要:他们在资产阶级革命的时代已经从传统的道德之中解放了出来(这种道德例如在农业资产阶级当中以伪善的形式继续存在,在个别情况下甚至始终流行无阻);但面对帝国主义时代他们自己从思想上也无法驾驭的事实,他们自己所创立的道德也完全失效了。从这种思想的解体之中就产生出没有教义、甚至没有上帝的宗教热诚,但是这种宗教热诚从内容上说保存了基督教的一切“感情的价值”、一切世界观的结论;此外,还产生出一种相对主义,它希望并且以为,添加上一些主观情感的东西

就能把握现实(它的典型表现,就是从西梅尔^①和马克斯·韦贝尔^②到曼海姆^③,所有现代相对主义者都激烈地反对别人责备相对主义)。最后,还产生出一种主观唯心主义,它想要跳出自己的影子,犹如闵希豪森^④想拉住自己的辫子从唯我论的沟壕里把自己拉出来一样。

“创作的深度”

霍普特曼在他的“成熟期”确实成为这个阶层的代表作家。这个时期那些聪明机灵的人先是含糊其词,随后又自觉或不自觉地故意巧妙地说得头头是道的那一切,霍普特曼在他的作品中都天真而又直接地说了出来。《车夫汉塞尔》(1898)清楚地标志着霍普特曼这个发展时期的开始。而这部作品就是一部运用自然主义技巧而创作出来的梅特林克式的剧本。霍普特曼从未完全放弃自然主义的技巧,这种自然主义的技巧就使基本矛盾显露的更加鲜明。我们已经指出过,普遍性和特殊性的互相分裂是创作的世界观的基础。因此,人物形象的一切细微的表现越是符合“生活的真实”,情节的安排越是符合日常生活、越是“典型”,那么这种分裂也就越加厉害。正是因为这样,人物形象和情节就更加杂乱无章。谁要是认真地分析一下他的一个剧本的情

① 西梅尔(Georg Simmel,1858—1918),德国哲学家和社会学家。

② 马克斯·韦贝尔(Max Weber,1864—1920),德国经济学家和社会学家。

③ 曼海姆(Mannheim,1893—1947),奥地利社会学家,马克斯·韦贝尔的学生,曾在法兰克福当教授。

④ 闵希豪森(Munchhausen,1720—1797)系德国男爵,原是一个历史人物,经过作家的塑造,后来成为文学上的典型形象。

节(可以随便举出《洛塞·柏恩特》〔1903〕、《大老鼠》〔1910〕等),他就会感到惊异,原来这是完全由一些毫无道理的偶然事件草率编织在一起的。不过,同时也会看到,霍普特曼是以天真的诚实将这些偶然事件堆砌在一起的,而且他满有把握地感到,通过这些偶然事件是会表现出他的命运的体会。但是,偶然事件仍是偶然事件,命运仍是命运;在必然要通过偶然把偶然扬弃而得以体现的地方,辩证的过程就不起作用了。它们之间的联系勿宁说是一种纯粹主观唯心主义的联系。霍普特曼描写的是他想象中觉得是必然的东西,因而他的人物形象,Post festum^①才体会到:原来他们所经历的一切都是必然会发生的。例如,我们可以想一想汉塞尔一家:“你对此无能为力”;想一想《米哈尔·克拉梅尔》(1900)的结尾;想一想《火焰》中菲莉茨太太说的话,这段话是这样:

愚蠢是谁也改变不了的。想要睁开眼睛,那也是办不到的。愚蠢统治着世界。我们:您、我以及我们大家算得了什么?我们必须辛辛苦苦地工作和劳动一辈子,我们中的每个人都是一样。是的!就是这样!我们要清楚地了解这一点。谁不干,就是懒汉,谁干了,就是坏蛋。

这段话典型地说明了人们通常所颂扬的霍普特曼的“创作的深度”是什么。的确,各种不可解决的矛盾所造成的全部混乱,在这里作为统一体,作为“世界的图象”,通过他的亲身体验非常天真地,而且也正因如此在许多地方非常成功地表现出来了。别的一些作家把对他们来说同样象是一团乱麻似的各种矛盾饰编造成一个和谐体,或者玩世不恭地嘲弄一番,或者由于他们不理解就把这些当作一场杂耍;相反,在霍普特曼那里,所有这一切都

① 拉丁语:事后。

是以过去时代作家的那种简朴的、主观上是真正的激动直接地涌现出来的；当然，这些过去时代的作家确实是生活在简朴的环境中，因而他们的朴素与他们的内容是相一致的。

但是，如果说霍普特曼由于他这种主观的纯真在今天的作家中占有—种独特的地位，那么这并不意味着，他因此就成了—个真正重要的作家、—个刻画了—个时代的作家。恰恰相反，主观的纯真只是产生了这样的结果，霍普特曼真心实意、心安理得地去干资产阶级—切时髦的蠢事，象所有的知识分子—样在思想上胡思乱想，撒谎骗人；他几乎是以农民的质朴和粗鲁折衷主义地兼收并蓄从莎士比亚到梅特林克、从卡尔德隆^①到克莱斯特^②—切适用的和不适用的艺术风格；结果，他那敏锐的观察力和出色的语感无法得以发展；他二十年来创作了大量作品，但没有—部作品会多少有点经久不变的价值。

不言而喻，这个形式上的问题只是从内容和世界观方面毫无批评地、天真地与自由资产阶级—切思想潮流合流的一种必然结果。我们可以举宗教这个特别有代表性的例子。霍普特曼在他的青年时代，尽管对老—代人的宗教热诚表示充分谅解和尊重，但他把《寂寞的人》(1891)中的主人公还是写成了无神论者，海克尔^③的信徒。《汉纳勒的升天》(1893)—剧的创作，就已经用上了基督教—切道具，当然，也作了“自然主义”的保留，说这是头脑发昏产生的梦幻；在写了《米哈尔·克拉梅尔》—剧中康德式的神秘的插曲之后，到《埃曼诺伊尔·阔恩特》(1910)

① 卡尔德隆，见本书第三二六页注①。

② 克莱斯特(Kleist, 1777—1811)，十九世纪初德国剧作家兼小说家。

③ 恩斯特·海克尔(Ernst Haeckel, 1834—1919)，德国著名的动物学家和哲学家，达尔文主义的捍卫者和传布者，他的著作曾受到神学家的攻击。

中,这种情况就更加明显了。在这部作品中,霍普特曼一方面说“新的基督”是一个可怜的神经错乱的人,以此来保护他那“现代的”、“自然主义的”良心;另一方面他同时又回避在基督教(原始形态的共产主义)和现实的资本主义之间做更加鲜明的对照,可是在这一对照中他又能够收到现在对什么也没有任何约束力的原始基督教对情感的那种效果。在两个关于印第安人的剧本(《白色救世主》、《印第波迪》[1920])中,基督教甚至是作为从每一种原始文化中“自然生长”的产物而发展壮大起来的。在第一个剧本中,霍普特曼成功地表现了自由派的那种“这样也行那样也行”的态度,也就是说使蒙提苏马^①虔诚的和平主义和科德斯^②的殖民地的现实政策“悲剧式地”彼此“和解”,把两者都作为合理的东西来加以描写。

如果我们要真正了解霍普特曼的话,那就必须同时看到这两个方面,即主观上的诚实和客观上微不足道的成就。这种不可解决的尖锐不协调,既反映了他的阶级基础,又表明了他的作品特征。而这种不协调,正是通过他的世界观所具有的“和解”的特色,通过带有宗教色彩的相对主义表现了出来。这样就出现了极度的平庸,但他自己又坚定不移地以为这是深沉地感受到的深邃的智慧。我下面举的《卡尔皇帝的人质》(1908)中的一个例子,又是信手拈来的。

卡尔:就这么吧。白天再长也会有夜晚。

阿尔库因:正如夜晚之后紧跟着就是早晨一样。

卡尔:好,剩下来的就是耐心等待!

① 蒙提苏马(Montezuma, 1480—1520),墨西哥阿斯特克族的末代君主。

② 科德斯(Cortez, 1485—1547),西班牙人,曾尝试征服墨西哥。

总 结

但是,这种“深度”,这种“理解”、“真心”,特别是“对一切造物的同情”不仅在客观上是浅薄的和无意义的,而且面对着客观现实的实际情况,它们就都转变成一种客观的不真实。因为事后的激动和理解、孤独感、特别是同情,这些都是人们可能有的最廉价的感受。人们心安理得地干着社会状况决定他必须干的一切。然后他才“体验”到这种“激动”,并且感谢作家,他使他感到自己作为单个的人(对于这样一种世界观来说,只有单个的人)是“高尚的”。随后,他又去干先前已经干过的那些事。但是,生活却正好也因此得到了它的“尊严”。霍普特曼在他的青年时代对这种态度的虚伪本质多少还有一些领悟。在《织工》中,工厂主德莱西格就“体验”过他对一位织布童工所表示的“人的同情”,这个孩子在领工资的时候晕过去了。只是当这个孩子开始诉说饥饿时,这位工厂主才让人把他送到另一个房间。但是,这种批判的清醒态度以后就逐渐消失了。霍普特曼越来越坚决地鼓吹没有内容的主观唯心主义,鼓吹通过“体验”与现实“和解”：“时钟比教堂更有意义,请人入席的喊声比面包更能充饥。”(《米哈尔·克拉梅尔》)

今天(!)还在主观上诚实地鼓吹这一切,这就说明了霍普特曼为什么在自由资产阶级当中会有经久的影响。此外,人们还会说,我们再重复一下,这是《织工》的作者这样说的。霍普特曼在《贫穷的海因里希》(1902)中说:

我们在一艘船上滑动，
深不可测的海底在它的龙骨下面，
一个潜水员从船上潜入海底，
又安然无恙地回到水面，
他又一次笑了起来，
他得到了贵重的黄金。

我们乐意相信霍普特曼，他不会为了黄金而“笑”。但是，客观上他的“笑”所产生的结果是一样的，仿佛他是在自觉地出卖自己的灵魂，而他的诚实更加增强了这种客观效果。因此，人们可能因为他成为他所属阶级思想上没落的牺牲品而为他感到悲痛惋惜。但是，他自己却毫无抵抗地参与了造成这种衰落的一切过程，并且作为一个作家自愿地、诚实地、而且完全彻底地出卖自己的灵魂，毁掉了自己。我们认为，这大概就是霍普特曼的总结。

(一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

贝歇尔的诗歌

我们的时代，从各方面看都是新的，在两次世界大战风起云涌的几十年内也造就了一种新型的政治诗人。如果我们把著名的苏联诗人、法国诗人艾吕雅和阿拉贡、南美诗人聂鲁达、土耳其人纳奇姆·希克梅特、德国人贝歇尔和布莱希特、匈牙利伟大诗人尤瑟夫·阿蒂拉和过去革命时期的诗人进行比较，那我们立刻就可以很清楚地看到他们的不同之处。认为他们新并属于同一个类型，这不该，而且也决不会抹煞甚至冲淡此处所提到的诗人间个性上的不同，甚至风格上的迥异。这里只是想指出这种新的类型罢了。

我们这么讲绝不意味着抱有要为这种类型的诗人哪怕极其粗略地勾画出一个轮廓的奢望。可是这个一般性的引言还是必要的，以便在事先就指出，尽管诗人约翰内斯·R·贝歇尔有其纯属个人的、独特的，在许多方面堪称唯一的发展道路，但用客观的历史的观点来看，这又不是什么个别的情况，而是我们这个时代的必然产物，即使就他的那些最富个性特征的转折来说也是如此。

这样提出的问题，把我们的研究在两个方面作了限制：第一，我们并不想对贝歇尔的诗进行包罗万象的总的论述，我们只是想找出他那些和我们这个问题有着内在联系的特点，当然这些特点我们认为本质的东西；第二，我们无意按照成功与否来

筛选评论他一生的全部著作。我就是根据这些观点选择摘引他的诗篇的。

—

贝歇尔开始他的诗人生涯时是个表现主义者。在这一发展阶段结束之后，但在艺术上达到成熟之前，他自己曾在一部诗集的序言里很清楚地说出他走上表现主义的道路对于他作为人以及作为诗人意味着什么，他写道：

“我们心中有一个完人的形象，我们满腔热情地决定把它变为现实。战争打破了对人类的梦想。于是我们就问：我们该做些什么呢？我们两手空空，眼前一片渺茫。内心感到可怖，外部世界充满恐惧。我们都是问号，炽热的问号，燃烧着的问号。我们自己呢，就更加值得怀疑了……”

在那篇序言中，贝歇尔也谈到了他作为人和艺术家向另外一种表达方式过渡的缘由，这种表达方式和“新写实主义”的风格倾向有着血缘关系，对革命高潮所寄予的希望激起了表现主义者的激情，他们因而参加了这场革命。但短暂的革命高潮过后，剩下来的是无限的惆怅。众所周知：大多数表现派的领导人物曾在很短的一段时间内作为客人参加了革命的工人运动，在感到失望之后，他们离开了革命，成了隐士；他们当中的许多人完全蜕变成了公开的反动派，甚至成了法西斯分子。

激烈的革命形势的消失只加强和深化了贝歇尔对工人运动的忠诚。这是他和他初期的大多数伙伴不同的地方。悲痛和怅惘使许多人脱离了革命，可是却使贝歇尔去反省、去追寻到底是

什么东西带来的灾难。在同一篇序中，他谈到了这一点：“休养生息，就是说我们摒除无价值的东西和偶然的的东西，突出具有根本性的东西，把我们的力量集中起来……”在这里他不仅是以革命者，共产主义者的身份出现的，而且还是一个真正的诗人；他把在这种形势下所得出的结论用于他的创作。政治上的变化以及随之而来的人的变化——很自觉地——也在一切风格问题上引起了变化，使得他背离了表现主义的极度兴奋：“我们必须毫无顾忌地向前迈进，一定得去发掘，去揭示，把质朴的人的语言从快要断气的抽搐着的杂乱无章的辞藻堆砌中拯救出来，从层出不穷的比喻堆中拯救出来……”

这一发展过程的特征，在两个阶段上把贝歇尔与具有同样志向的人区别开来。作为表现主义诗人，他比这一派的其他许多人要过激得多，兴奋得多，自相矛盾得多，夸张得多，因此有时比他们也就更使人感到乏味；正是由于他寻找出路的心比较真实，正是因为表现主义对他来说，不是对一成不变的个人主义和无政府主义生活态度的各种风格所进行的职业上的翻来覆去地实验的任意的一个艺术阶段，而是一个诚实的知识分子，一个想要摆脱整个资产阶级文化，努力追求他当时还不太理解的社会主义的知识分子走出的热情奔放的第一步，同时也是摸索前进的第一步。在客观上，当时贝歇尔对社会主义肯定不会比他的同路人知道得更清楚；但在主观上，社会主义实际上已成了贝歇尔生活和创作的中心动力。因此在他那时常是高昂的激情之中并没有自我写照，没有洋洋自得的骄矜之气，也没有嬉戏。对旧世界的绝望，幻想得到一个新世界，尽管这都是模糊纷乱的，但却是真实的。从这种真实有时便产生本能的自我批评，它预示出贝歇尔创造的未来：

“我学习。我在做准备。反复练习。
我工作——极其热情工作呀！——
为改变我那尚未成形的面目！”

到了二十年代的后五年，贝歇尔的创作和占统治地位的“新写实主义”的倾向的分界线就更加清晰了，当然也不可忽视风格上的近似之处。“新写实主义”毕竟是在革命处于低潮时心境清醒的情况下产生的。追求朴素的趋势，拒绝激昂的感情、有意地限制在人类环境中发生的赤裸裸的事实，这些虽然都是由于相同的历史事件造成的，可是其精神根源却完全相反。资产阶级的思想家（包括社会民主党人在内）舒了一口气，因为资本主义的“稳定”抑制住了革命的狂热，背离表现主义的过激感情，根据不同人的气质有时有虚无主义的味道，即在惶恐不安的岁月过后，人们对革命是否真已临近又怀疑起来了。

那些忠于工人阶级解放斗争的人，也“同样地”变得有节制了，但方向完全相反。他们咬紧牙关来适应事实发展的规律，他们苦行僧般地竭力抑制自己，不再继续梦想自由的今天。对于象贝歇尔那样的青年人来说，这种迫不得已的苦行僧式的节制也是一种学习；他们曾远离现实，他们曾远远地赞颂过把人类从战争和奴役中解救出来的不熟悉的救世主——无产阶级。他们现在才逐渐真的认识了无产阶级的生活、斗争，以及他们解放的道路。迄今一直是主观上的真正的革命激情只是到现在才赢得了客观革命的内容。然而最先得到的却是狭隘而有限的内容，是被禁欲主义歪曲了的内容。不仅是由于时代的情感起了变化，而首先是由于看清了过去把语言和形式搞得很华丽具有资产阶级的性质，由于到现在才真正严肃地和资产阶级思想决裂，于是

便放弃了一切五光十色的和彩色斑斓的东西。因此当时贝歇尔的创作和“新写实主义”在风格上的接近是有很多矛盾的：一方面，他满怀热忱要努力创造出一种摆脱颓废的资产阶级唯美主义的嬉戏传统的诗歌（在当时的那种情况下，出现把资产阶级的颓废艺术的历史传统相等同的混乱，是可以理解的），创造一种和劳动人民的生活连系在一起的诗歌。照贝歇尔的说法：“我们又信奉上一种艺术，一种人民的艺术，相信一种为千百万人朗诵、歌唱和表演的伟大诗歌会成长发展，这种诗歌将是世界上一切从事劳动的人们的战斗的和劳动的节奏。”可是另一方面，和这种努力不可分割地联系在一起的是，这种诗停留在直接观察到的无产阶级的生活和阶级斗争的表面上，也正因如此它把无产阶级的生活和斗争太过于简单化了，而且由于抽象片面的简单化而对它们做了歪曲的反映。试想一想这诗中的工人形象吧。用恶毒诽谤的笔触，把工人的压迫者与剥削者写得个个青面獠牙。工人的生活、存在以及生活方式的本质标志就是贫困以及资本主义所强加于他的暴虐作为，而工人革新社会、更新世界的力量却没有表达出来：

“他们还是人吗？他们正爬出竖井和矿坑
在黑暗中消失得无影无踪？
他们象被逼到绝境的野兽，渴望活下去，
低垂双臂，走起路来象用四肢爬行。”

这种主观上真诚的苦行主义歪曲了整个人类的形象和人类的感情，它使得人类的感情贫乏，使得人类的形象缺乏活力与生机。贝歇尔对颓废的艺术与文化有理由的怀疑扩大到了历史上的全部艺术和文化。我只再引一个典型的例子，一首关于音乐

的诗：

“是呀，这样一件乐器发出宏亮而又纯正的
声音——
可是它在无耻地扯谎，无耻地当着你们
的面扯谎。
一旦它坦白说出一切，就会带给你们
痛楚！
因为我是什么——钢琴并不能
奏出。”

举这样的例子只是想表明：要成为一个闻所未闻的伟大新时代的新诗人，贝歇尔必须走的路是一条多么坎坷艰难的路。当他在艺术创作上达到新的境地时，他以完全象下面的诗句所表述的精神批判自己的过去。

“我常常容忍别人强制我走上错路，
我的声音就象由勒紧的嗓子里发出，
在我看，人类的声音在减弱
无论我写什么，都不会把他们感触。”

二

在这篇短文中，不可能对贝歇尔成长为一位真正诗人的过程的各个阶段加以探讨，更不可能研究他在这个成长过程中所创作的各种各样的作品。这里我们只能集中研究几个问题，当

然是我们认为重要的几个问题：我们要集中精力研究世界危机，是这种世界危机使贝歇尔把在这之前多多少少还是潜藏着的力量发挥了出来；我们要集中研究他作为人和作为诗人的特殊的反应方式，这同时又是在整个历史时期具有典型性的反应方式，贝歇尔就是以这种反应经历了那些革命新事件；我们要集中研究几个新的美学问题，这是些在起了变化的条件下产生的社会主义战斗诗歌的美学问题。

众所周知，德国法西斯攫取政权使得除苏联以外的革命工人运动发生了转折，与这一转折有关的最初的大事就是莱比锡国会纵火案以及共产国际的第七次世界代表大会。客观上这一转折的历史必然性，是由于反对希特勒政权的斗争条件发生了变化；然而，这变化的条件能“突然地”对于苏联以外的革命运动起了明显的决定性作用，这是由于主观因素仍处在以前的发展水平所致，同十月革命以前布尔什维克党所达到的水平相比，主观因素处于相对落后的状态。简单说来，在十月革命以前，在伟大的十月革命当中和在伟大的十月革命之后布尔什维克所进行的阶级斗争是包罗万象的斗争，也就是说，这一斗争客观上包罗了生活的各种现象与领域，主观上包括了整个人。与此相反，在西欧及中欧，由于社会民主党或工联主义的错误传统，阶级斗争常常被歪曲和缩小为工人的事，派系之间的斗争，等等。垄断资本主义在其生存遭到威胁时，为了拯救自己，就采用全面的反动和法西斯主义以及它的各色变种，并且暂时占了上风。这一事实引起了一场从里到外都是针对着整个人类和整个社会的运动，它把真正人类生活的真实整体跟欺骗人和给人类带来死亡的法西斯的全面统治对立起来。

这一转折使得贝歇尔恢复了原来的样子，动员了并发挥出

他的人的能量，把始终蕴藏在他身上的和谐的动力从资本主义生活长期来强加于他的支离破碎状态下诱发出来。这一转折给他揭示了生活中真实的矛盾，并为他指出解决这些矛盾的途径。尽管他文学创作的变化带有那么多艺术风格上变化的表面特征，但这一硕果累累的变化的真正动力仍在于人的因素，政治因素：在于真正地深刻地亲身经历了这一场决定性的政治上的变革。因此，当有些人通过对比贝歇尔的新诗和他的旧作或是同时代人的创作相比，觉得贝歇尔的新诗中缺少战斗的气息，这一批评从根本上说是错误的，这是根据已经成为过去的事情提出的批评。真实情况正好与此相反。贝歇尔的新诗与旧日的诗相比更具有政治性，更具有战斗气息；只不过表现在一种新的意义上。它完全不需要标语口号式的东西；因为它是以整个的真实的、实在的人的生活，来同法西斯分子江湖骗子式的、佯装富有活力的亡灵舞相对抗。

贝歇尔用理性、理智和灵感懂得了拯救人类于万劫不复的深渊的必要性，这个万劫不复的深渊正是穷兵黩武的希特勒政权的精神内涵，也是它命运的归宿。可是理性与理智把握的是整个的人以及人的全部接受神经纤维所感受到的和所经历到的一切，因此必须从这个虚无主义怪物的嘴里抢救出人生活的总体以及属于人生活的一切与人的灵魂，并使这一切为人类得以恢复生息起到积极的作用：

“我不向你们发出一丝声响，
不愿留给你们任何一点色彩；
高山草场上牛群的铃声，
长把镰刀，还有晚霞，都不属于你们，

星星、风暴、沉寂都不是你们的。
蟋蟀的叫声，吸吮花蜜的
五颜六色的蝴蝶都不是你们的，
我们要跟你们争田间小路，
每一根草梗，每一只甲虫
也要和你们竞争；甚至与你们争
饭菜的口味。你们喝的是我们的酒，
喂饱你们肚皮的是我们的面包，
眼下是如此。可将来
这一切我们都要索回，要索回的东西
远远不止于此：还有沁人心脾的空气。”

从传统的角度来看，是他被驱逐出德国引起了这一转变。贝歇尔成了流亡者。可是，他作为被流放者的生活有双重的性质：一方面是离乡背井，另一方面又同时多年住在社会主义国家苏联。由于这种两重性而产生的一系列生活经历是不可分割地交织在一起的，只能抽象地把它们彼此分割开。

被逐出祖国这件事才使德国和特有的德国气质成了贝歇尔所经历的世界的中心。当然，从一开始贝歇尔就不仅是一个德国诗人，而是一个有许多非常重要德国特征的诗人。（如果我们站在今天的立场上观察，这些重要特征在贝歇尔早期作品中比起当初产生这些作品的时代来更容易为人们看清楚，今天在表现主义和“新写实主义”外壳背后的这些特征比当时显得更清楚，因为那时人们认为这些“主义”是决定性的东西。）可是，只是背井离乡的痛苦，不能再直接与祖国接触——这是暂时的，可又历时很久，并且有时看来象是无法改变似的——才使得贝歇

尔在他的诗作中真真塑造出故国的形象，而且把它塑造得充满生机、内容丰富、实实在在。

由于以上种种原因本该产生一种虽然那么感人，可又仅仅是忧郁悲伤的诗歌。但是贝歇尔在流亡期间的创作远不止于此，尽管在他的诗作中不乏忧伤悲戚的情调。事情的全貌远远超出了这个界限。为了对此有所了解，那么就得跟他一起去见识，去体验：社会主义国家过着流亡者生活并不真是流亡。它虽然并不是有着血肉联系的、度过童年时代的、和已成为第二天性的文化联系在一起的故乡，可是它是最后的体现了人决定性内涵的故乡，它是人获得了解放的国度，从那里放射出的解放的光辉照亮了全世界。贝歇尔曾怀着对苏联友人的深切感激之情明白而又动人地表达了这种感情。

“……当时黑暗势力把我压倒，
却没有把我制服，
为此我向你们致谢，
我要向你们致谢的事还很多很多……”

他继续写道：

“可是最深切的谢意该当归你们，因为
从来没有虚假的骄傲要我说出；
我可以不必忍受我忍受过的一切。”

这种相互作用消除了他内心的忧戚之情。由于远离故乡而产生的悲伤扩大并且深化为对德国而感到的忧伤。尽管贝歇尔本人对流亡深有感受，但这确实不仅仅是他个人的事情，这也是法西斯统治下许多最善良的德国人的共同命运，是希特勒及其

一伙在德国所作所为的后果和症状；就是它引起了并促进了一场无情的、永不衰竭的斗争，来反对法西斯对祖国进行的最有害的蹂躏。如果过的是这样一种流亡生活，那它就意味着流亡者仍与处在希特勒政权可怖的条件下、在最困难的地下状态为反对法西斯而斗争的英雄们心连心、生死与共地团结在一起；就意味着它是一场为了拯救那些受了法西斯有关国家和社会的煽动宣传而上当受骗的人们的灵魂而进行的不停顿的斗争；就意味着它要无情地揭露那些把德国和德国人民贬低为自己民族的刽子手的人们，揭露那些给全世界的文明、文化和自由带来毁灭危险的人们。

可是，如果感受到并且懂得了希特勒法西斯是对德意志本质的歪曲，那就必须找一个衡量什么是德意志精神的尺度：

“难道他们就是德国？难道那些以德国的
名义干着血腥的勾当，
把在他国建立绞架
视为自己天职的人就是德国？
回答将是：德国不在那里。
回答是：他们不是德国！
.....

德国在那儿，在那堵墙的外边，
墙里囚犯阔步走上断头台，
带着从未有过的骄傲、蔑视死的恐惧！
德国在那儿，母亲心里充满忧郁，
在她们心里有个永恒的德国。
回答是：她们就是德国！

衡量什么是德意志的尺度，在贝歇尔的诗中彩色斑斓，变化多端，可总是同样得到有力的表达，因此这尺度同样有着双重的根据。一方面，社会主义建设、新人道主义的诞生和直到灵魂深处都浸透了新人道主义的新人越来越具体的成长，指出当前要走的道路及欲达到的目的，从而产生了今天用来衡量人的标准。这个远景使得在描写德国反法西斯斗争中涌现出来的许多知名的或无名的英雄时排除了悲观的色彩。另一方面，从这一远景出发，对整个德国历史有了另一种新的看法，那就是，德国的过去就是一场进步与反动、人道主义与反人道主义之间从未间断过的斗争。

用贝歇尔的说法，这是一场还人以本来面目的斗争。这场斗争从人变成人开始、一直到在社会主义社会中人道主义日臻完美才结束，因为在社会主义社会里，随着阶级社会中对抗性矛盾的消灭，存在于人身上的矛盾的对抗性也将消失。这里，在我们要探讨贝歇尔对待遗产的态度时，指出贝歇尔把反法西斯战士和共产主义者的英勇抵抗运动看成是顶点和决战，是有益的：

“人的形象：看那废墟遍地的地方，
可有人人的形象存在在那里？
还能从这瓦砾中拯救出一点残余么？
它不是也被坦克的履带
轧断并碾压在泥淖里？

人的形象！你在空袭之夜
被烧空并在瓦砾中窒息死去！

你不是被刽子手的爪牙铲除了吗？
你没有向这个坏蛋屈服
并且俯首称“是”罢？

……它来到不屈服的人们面前，
他们曾为它而劳动，
当他们以人的形象的名义
秘密地从四面八方汇集在一起，
他们只在它的面前把头低——”

贝歇尔在他的流亡生活中，不仅发现和描绘了德国的风光——德国的城市与乡村——，不仅描绘了那个时代的德国人——法西斯分子与自由战士，心灰意懒的人和误入歧途的人，而且也发现和描写了德国整个的精神生活（与此同时也描述了国际上的精神生活），描写了歌德、荷尔德林、李门施耐德、高特弗里特·凯勒、巴哈和贝多芬、但丁和塞万提斯、托尔斯泰和高尔基的现实作用，以及他们的人道主义的斗争意义。

贝歇尔的诗歌在这方面的变化也许比在这个问题的任何其他方面更易于为人们理解。在这方面人们可以很清楚地看到他诗中的新鲜事物。因为我们这个时代有一些诗人在贝歇尔之前就讴歌往昔的伟大人物，譬如施台凡·格奥尔格。可是格奥尔格讴歌古人是为了回避现实的丑恶，犹如（在细节上有所不同）贝歇尔在早期诗作中拒绝音乐一样。可是现在，这些伟大人物不仅是人们逃出希特勒暂时统治着的非人的地狱，走向人道的未来的典范和引路人；现在贝歇尔把他们看成并表现为为人类复兴而斗争的战士——他们每个人都有各自的方式，用各自特

有的手段，在各自生活的时代，以各自的人格为人类复兴而战斗。这样回顾往昔正是面向未来。我随便摘引写米盖朗琪罗的十四行诗中的几节：

“甚至石头，坚硬的石头，也得顺从——
我把它凿成真人一样大小，
石头活了，具有人的特征，
石头雕的人像两眼盯着人——
石头是真的，石头不会扯谎——
石头在长大，甚至它退让，
我也能给它力量——可这多么使人感到
不满足！
为什么人就不该这样雕塑……”

塑造伟大的人物和伟大精神同时也是艺术家因而也是战士的贝歇尔的教材。他学习坚韧不拔、勾画轮廓、划分界线、剪辑衡量；他学着为最终确定的内容寻找最终确定的言语。如果说他现在致敌人于死地，那是因为他的语言早就具了那种明察秋毫的仇恨的力量，按照海涅的说法，这种力量创造地狱，并且“任何人都无法摆脱它的羁绊”。在海涅的作品中，他的诙谐、嘲讽和讽刺就是致人于死地的力量；而在贝歇尔的作品中，这种力量则完全是靠刻画所表现的对象本身而产生的，当然这种对象是以明察秋毫的仇恨的目光所看到和挑选的。在他的作品中，那种从外表上看平心静气地进行描述的语气是一种手段，为的是勾画出反人类的丑类们的可憎面目，使他们遗臭万年。让我们想想描写西班牙反革命将军莫拉的那首理所应当当地变成著名作品的诗篇吧！

“他坐在那里，眼也不抬，
一份接一份签署判决书：
那里坐的根本不是人，而是灰色
干瘪的东西，
只从那件外衣还看出一点人的样子。

这件外衣仿佛也能哭能笑，
很有点人的味道，
它是人手用细布缝制而成，
为的是用这件外衣做出一个人的形象……
有一天一架不明国际的飞机
坠落山中并且焚毁，
从什么东西也认不出它的来历

直到有人发现外衣的一块碎片，
这才据此认出了他，这位将军——
这就是他身上唯一具有人味的东西。”

但是，上述一切仅仅勾画出贝歇尔新的“德国诗歌”的——
我们可以说——外在轮廓。他的决定性的中心问题更为深刻，
更具有内在的意义。对他来说，问题不仅是要对丑化了德意志
精神的邪恶势力提出控诉，不仅是要唤起德意志本质中那些被
压抑下去的、被迫藏匿起来的真正的、美好的力量，凭借这种力
量就可铲除法西斯的祸害。对他来说，更为重要的是，这场斗争
是一场灵魂深处的斗争，是过去就在每个德国人的灵魂中所进
行的进步与反动、人道主义与反人道主义、善与恶之间的斗争，

而在当前，这一斗争又重新激烈地进行着。贝歇尔在他重返故土后所写的一篇文章中说：“就连‘善良的德国人’也绝对没有摆脱掉我们在德国人的本质中所领教过的充满灾难的特点。在善良的德国人身上也包藏有坏的因素，反之亦然。这当然不是说，所有德国人彼此都是一样的，都是一丘之貉。可是，就是在最善良的人的身上也在进行搏斗，善的原则是否获得胜利始终还是问题，它一再遭到灾难的威胁。善的东西必须始终准备着去进行自卫。”贝歇尔正确地理解了这些联系，而并没有因此而看不到独特的德国问题有它命中注定的灾难。他指出，这是一个生活在这个最后的最可恶的阶级社会中、谁也难以从中挣脱出来的人所遇到的共同的问题：“谈到这，势必产生一个问题：这场‘两种灵魂的斗争’是德国所独有的吗？不是！这‘只是’一个共同的人类问题的一种由德国历史所决定的独特的表现形式而已，但是，德国特有形式的这个‘只是’却具有特别的悲剧意味。”

无须深入分析，就可以看出，我们已经触及贝歇尔创作活动的中心。谁读过贝歇尔那部在最重要之点上带有自传性的小说《告别》，就会知道上文中从理论上阐述的斗争，就是贝歇尔本人在生活中经历过的具有决定意义的斗争。

这样一来，那些鞭挞法西斯歪曲了的德意志精神的诗歌便具有崭新的调门。首先，诗人，同时也是无情的控诉人，他不再是一个一贯正确的真理——他在生活中不遗余力地想实现这些真理——的一贯正确的宣示者，而是同样作为负罪者出现的，他的控诉同样也是对自己的控告。在这一意义上，贝歇尔认为他的诗歌、他的小说以及他的生活对他的同胞说来都是可以借鉴的：

“……那是地狱，他找到进去的
门径，在那里到处栖身，
他消灭了一切，也毁坏了自身，
宁是把自己的生命，拆成碎砖瓦砾。”

从外表上看问题的人认为，既然误入歧途就无可救药；而对贝歇尔来说，正是由于误入歧途，在生活中才产生了克服这种错误的胜利：

“失败和损失
产生了转变和苏醒。”

可是，拿自己个人的生活作例仅仅是为了提供一个基础，以便更深刻地把人们对德国的命运及其道路所负的主要罪责和次要罪责联系起来。这不仅是说相同的力量在每个德国人（阶级社会中的每一个人）的心灵深处都在彼此进行搏斗，同时而且主要是说，这一内心中的矛盾在每个人身上都转变成为行动，共同决定了德国的命运及其道路——即使这种转变是由于消极被动、麻木不仁、无所事事、袖手旁观引起的，情况也是如此。正是在这种更为深刻的意义上，贝歇尔诗中说的主要罪责与次要罪责是紧紧地交织在一起的：

“我审判我那个时代。
这当儿我的‘罪责’也判我有罪，

德国，我认清你为时太晚，
我倾注全力关怀你也为时太晚。

你我的举止行为，不管是好的还是坏的，
我都发觉得太晚。

我认为好的东西——未热烈追求，
我认为是该诅咒的东西——斗争不力。

真理和谬误很晚才界限分明，
我认清我的真理是什么也为时过晚。

所以，我低头认罪，
德国，我为你担忧为时太晚。

在流亡生活中，在遥远的地方，
我才完全成了你的——永远是你的。”

贝歇尔诗歌中的总体性质在这里得到最充分的发展。一切都犹如滚滚的长河，一切事物都在运动，发展和斗争。但这并不是简单的赫拉克利特的“一切皆流”，而是生气勃勃的事物以及施舍生命的事物与腐朽没落的事物以及带来腐朽没落的事物之间阵线分明的斗争。这一斗争贯穿了过去和现在；在这一斗争中，迄今文明发展中出现的伟大人物起了非凡的作用；由于理解了这一斗争，德国昔日的悲剧就一目了然（如在一首优美的关于路德的诗中所写得那样），并成为真正的永存的形象。由于这样理解运动的原则，一般独白性的个人控诉就变成了贝歇尔和走上歧途的德国人民之间的有益的、并且带来真正成果的对话。

这后一种主题最明白地显示出贝歇尔战斗诗歌的新。我们

的战斗诗歌,也包括贝歇尔早期的作品,往往有这样的局限性,诗的内容,因而也包括它的形式,所表达的艰苦地获取的共产主义觉悟主要是写给那些或多或少已经具有这样觉悟的人的。提出的问题与回答,问题及问题的解决,内容与形式,形象与语言,当然这往往不是有意的,都是针对那些已经信奉这种思想的人的。这样一来,作品就变得单调、乏味、狭隘;因此他们主观上极其真诚的激情,主观上极其激昂的斗志,在客观上就变得空洞无物了。(我们前面提到过的共产主义的禁欲主义为导致此种情况起了重要的作用。)

贝歇尔成熟期的诗歌自觉地和这类战斗的诗歌决裂。他提出的任何控诉都包含对自己的指控,在鞭挞任何罪责的同时都承认自己应负的罪责,这样一种做人的态度——在这里所提及的诗歌内容的总体性质的基础上——必然使得诗歌和广泛得多的读者相接触。这两个主题都是极其重要的。只有两者共同发挥作用,诗歌所引起的机缘才能和人的真正问题结合起来,甚至那些刚刚懂得诗歌思想内容的读者也会发生忧愁、想象和畏惧;只有这两个主题共同发挥作用,诗歌正确地宣传的思想才能变成艺术形象,它的思想内容才能处于运动之中,因而它追求的目标就成为耸立的顶峰,而不是不能有任何提高的起点。

最后,贝歇尔作为人和诗人所取得的这些发展,就使得他从流亡回来之后,能在那个——由于远离故土——而停止写作的地方毫无裂痕地有机地继续从事写作。一般来说,这是每个流亡者的悲剧,流亡生活使一些作家处于真空地带,由于没有大气,作家正确地看出现实的远景及其真实的比例的能力就为之减退,有的甚至丧失了这种能力。出于自己的愿望和憎恶而想象出的情景僵化成为虚假的现实,而且主观上还死抱住不放;而

对这种情况，终于又重新找到的故乡的真实现实就很难发挥作用。

贝歇尔在流亡期间由于流亡而受的苦处比起大多数流亡作家来更深，他对流亡生活对他本人可能产生的影响不曾有过任何幻想。但是，因为远离故土对他来说已经变成既从四面八方汲取光线、又向四面八方放射光芒的经历的中心，因为有许多看不见的线把流亡者和他的真正的故乡联系起来，因为在流亡期间，个人的命运和德国的命运甚至世界的命运不可分割地联系在一起，正是因为这些原因，所以回归故里就不必非和已经错了的思想和感情决裂不可，在故乡的经历可以自然而然地有机地纳入贝歇尔在流亡期间所经历过的发展线索。当然也不能把这种情况说成是纯主观的，因为这同那种总体性有着最紧密的联系，而正是这种总体性使贝歇尔个人的一切和德国人民的历史整体联系在一起，与德国人民的过去、现在以及将来联系在一起。

“留在国内的人也返回家乡。
谁没有被驱赶而离开他的故乡？
神经错乱和狂妄弄得我们无家可回。
今天我们又故乡重归。”

三

人们如果考察当代文学中风格之间的矛盾，他们对这些矛盾的研究往往是在两个错误的极端之间摆动：他们要么是只把

抽象出来的阶级矛盾当作研究对象，要么把同样是抽象地孤立出来的在美学观点上彼此矛盾的（以及常常自身就是矛盾的）艺术处理方式当成研究对象。这当中忽视了一个极其重要的中间媒介，那就是作家的世界观。作家的世界观产生于作家的阶级的地位，并经过他是积极地还是消极地参与阶级斗争而经受考验，成熟起来或衰亡下去。因此，世界观是那么一种要素，那么一种气氛，在这种气氛中作家所采用的素材和形式在把它们塑造成艺术形象之前就已经获得了对于创作具有决定意义的“成诗前的”造形、方向和实体性。

世界观的这种作用可以是自发地、在没有正确意识的情况下而发挥出来的。当然，如果创作者对他的创作的那些社会、个人、世界观以及艺术的先决条件了解得很清楚的话，这对于作品，甚至对于经过艰苦的有意识的劳动而获得的作品的质量是有好处的，歌德的情况就足以证明这一点。

因此——这里我们也只能从一个大的问题当中捡出一个要点来谈——，对于一首诗的整体结构，对于诗的整体诗意的气氛来说，一个具有决定性意义的前提是：根据诗人的世界观，美在人生的整体中占有什么地位，诗人对诗中所反映的世界图象做出怎样的反应，他根据自己的世界观对如此获取的美的思想是肯定或是否定。

从这一观点出发，就产生了一致和对立。众所周知，没落的资产阶级的一些最有名的、最真诚的、最具备叛逆精神的诗人——如波特莱尔——对资产阶级生活中所谓的美是深为怀疑的。但是，这一点在他们的世界观中，从而也在他们的创作中却起了这样的变化，美成了脱离生活、甚至敌视生活的原则。过去在波特莱尔敌对的讽刺中和强烈的绝望中所流露出来的东西，

在颓废文学的更高阶段——帝国主义时期变成了一种寄生生活的寄生诗歌的安乐窝和装饰物；就是现在也不乏悲剧的色彩，可是这些悲剧的色彩已经没有了它那人的矛盾和危险性。它们是赋予安逸以中选者贵族般的威仪，鉴赏家忍受悲痛时的肃穆。

在文学界开始出现了坚定地反对寄生阶级自认是人类“精华”的那种脱离生活的态度的反对派，但是，这些反对派，不论是资产阶级的还是无产阶级的，如果他们不批判地解除美与生活之间的对立，那么，他们最终就只好认可颓废的资产阶级世界观。他们撕碎颓废派艺术家寄生的、脱离生活的美的理想，那是正确的。可是，由于他们从这一正确的批判出发把颓废资产阶级的美的概念和美本身等同起来，并且怀疑美，以革命美学的名义根本否定美，这样，这种怀疑不仅造成了美和艺术之间无法解决的矛盾，而且殃及艺术本身，为了抛弃唯美的原则在艺术创作中就使用一些贫乏的手段。这样一来，这些反对派就和他们极其憎恶的敌人坐在一条板凳上，而他们对这些毫无觉察。

同这些反对派一样，贝歇尔也拒绝脱离生活的寄生的美：

“……悠闲自得的腐烂的美，
在充满巧取豪夺来的珍宝的化妆舞会上，
看到它们十分注意保护自己的美，
我不说任何话，不做任何事，
以免破坏它们的美，
这种美只归极少数人所有，
所有牧师都把他们的祝福献给了这种美……”

这样的美，它在增加人们的痛苦，

这样的美就该处以极刑！”

可是，贝歇尔摒弃和反对这一错误的美的观念，在有鲜明具体的社会历史的，从而也有政治的含义，因此这就不会使美和生活之间的关系产生紊乱，而是相反，澄清了它们之间的关系，并把这样所取得的认识转变成为向非人道主义势力进行总体斗争的一种武器。贝歇尔说得很有道理，法西斯连大自然的面貌也给改变了，“晴朗的天不再是晴朗的了”。法西斯对人道和文明的全面进攻迫使我们在一切事物中只看到哪些是有利于这一进攻，哪些有利于抵抗这一进攻。因而也以美的名义提起控诉：

“你们导致了美的分裂，
你们亵渎了每一幅美的图象。
因此，你们的恐怖结束的那个美好的
日子
我把它当作最美妙的时光加以称颂。”

因此，贝歇尔美学的真正核心就是：把美从这种自我异化中拯救出来，这一自我异化在许久以前就由于剥削阶级的统治而准备好了，到了法西斯时期只不过达到了它的顶点而已。可是拯救美的道路只能是我们前面研究贝歇尔与祖国、人类和社会主义的关系时已指出过的那条路。因此就是拯救美的路也是开始于人类伟大的往昔，经过黑暗的今朝，通向更加光明的未来，比以往任何时代都更伟大的未来。在未来，美将比以往的任何时代都更加绚丽多姿，因为它和生活中一切美好的和向前发展着的事物融为一体，这个统一体会更直接地、内在联系更紧密地表现出来。

“世界是美的，这点我早就看到。
现在又在各族人民的勇敢里发现了美，
他们英勇地从暴君的残暴中解放了自己。
‘美与善’是希腊抵御野蛮人的战斗口号——
我现在又在真实中发现了美
并且在爱之火中把美找到。

…·世界是美的，这点我早就看到。
可是这美一定要斗争才能得到，
‘美好的生活’不是一份礼物，
谁曾为了这样的生活，
奉献出自己最美、最好的东西，
瞧，谁就享有美好的生活，
他在生活中就不会把美忘掉……”

这些诗句，如果人们愿意这样称呼它的话，可以说是贝歇尔的“艺术的诗”。正象任何辩证关系一样，它们的本质也具有双重性：一方面在大自然和人类的客观世界里发现了美，这就是说把美理解为隶属于事物、现象的一个特性；另一方面把这一客观性理解为美与它的社会对立面之间进行斗争的过程。这一不可分割的双重性是贝歇尔诗歌形式的基础，它在世界观的范围内决定着诗人的主观与大自然以及人类世界客观对象之间的辩证的相互关系。

在马克思主义列宁主义反映论的理论研究中，直到今天，诗歌一直遭到严重忽视。在具有高度天才的颇具才华的英国的马克思主义者考德威尔的影响下，甚至产生了这样一种倾向，把反

映论只用于小说和戏剧，诗歌则只被看成主观内心世界的自我写照，它的根源可溯源到原始社会的原始的神秘的幻想。

本文不可能哪怕只是笼统地提出由此而产生的那些问题，更别说解决这些问题了。尽管如此，我们还是必须指出：从马克思主义美学的一般意义上讲，同小说和戏剧一样，诗歌也是不依赖于我们的意识而存在的客观现实的反映。这一一般的同一性当然无论在理论上还是在实践上都没有排除基本差别，特别是不应掩盖下列这一事实，即诗歌的反映过程具有“世界之镜”（海涅论歌德）的主观特性，就这一要素的作用而言诗歌的意义从质上不同于小说和戏剧。

当然我们不可忘记，在戏剧中，特别是在小说中也不是没有这样的因素。甚至在戏剧中，虽然由于形式的法则把创作者排除在作品之外，但剧中故事的整个气氛、它的时间、节奏在忠实反映的范围之内都渗透着作者的主观性；同样每个人物的内心世界和周围环境，人物出现于其中的画家所谓的“氛围”以及人物行动所依据的法则等等，也渗透着主观性。众所周知，作为叙述主体的小说作者的主观性也明显地决定着每一部小说的创作。有一种时兴的偏见即福楼拜的自我欺骗，认为小说作为现实的反映，这种主观性越是处于不明显的地位，甚至象是消失不见了，它似乎就越真实，越忠实。

所有这一切都是正确的，并一直是正确的。谁也不会否认，这些事实不仅使得人们可以从发生发展的角度来理解某些发展，而且还构成了小说与诗歌之间的重要的、而且是独立的过渡形式（如哀歌、田园诗）。虽然如此，作家的主观作用在诗歌中仍有独特的、决定体裁的影响，这与前面所指出的并不矛盾。即使在表面上看来最客观的诗歌中，诗人的主体也是作品中直接可

以觉察到的、因而也是用文学的手段形象地塑造出来的中心。并不是由于创作的主体的公开出现即反映的镜子的公开出现，才构成这种不同于其他艺术种类的质的差别，而是由于它那特殊的、明显的能动性，由于它那特殊的存在方式，以及它蕴育于作品形式本身的能动的作用。

为了从思想上正确理解辩证的矛盾论，在这里出现了巨大的语言上的困难。有不少作家和理论家，他们在认识到创作主体的能动性的同时——清晰认识这种能动性对整个马克思主义列宁主义美学是不可少的，而不仅仅是对诗歌的美学理论是如此——对“镜子”这个比喻的说法提出了异议，因为“镜子”的作用看来纯粹是消极的、机械的。

他们的这种看法是错误的。“镜子”这个比喻是不可缺少的，因为只有借助它，才能理解艺术的世界观上的基本事实，即艺术是不依赖我们的意识而存在的现实的特殊反映。坚持现实不依赖于人类意识和艺术是它的反映的观点，不仅对认识——作为唯心主义与唯物主义之间必不可少的分界线——而且对诗的创作实践也具有决定性意义。在过去的几十年里，我们亲眼看到，如果作家试图从这一不依赖于他们而存在的现实的羁绊中解脱出来，那就必然产生混乱，造成所有形式的支离破碎。这样，解放出来的、表面上独立的、成为毫无节制的作家的主观性就不可避免地要落入真空，堕入虚无的无底深渊，从而连作家的主体也化为乌有。

因此，当我们坚持把诗人叫作“世界的镜子”，那我们是情愿接受这种语言上的矛盾，因为它并不是形式逻辑的矛盾，即不是对的就是错的非此即彼，而是生活本身能结出果实的运动着的矛盾。诗人的态度是主动的和被动的，创造性的和反映式的，它

们是同时存在的,不可分割的。因为从现象到本质,从表面到规律的道路,这一过程只能主动地完成。可是这一主动性绝不排斥整个过程是反映客观现实这个基本性质。相反,它是反映现实的更深刻、更真实的形式。当然只有始终坚持本质和规律如同现象和表面一样都是客观现实才会是这样,也就是只有我们把现象和本质的客观辩证关系和我们追求本质的主观辩证关系理解为不可分割地联系在一起的时候,我们才可能(接近于)抓住现实的整体。

在这一普遍的美学联系的范围之中(这里我们把过渡形式忽略不计),诗歌这一形式的特点就在于,这一过程在诗歌里在艺术上也是作为过程而出现,被塑造的现实仿佛是作为“原生状态”在我们面前展现出来,而小说和戏剧这两种形式——同样也是以主观辩证关系的作用为基础的——只表现作家所反映的现实中的现象和本质的客观辩证关系。在小说和戏剧中作为“自然实体”的客观的辩证运动而展现出来的东西,在诗歌中是作为“自然实体”本身而出现的。

四

我们这里不得不谈到一般的美学问题,这是因为贝歇尔的成熟期为德国诗歌(在我们开始时谈过的那场国际运动的范围之内)所带来的那些新事物,是返回到真正的艺术原则以及过去的大师如何实现了这些原则,同时也回答和反驳了在帝国主义时期的德国文学中占统治地位的那场把人类、标准和形式都搞得支离破碎的虚无主义运动。可是,正象我们前面在研究内容

时所能看到的，这种返回到较健康时代的和艺术上成功的伟大著作的传统，跟逃避现实向往过去是毫无共同之处的。战斗的诗歌要想有效地抵抗法西斯惨无人道的污浊的洪水，在诗中就必须每时每处都传播人的声音。只有当人道是作为艺术形象来与虚无主义相对抗的时候，人道的抵抗才能起决定性的作用。这一真理适用于作品的艺术形式，同样也适用于作品的内容，二者是彼此不可分割的。

可是，人若与事和人没有丰富的联系，那他就不会有人的声音，也发不出人的声音来。因此，我们前面谈到的从总体上重新占有重要的内容，是革新诗歌必不可少的前提。正如我们所见到的，在贝歇尔的身上这条道路的方向是这样的：所有自然界和社会上的事物，都通过它们在我们这个时代的生死存亡的斗争中所起的作用，而赢得了所有的人都能理解的和对所有人都有重大意义的、在感官上和精神上都给人深刻印象的文学的客观性。上边分析过的诗的双重运动着的辩证法，它决定着诗的形式统一，决定着诗作为艺术品的内在联系；在贝歇尔的诗中，这一辩证关系是以客观性的抒情诗的感性的力量为根据的。

我们要强调指出，这是在贝歇尔的诗中。因为我们在这里论述一般的美学问题，目的也仅仅是为了使人理解贝歇尔诗歌的本质和特性，而不是要把他创作的方式神化为具有普遍意义的抽象的典范。因此只简单地说一下我们这个时代的一些最重要的诗歌创作，虽从世界文学的意义来看，它们代表的是同样的诗歌革新的基本倾向——这里只提一下艾吕雅的《自由颂》，聂鲁达的《献给斯大林格勒的恋歌》，就够了——，但它们是从性质上不同的创作前提出发的，并以性质上不同的手法重新找到诗歌的抒情形式的统一。

这一共性是不能忘记的。近来发表的为数众多的战斗诗篇之所以很快被忘掉，落得一无所获，其主要原因是：由于腐朽的资本主义社会的腐蚀作用，就是具有广泛内容的诗也失去了文学形象的统一性。无病呻吟仅仅是为了弥补内容没有广泛性这一缺点的手段，正象诗中抽象的政治思想的统一是为了代替诗的形象在艺术上的统一一样。

可是就在这一共性之内，今天许多著名的诗人走着很不相同的道路。那么，我们说，贝歇尔所塑造出的客观性是他的诗歌特殊的、对他来说又具有代表性的起点，是他的诗歌的中心，这意味着什么呢？尽人皆知，当一个批评家说歌德的思想是“客观的”，歌德感到非常高兴，很受鼓舞。歌德自然立即就想到，这种看法也适用于他的文学创作。因此，当歌德谈到他的“客观的创作”时，这既是指他采用传说中和历史上的伟大主题，也是指他喜欢写即兴诗，这一点任何懂得歌德的人都不会感到意外。可是，我们最感兴趣的，还是他对自己的科学研究的一个看法。我们认为，他的这个看法，正好一针见血地说明了他的“客观的创作”的艺术本质。歌德说，他自己的科学研究方法是“演绎”，并对它的性质做了如下的说明：“我一直不停地工作，直到我找到一个确切的论点，许多认识都可由此演绎出来，或者毋宁说，这个论点自然地产生出许多认识，把它们带给我，因为我在努力工作和接受事物时对工作总是小心谨慎，又一丝不苟。

我认为，每一种“客观的创作”的关键都在于此，因此贝歇尔的诗也是如此。那么，歌德所说的“演绎”的实质到底何在呢？其实质就在于，作家碰到一事物，这一事物由于它的表现方式给人以具体感性的深刻印象，由于它同它的本质意蕴许多因素有关系而变得意义重大。因此对这一事物的艺术加工就集中在使

这一事物充分地展现出来，这也就是说，引起作家经历那种事物所具有的一切感性具体的习俗的因素都是通过这一事物本身的辩证的自我运动而展现出来的，“演绎出来的”，而且在展现这些因素的同时，也提高了事物本身的给人以感性具体印象的力量，提高和深化由它引起的作家主观的思想和感情。这样，作家的主观性，他在反映客观现实中创造性的能动性也就完全发挥出来了；可是由此而产生的表面现象，仿佛是事物展现出它那潜在的丰富内容。

为了不致过多地去讨论细节问题，我选择了一个比较简单的例子。一所房子让炸弹击中了：

“由于大火而烟熏火烧，
在象石头一样死静的中央，
立着一堵墙。
一块碎玻璃片挂在烟熏的黑墙上，
墙上有一面镜子，
空无一物，毫无光泽，
就象是满布泪珠
经受又湿又冷的凄风袭击。”

这个最初给人的鲜明而又清楚的和道德上的印象，现在通过原有的情景进一步发展而更为强烈。这对于贝歇尔的风格来说是很有代表性的，就是说，他不象其他著名的诗人那样，在不同的事物中寻找和发现表现他本人经历的手段，而是死扣住开头就已经描绘出的图象，并由这一图象本身引出所有内在的提高。这样，形象就“自行”表现出了诗的最内在的政治和思想内涵：

“谁在镜子里照上一照，
他就会看到，
在这块破碎的玻璃里
映出的是已经残缺不全的生灵的末日。

谁要是向镜子里看上一看，
他就看到烈火中窒息而死的人们，
在出事之前不久，
他们还在对镜端详。

谁要是向镜子里看上一眼，
他就别再想摆脱所见到的景象，
这景象也会使他脸色苍白。

谁要向镜子看一眼，谁都会吓一跳，
因为镜子里映出的是一片虚无，
他面对的是崩溃了的世界……”

就这样，这块镜子的碎片变成了“我们这个时代的写照”。也许有人会说这是“象征”。这种说法也对也不对。如果“象征”这个词取其古典的含义，这种说法是对的。就象歌德那个时代用这个词那样，把它看作是一个重要的事物（纽带、环境等等），它通过它那丰富的因素以及这些因素的展现而超越了它自己本身，而并未失去它感性具体的完整性。但如果是根据现代象征主义所理解的意义来使用这个词，那这种说法就不对了，因为在绝大多数情况下，现代象征派是把过去所说的寓意从非理性的

角度加以解释，使其成为虚幻的、空洞的情感。内容、意义不是产生于所描述的事物，而是借助这个事物的“机会”，通过沉溺于与这一事物的本质毫无联系的联想而漫无边际地涌入世界。

在贝歇尔这首诗里，按照感官所能觉察到的表面现象，对象是由于自身而变得重要起来的，实际上，是由于与它的本质的辩证的相互关系，由于诗人的抒情的主体从它那里汲取了那些对人和人社会十分重要的丰富因素，它才变得重要的。但是，一方面，这种汲取仅仅从发生关系的形式上看是主观的。实际上，对象在客观上，“在创作之前”就含有这许多因素；不过，这些因素不再是孤立地直接出现的，而是作为各种极不相同人的关系的交汇点和对象而出现的。另一方面，寻找和发现本质从来是不脱离对象事物的：作家的能动性所反映的正好是在对象事物身上聚集着的人的各种关系的那个综合体，它的目标正好就是要把这些关系的总体有力地集中在对象事物身上，提高现象和本质的辩证关系使其超出一般生活，使得本质只是作为对象事物的现象而表现出来。

因此，这种艺术意图既反对自然主义又反对浪漫主义的形式主义；因为自然主义在许多事物当中不按其意义的大小与否进行选择，浪漫主义的形式主义则一味追求“有趣味的”，“扣人心弦的”，稀奇的等等事物。从客观现实抽象的“自在”状态的立场出发，随便一件什么事物都能引起诗人的这种能动作用。可是这种主观任意性纯粹是一种表面现象。因为把重要的人的关系集中于事物身上就把任何主观任意性都排除了；正是这种集中使最简单的、最平凡的东西在诗歌里也变得意味深长，而如果缺少这一基础，哪怕是最雄伟壮观的奇异的风光也不会有什么诗的意义。

我再一次试着用简单的例证来阐明这一事实。在一个关于贝歇尔一生中几次关键性的转变的组诗中，引起第一次转变的机因是一块奶油小面包。贝歇尔小的时候，每天带一个小面包去上学；有一次他看到，另外一个小孩以贪婪的饥饿的目光看着他吃面包——他突然之间领悟到穷与富的差别：

“那眼光盯着我的嘴巴，向我提非难，
好象他应与我一起吃，
这事发生在过去——噢，奇怪的是，
现在还在发生——
噢，饥饿者的目光我永记不忘——

世界已经分裂。在这分裂之中，
我动摇不定——究竟站在哪一边？
世界处于斗争和抗争之中，
看来我自己也与自己相分裂。”

这样一来，奶油面包就变成了诗的对象，而且这并不是偶然地、随心所欲地变成的，也没有添加任何浪漫主义的、象征主义的修饰。象任何一个真正诗的对象一样，它形象地凝聚了人的一种意义重大的境遇、人的一个重要发展这个文学的意蕴。

为了清楚明了起见，我们总是选用最简单的事例。但是人们不难看出，贝歇尔那些直接描述人以及人的关系的，因而更为复杂的诗，也同样是根据“客观的创作”这一原则而创作的。这类诗所写的事件有：身处烈火焚烧的屋子之中的母亲，遭受最残酷的酷刑也没有出卖同志的男子汉大丈夫，三人谁也不愿把另外两人活埋因而被希特勒士兵杀害的同伴，最后还有在《诗体小

说》中所写的试图组织反法西斯起义的三位慕尼黑大学生，以及七个当了希特勒的兵而丧生的男孩子。而且这同样也表明，正是这样的客观性所具有的特殊性质，也就是，在这一客观性之中象汇聚到一个焦点上的人的关系的内容和方式、质和量，决定了这些诗歌所有的形式上的因素，决定了七个男孩的故事那种充满变化曲折、彼此相照的近乎小说体的细致入微的写作手法，也决定着写三个士兵的那首诗的那种语言简洁、象叙事谣曲体的格调。

不言而喻，贝歇尔那些直接控诉法西斯的诗篇，如同这里所谈到的这些诗篇一样，遵循的也是“客观的创作”的那些规律，只是由于诗的客观对象具有另外的内容而带来与这种内容相适应的形式。这里我只要提一下上文已经引用过的关于莫拉将军的十四行诗就够了。对贝歇尔来说，“客观的诗作”与战斗的诗并不是矛盾的，“客观的诗作”并没有削弱战斗的精神，而是相反，正如我们在前面已经提到过的那样，它增强了战斗精神。因为在这种诗歌中不仅表现了诗人主观上的憎恨与厌恶，而且表现出一切与人有关的事物都在进行反抗，正是这反抗引出了同人处于上述联系之中的各种对象。贝歇尔唤起了一种文学的假象（在这种假象的后面隐藏着深刻的真的世界历史的内容），仿佛整个人类世界连同他们的房屋和陈设，大街和景色一起都起来反抗希特勒的兽行，并且在社会主义人道主义的和谐之中又在复归到他们自己本身。

内容的博大和形式具体鲜明性二者紧密地连系在一起会给诗的创作带来累累硕果，约翰内斯·R·贝歇尔诗歌中的人的声音就是由此而产生的。贝歇尔的诗是高超的艺术，它的最终目的不只是追求单纯的艺术形式的完美。贝歇尔为了告诫自己

和其他人，在他的散文著作中一再引用荷尔德林的这几句诗，这并不是偶然的事，而是因为他正确地认识到了我们当前这个时代里存在威胁着诗歌的一种真正的危险：

“他们想要创建一个
艺术的王国。可是在这当中
他们把祖国遗忘，
希腊，这个最美好的国家
因此令人惋惜地走向灭亡……”

（当然，贝歇尔是在普遍意义上理解荷尔德林所说的话的，正象我们讨论他的德意志精神问题时所谈到过的那样。）

我们的时代是人类进行最后决战的最伟大的时代。人类的存在从未遭受过如此严重的威胁。可是自卫的意识也从来没有象今天这样觉醒。我们这个时代的作家负有崇高的使命，要用他们人的声音唤醒每个人包括被资本主义丑化了的和歪曲了的每一个人的个性，给他们的理智和情感上接种上疫苗以抗御帝国主义每天散布出来的大量反人性的毒素。贝歇尔的崇高荣誉在于，他长期参与并领导这一斗争，在斗争中他的诗歌的形式日臻完美，他的诗歌成了这一斗争的有效武器。

（一九五二年）

姚保琼 译

（选自《命运的转折》）

维利·布莱德尔的长篇小说

一 把辩证法作为文学的原则

布莱德尔的两部长篇小说^①在德国无产阶级革命文学发展中占有重要的地位。布莱德尔是以真正的才能、娴熟的技巧和战斗的阶级立场选择题材的。这些题材不仅是全体工人所关心的，而且同时对所有的读者来说也在内容方面开辟了一个新的天地。不管是开始进行的合理化对工人所产生的影响，还是无产阶级居民区的日常生活和日常斗争，这些都是德国至今还没有从无产阶级阶级立场描述过的对象。

这是很了不起的。但是布莱德尔的功绩还绝对不止这些。在组织材料和小说的结构方面，表现出他具有成熟的技巧、可靠的政治直觉和战士那样的敏捷。就在第一部长篇小说中，他已经非常巧妙地围绕着一一次罢工的准备、爆发和失败来描写工厂。这样就勾画出了一个生动的情节，它不仅适于把对工人日常生活细节的描写转变成阶级斗争的因素和阶段，而且还同时指出了整个情节只是伟大的阶级战争的一个瞬间：这场战争在这部长篇小说开始之前已经开始，而且在小说中所描写的这场战役失败之后，它将以同样的激烈程度继续进行下去。毋庸置疑，这是

^① 指一九三一年发表的《N和K机器厂》和一九三二年发表的《罗森霍夫街》。

无产阶级长篇小说的一种正确的模式。因为它提供了这样的可能性。把工厂中的整个阶级的意义重大的发展(包括工人同资本家的斗争、国家政权的干预、工厂中工人的分野、政治上的分歧、社会民主党和工会的作用、共产党支部在同工厂相互影响中的组织生活等等)安排在一个艺术的布局之中,这个布局从叙事体作品的要求看来是真正完整的,可是又是无“头”无“尾”,因而它是作为一个过程、作为全过程的一个部分来加以刻画的。

第二部长篇小说的艺术布局,又朝这个方向前进了一步。这里,布莱德尔把他的布局的范围更加扩大:他向自己提出了正确而又重要的目标,即在同其他阶级、特别是同小资产阶级的具体的相互关系中来刻画工人的生活。这无论在政治上还是在艺术上都是一个绝对正确的目标,而且是一个重要的进步。因为我们无产阶级革命文学的大部分作品,还带有一种狭隘的、有时甚至有点“经济主义”味道的特征,它们不是仅仅把工厂中工厂主和工人之间的对立,就是把剧烈的阶级斗争中工人的国家和资产阶级的国家的对立作为谴责的对象。这样一来,就把“就其形式”是以民族的,但实际上是以全民的角度为基点的政治视野缩小成为孤立地突出一个重要的因素。而这样所产生的艺术效果就必然使那个所描写的世界显得狭窄贫乏。在这方面,布莱德尔勇敢而有力地向前突进。一个无产阶级居民区的生活是这部长篇小说的内容。各个阶层的以及各式各样政治倾向的工人和小资产阶级,共产党人、社会民主党人、纳粹分子、不问政治的人等等住在一起,紧密为邻;在日常生活中他们以各种不同的方式互相发生接触。一次房客拒付房租和最后汉堡的选举构成了这部小说情节的核心,围绕这个核心安排了五光十色、多种多样的无产阶级和小资产阶级的生活插曲。有政治生活方面的(如纳

粹的侵袭、示威游行等)，也有私人生活方面的（如堕胎悲剧、生儿育女、当铺等）。这也是一个内容构思正确的、因而就其轮廓来说又是真正叙事体作品的草图。这又是一部优秀的无产阶级革命小说的框架和模式。

但遗憾的是，这部小说和上面那部小说一样，都仅仅是一种框架，仅仅是一种模式，仅仅是一个轮廓。布莱德尔小说的写作方式并不符合他的打算。假使我们要简捷地说，布莱德尔在艺术形象塑造上的基本缺点是什么，那就必须说：他的故事情节所具有的广阔的而且概括了一切重要方面东西的叙事体的框架同他那一会儿是通讯报道体，一会儿是会议报告体的叙述方式之间存在着艺术上不可解决的矛盾。情节的骨架是正确的，但仅仅只是骨架而已。有什么东西能赋予这种骨架以生命呢？那就是活生生的人以及人与人之间生动的、丰富多彩的、不断变化着的关系。而这些在布莱德尔的小说中简直是全然没有的。虽然布莱德尔也对他的人物形象作一些性格刻画，他描绘他们的外表（有些地方甚至描绘得十分精彩），他也明显地突出某种性格特征，等等，但是所有这一切都是僵死的。他的人物都没有什么发展，至多有一些突然的变化。当然，这种突然的变化就其本身而言也是可以的，但那得在艺术上有所准备，要有一个从量（很小的、有关人物自己也可能还没有注意到的变化）到质的转变过程，而不能是象放冷枪似的突如其来。没有准备的突然变化，即使从内容上抽象地看是可能的，在艺术上也是不真实的。布莱德尔所创造的人物形象几乎全都是人们早先所说的戏剧中的“配角”：他们具有一种（也可能是多种）固定不变的性格特征，这种性格特征在任何可能的和不可能场合下都重复表现而加以强调。这样一来，即使说这些性格特征本身看起来是正确的，那

也没有使人物形象获得生命。一部长篇小说比之一篇通讯报道要求另外一种塑造形象的手段；一种对通讯报道来说已经够用的刻画性格的方式，对长篇小说来说是远远不够的。

塑造人物形象方面的缺陷最明显地表现在语言上。布莱德尔所用的语言——除了少数例外——几乎全是新闻报道式的语言。这在有些地方是可以的。例如，假使写一次集会或一次支部会，那是可以用质朴的、枯燥的报告式的语言来描写，并且通过讲演和中间插话等来仅仅突出政治上重要的内容的。不过，在这里也必须强调，政治生活本身也比布莱德尔的描写更丰富、更层次分明、更生动活泼，例如，当台尔曼^①同志或诺伊曼^②同志根据同一条政治路线就同一题目发言的时候，他们讲话的结构、语言和声调等等是完全不一样的。但是布莱德尔所写的政治讲演总是一个腔调（只是加一些前面提到的戏剧中“配角”式的陪衬，而这是于事无补的）。这样一来，他在语言上就落后于他艺术上所要描写的现实，而且甚至在他毫无生气地复写现实的时候，也是如此。

更为糟糕的是，他在集会、会议和报告之外的场合也应用这种语言。我只举出一些信手拈来的例子。两个工人在争论文学问题。其中一人谈到埃米尔·路德维希^③时说：“这确实是一个非

① 台尔曼(Ernst Thälmann, 1886—1944)，德国工人运动著名活动家，德国共产党领袖，一九二五年任德共中央主席，一九三三年被法西斯分子逮捕，一九四四年在集中营惨遭杀害。

② 诺伊曼(Heinz Neumann, 1902—)，一九一九年加入德国共产党，一九二一年起为德共领导人之一，后又参加共产国际的领导工作，一九二六至一九二七年曾来中国。

③ 埃米尔·路德维希(Emil Ludwig, 1881—1948)，德国政论家兼作家，写过歌德、拿破仑、林肯等的传记，认为个人是历史过程的决定因素。一九三一年路德维希访问苏联时，斯大林曾接见过他，并回答了他提出的问题。

常令人激动，对人极有教益的历史学家。”另一人反驳说：“毫无疑问，他是一个很有趣的文学家，可是是一个危险的历史学家。”另外，有一个女工走进当铺，布莱德尔这样描写她的震惊：“在当铺里她认识到人类悲惨生活的全部苦难。”还有，工人在收听无线电广播，一个女共产党员说：“无线电广播是统治阶级的喉舌，每时每刻都有成百万的人受它的骗，变得愚昧无知。”把语言变得如此抽象，其结果必然就是，使许多也想写得具体些的尝试变得空洞乏味。我再举一个例子。一个共产党员要结识一个同他在一个委员会工作的无党派人士，并同他交谈。布莱德尔只写了这次谈话的一些很零碎的内容，这既没有刻画这位无党派人士的性格，又没有表现出这两个人物之间正在建立的关系，接着布莱德尔就加以总结，并且说：“现在他结识了一个非常正直的、有趣的人，理智和良心隐藏在一张粗糙的表皮后面。”

从上面谈到的可以得出这样的结论：布莱德尔缺少写作“技巧”，似乎也是合情合理的。但是，合情合理的东西在这种情况下并不就是正确的东西。当然，布莱德尔也缺少技巧。可是，如果只是对他说：你的小说在内容方面、世界观方面、马克思主义方面、政治方面是完全对头的，你只需要学会写作“技巧”和掌握文艺形式，就会写出伟大的无产阶级小说来，那么这种批评就是给他帮倒忙。

不，如果不是简单机械地回答这个问题，那就必须说，形式和内容的联系是极为紧密的，它们之间辩证的相互作用——尽管阶级内容占主导地位——非常密切、非常融洽和错综复杂。

第一，塑造人物并不是个“技巧”问题，而首先是在文学领域里运用辩证法的问题。我们在每一本辩证唯物主义的入门教程中都要反复强调形而上学思想和辩证法思想的区别；我们一再

强调，辩证法思想就是在思维的时候要把看来是固定不变的事物分解为实际上存在的各种过程。难道说辩证法的这个基本原理不适合文学吗？在日常的阶级斗争实践中，每个干部如果不是辩证地而是形而上学地对待由人（包括个人、集团和群众）组成的而又必须在其中行动的环境，那他马上就会失败。文学在塑造形象的方法上至少要达到在阶级斗争的日常实践中已经在很大程度上——即使还有某些错误，即使常常只是直觉地——开始达到的水平，这难道不是对文学的一个合理要求吗？我甚至认为，我们有权利提出更高的要求。要求我们的文学在运用辩证法方面所取得的最高成就，可以同德国共产党的、共产国际的革命实践和理论的最高成就相比拟。

形象塑造缺少辩证法也会转化为内容方面的缺陷。就是说，由于我们前面所描述的表现方式，布莱德尔必然完全违反他自己的意愿，抹掉革命的发展必须与之斗争的那些困难。因为，要想把这些困难艺术地描写出来，那我们的作家就要能够真正生动而又具体地写出使优秀工人远离革命运动的那些障碍，写出把已经无产阶级化的小资产阶级阶层推向反革命阵营的那些潮流，我们的作家就得向我们指出，要澄清自己的思想，群众必须走的那条路对他们来说是多么艰难。但是布莱德尔——不仅仅是他——恰好在这里写得很简单。他只写结果，而不写充满障碍、困难、挫折的过程。但这就在内容上歪曲了真实情况。因为布莱德尔要描写真实，他就必须写革命运动是向上发展的。但是由于他没有写发展中的障碍，因而就产生了一个被歪曲了的画像。正派的非党人士“突然”成了共产党人；工作很差劲的支部“突然”夺到了罢工的领导权；而在集会上总是革命路线战胜了修正主义的党棍而得以贯彻，等等。

所有这一切不是缺少“技巧”的问题，而是缺少辩证法。

很多同志肯定会觉得这样的批评太严厉了。但是，提出这样批评的作者要用斯大林同志同样就文学问题所说过的话来发问：“布尔什维克从什么时候起害怕过真实？”我们的无产阶级革命文学通过战斗而夺得了生存，并且通过艰巨的斗争证明了它有生存的权利。我们的无产阶级革命作家都是经过考验的、忠诚的阶级战士。当现在向阶级斗争的各条战线提出的任务愈来愈高的时候，无产阶级革命作家不能落在普遍运动的后面。相反，他们必须通过不讲情面的自我批评，通过无情地揭露落后及其原因，通过提出符合革命阶级斗争普遍发展高度的各项任务，来认识这方面的差距，并通过坚忍不拔、目标明确的工作，通过在文学创作中学会运用唯物辩证法，来尽快消灭这方面的差距。

对布莱德尔作品的批评完全是一种自我批评。问题绝不在于布莱德尔个人没有达到我们无产阶级革命文学的水平，恰恰相反，而是我们大家的文学（创作和批评）活动没有达到德国客观形势所要求的水平，没有达到德国普遍的革命运动所要求的水平。布莱德尔是我们最优秀、最有才华和最有发展前途的作家当中的一个。他的错误与其说是个人的错误，勿宁说是整个文学运动的普遍性的错误。因此，当我们以不讲情面的自我批评来揭露这些错误的时候，我们绝不应犯相反的错误去低估布莱德尔的作品，我们绝不应忘记，他的长篇小说尽管有各式各样的错误，但还是有许多优点的。首先，无产阶级革命文学经过了战斗，而且表明它有生存的权利。要是在创作上没有任何一点质量，它能够做到这一点吗？我们在文章的开头就曾经强调指出过这个质量，这里尚须再次强调，布莱德尔的长篇小说在

内容方面打开了新的天地；这些小说对于每一个要了解今天德国无产阶级的日常生活和工人们的实际生活的人，都是有用的、有教育意义的和令人鼓舞的，甚至是一本不可缺少的读物。其次，我们批评的尖锐性正好意味着同时也是对至今已经取得的成就，其中包括对布莱德尔的成就的承认。即使说布莱德尔是个微不足道的新手，并没有什么值得赞许的艺术才干，那我们也必须小心谨慎地培育和照顾好这株萌芽的幼苗，防止它在狂风暴雨面前受到损害。何况，我们已经远远超过了这一步，恰恰是布莱德尔，他并不是没有作出成绩。正因为布莱德尔（如象我们其他的无产阶级革命作家一样）是有才华的，他的作品达到了一定的水平，这些作品是非常值得阅读的，而且实际情况也是如此，因为这些，所以我们必须向他提出更高的要求。而这一点只有通过尖锐的批评、通过自我批评才有可能实现。正是布莱德尔作品当中那些应予肯定的优秀的东西，才使得我们有可能和有必要再前进一步，并要求他——而且要求我们的其他作家——做出更高的成就，真正掌握唯物辩证法，达到我们的运动在其他领域所达到的最高水平。我们可以而且必须这样要求，因为我们确信，他能够实现这些要求。

二 反对文学中的自发论

我只能简短地回答戈彻^① 同志的文章，因为他并没有驳倒

^① 奥托·戈彻(Otto Gotsche, 1904—)，德国小说家兼新闻记者，在他的小说中也描写了德国工人运动的历史状况。德意志民主共和国成立后，戈彻曾任国务委员会秘书等职。

我对布莱德尔的批评，反倒是证实了我的各个论点。可是，在我简短地总结这几点之前，我想请求戈彻同志，为了使我们的讨论真的能促进无产阶级革命文学，应是同志式地、而不是幼稚地进行讨论。如果工人读者要求批评家，“自己拿出更好的东西来”，那么戈彻同志就应向他们解释清楚，这不是批评家的任务。这样的观点在新文学的开始阶段总是很盛行的。资产阶级文学也经历过这种幼稚病（德国是在莱辛以前）。但是，难道我们真的还要从今天看来已经变得很可笑的资产阶级文学时期，从资产阶级文学第一代祖先时期提取我们行动的模式吗？诚然，偶然地也可能有这样的事情，一个优秀的马克思主义批评家同时也是一个无产阶级革命作家。但是，这是非常偶然的。如果我们的无产阶级革命作家在创作时具有这样高度的马克思主义的自觉性，以致他们就有能够批判地表述他们的创作方法的原则，那当然是值得欢迎的。从狄德罗到司汤达和从莱辛到海涅的资产阶级革命时期的伟大作家，都几乎毫无例外地具有这样的能力。然而，文学批评本身在我们无产阶级革命文学运动的劳动分工上同样有它的地位，这正如创作一样，它有它的专门任务。文学批评的任务是，通过在文学领域中运用唯物辩证法，帮助揭示出和解释清楚那些最符合阶级斗争问题的（不管是从日常斗争的尺度，还是从整个时期的伟大斗争的尺度来衡量，都是如此）创作方法，并使它们的文学效果得以实现。在这里，文学批评决不应该满足于专注批评我们的作家实际创作出来的作品，它更要努力借助开拓我们的全部遗产，如果必要的话，独立地辨认出时代的必然发展倾向，如果必要的话，还应为实现这些发展倾向去同作家已有的实践进行斗争。如果有人指望一个俄国工人会这样做：譬如，他要求阿维尔巴赫同志在大胆地对长篇

小说、短篇小说、诗歌等等进行批评之前，阿维尔巴赫同志自己得先写出更好的长篇小说、短篇小说、诗歌等等来，那这个俄国工人将会感到惊讶不已。

但是，从戈彻同志的意见中可以看出，他对批评本身的任务是不清楚的。在他看来，批评就等于群众批评。这是一种自发论的观点，无非是德国工人运动中卢森堡主义^①残余的一种观点。我完全没有想要贬低群众批评价值的意思。群众批评对于建立、发展和深化我们的文学和群众之间联系是必不可少的。它对于用文学来教育群众是非常重要的；同样，它对于检验我们的文学是否真正表现了群众关心的东西，是否运用正确和有力的方式表现了这些东西，是否我们的文学还远远地落在群众发展的后面，也都是非常重要的。因此，群众批评对于群众，正如对于作家一样，都是具有教育意义和推动作用的。但是，群众批评绝不是文学批评。谁要以为，马克思主义的、指导性的、起引导作用的、剖解创作方法错误道路的、为正确的创作方法而斗争的批评，可以用群众批评来代替，那么这个人在文学政策方面所取的立场，就如同那样一个党员，他认为中央的思想和战略的领导工作可以由工厂的自发讨论来“代替”。戈彻同志肯定不是这个意思。他只是没有正确地把事情想清楚。

他的观点还充满着对自发性崇拜的因素。他说：“我们文学的突破已经实现，只要随着整个经常不断的波浪起伏的发展过程就可日臻完善。”那么：自动就会这样吗？靠“发展”就会自发地达到这一点吗？戈彻同志甚至未加注意地就使用了俄国自发

^① 罗莎·卢森堡(Rosa Luxemburg, 1871—1919)，德国工人运动和国际工人运动的左派领导人之一，但在她的领导活动中，曾主张过工人运动自发论，称卢森堡主义。

性崇拜者的专门术语：这些人说的是发展的“缓慢的或上或下的曲线”，他说的是发展的“经常不断的波浪起伏”。对于这样一种观点当然要进行“毁灭性”的批评，毫不留情地公开指出其错误。

但是，戈彻同志就我的批评具体地提出了些什么呢？首先：证实了我的批评的要点。他在谈到布莱德尔时这样说：“首先是没有……运用辩证的分析”等等；这里所用专门术语（个人的定义）就已经表示出：戈彻同志在唯物辩证法和它在文学上运用的问题上是非常没有把握的。但是，既然布莱德尔的书运用唯物辩证法有缺点，戈彻同志还能断言说，这些是完美的艺术作品吗？我的批评的实质正是要揭露这些缺点，而且布莱德尔同志也恰巧同意我的意见。戈彻同志承认这一论断，但他又竭力反对把这一论断具体运用在批评之中。这能说是前后一致的吗？能说是辩证的吗？不能。从戈彻的这一错误出发点可以断定，假使一位支部干部H. R. 认为：“对于我们来说，重要的不仅是‘艺术塑造’，而是这些书籍在阶级斗争中的价值”，那么戈彻是无法使这位支部干部明白，他所臆造的这种艺术塑造与阶级斗争中的作用之间的对立纯粹是资产阶级的。正是在自发性的基础上，资产阶级思想才会渗透到工人运动中来，列宁早在一九〇二年就卓越地指出过这一点。而戈彻同志却在这里和其他地方深深地拜倒在自发性的面前。他用这样的方式把我们的文学拖回到老路上，而不是想法去促进它。或者他是否认为，即使布莱德尔有着高尔基那样的强有力的创作方法，他的作品也不会具有更加深远的影响，因此对于阶级斗争也不会有更大的作用？H. R. 同志看来会说：“如果那样的话，也只是发行量会大一些。”但是，戈彻同志也认为，布莱德尔和高尔基所起作用的区别仅仅

在于发行量吗？

戈彻同志拜倒在自发性面前的另一种表现，就是他认为我们文学战线上的这种特别落后的局面是可以原谅的，理由是我们其他各个领域也都很落后。可是，这决不是马克思主义的论据。这就犹如一家工厂，它的工作做得很糟，却说这是因为另一家工厂的工作很糟，而不是说我们落后于客观情况向我们提供的可能性，现在我们必须追上去，赶上去，超过去！而要做到这一点，那我们就得完全弄清可以达到和正在达到的目标，还要弄清实现这个目标的道路上会出现的各种困难，既要弄清有利的客观情况和它的可能性，也要弄清我们的力量和弱点；而且还得自觉地通过发挥我们的主观能动性（而不是通过指望全部运动的自发性）来动手消灭这种落后状况。

最后，这同样也是拜倒在自发性面前的一种表现，戈彻同志拿工人读者说的话作为自己的证据，说什么“这些人实际也都是这样的”；“布莱德尔规规矩矩地描绘了这些人”，等等。这样一来，讨论就被引向错误的道路。我在我的批评文章中责备布莱德尔，他不去塑造形象，而是有时写成通讯报道，有时写成会议报告。这是一个创作方法的问题。汉堡的同志在布莱德尔的描写中认出他们自己，这丝毫也没有证明上述论断是站不住脚的。因为不言而喻，他们在有关他们的工厂和他们的街道的通讯报道里和会议报告里也会认出他们自己，甚至于，即使这些报告作为报告是有缺点的，也是如此。可是，难道仅仅由于这个原因一篇坏的会议报告就会变成一篇好的会议报告，或者一篇会议报告就会变成一个形象塑造吗？当然不行。这正如一张照片，被摄影的人从中认出了自己，它并不会因此就成为一种绘画艺术品。需要讨论的问题是，报告或通讯报道能代替形象塑造吗？比

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说，通讯报道，是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样，是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢？或者它是不是一种比较低级的（在苏联已经过时的，在我们这里正在克服的）创作方法呢？讨论这些问题是会很有好处的。但是，用戈彻同志的自发方法，我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中，虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正，特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反，我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前，我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化，是对我们自己落后状况的一种崇拜，是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评，台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是：在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争，决不能还去增强工人的错误观点，促使他们更去坚持自发论的基础。

（一九三一至一九三二年）

孙坤荣 译

（选自《卢卡契全集》第四卷）

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说，通讯报道，是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样，是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢？或者它是不是一种比较低级的（在苏联已经过时的，在我们这里正在克服的）创作方法呢？讨论这些问题是会很有好处的。但是，用戈彻同志的自发方法，我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中，虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正，特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反，我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前，我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化，是对我们自己落后状况的一种崇拜，是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评，台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是：在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争，决不能还去增强工人的错误观点，促使他们更去坚持自发论的基础。

（一九三一至一九三二年）

孙坤荣 译

（选自《卢卡契全集》第四卷）

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说，通讯报道，是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样，是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢？或者它是不是一种比较低级的（在苏联已经过时的，在我们这里正在克服的）创作方法呢？讨论这些问题是会很有好处的。但是，用戈彻同志的自发方法，我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中，虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正，特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反，我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前，我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化，是对我们自己落后状况的一种崇拜，是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评，台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是：在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争，决不能还去增强工人的错误观点，促使他们更去坚持自发论的基础。

（一九三一至一九三二年）

孙坤荣 译

（选自《卢卡契全集》第四卷）

如说，通讯报道，是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样，是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢？或者它是不是一种比较低级的（在苏联已经过时的，在我们这里正在克服的）创作方法呢？讨论这些问题是会很有好处的。但是，用戈彻同志的自发方法，我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中，虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正，特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反，我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前，我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化，是对我们自己落后状况的一种崇拜，是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评，台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是：在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争，决不能还去增强工人的错误观点，促使他们更去坚持自发论的基础。

（一九三一至一九三二年）

孙坤荣 译

（选自《卢卡契全集》第四卷）

如说，通讯报道，是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样，是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢？或者它是不是一种比较低级的（在苏联已经过时的，在我们这里正在克服的）创作方法呢？讨论这些问题是会很有好处的。但是，用戈彻同志的自发方法，我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中，虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正，特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反，我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前，我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化，是对我们自己落后状况的一种崇拜，是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评，台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是：在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争，决不能还去增强工人的错误观点，促使他们更去坚持自发论的基础。

（一九三一至一九三二年）

孙坤荣 译

（选自《卢卡契全集》第四卷）

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)

如说,通讯报道,是不是象在苏联以及我们这里的一些无产阶级作家所断言的那样,是我们文学正确的、“合乎时宜”的方法呢?或者它是不是一种比较低级的(在苏联已经过时的,在我们这里正在克服的)创作方法呢?讨论这些问题是会很有好处的。但是,用戈彻同志的自发方法,我们甚至不可能正确地提出问题。

我不想耽于个别细节之中,虽然戈彻同志的每个句子差不多都得修正,特别是他提问题的方法更成问题。这种方法使工人读者更加坚定地坚持他们的落后的自发观点。相反,我是要号召讨论我们文学中真正当前亟待解决的问题的。遗憾的是自发性和对自发性的崇拜在这些问题中还占有十分重要的位置。直到我们把这些东西肃清之前,我们是不会消除我们的落后状况的。因为对自发性的崇拜是一种美化,是对我们自己落后状况的一种崇拜,是对也存在于工人读者和工人作家中间的小资产阶级思想残余的一种崇拜。斯大林同志对斯卢茨基的批评,台尔曼同志的文章和讲话都对整个德国工人运动起到了巨大的推动作用。我们的任务是:在文学领域里也具体地、有力地开展反对第二国际思想遗产的斗争,决不能还去增强工人的错误观点,促使他们更去坚持自发论的基础。

(一九三一至一九三二年)

孙坤荣 译

(选自《卢卡契全集》第四卷)