

ISBN 7-5436-1719-6/I · 262 定价：18.60 元

主编 吴元迈
20世纪外国国别文学史丛书

20世纪 德国 文学史

中华社科基金“八五”规划重点项目

高中甫 宁瑛 著

青島出版社

鲁新登字 08 号

责任编辑 徐 诚 曹永毅

封面设计 王鸿翔

20 世纪德国文学史

高中甫 宁 瑛 著

*

青岛出版社出版

(青岛市徐州路 77 号)

邮政编码: 266071

新华书店北京发行所发行

胶州市印刷厂印刷

*

1998 年 12 月第 1 版 1999 年 1 月第 1 次印刷

32 开(850×1168 毫米) 12.75 印张 2 插页 316 千字

印数 1~7000

ISBN 7-5436-1719-6/I·262

定价: 18.60 元

20 世纪即将结束,21 世纪正大踏步地向我们走来。在这个世纪之交的重要时刻,人们都在回顾、总结过去,也在探索、展望未来。如何描绘 20 世纪世界文学地图,如何阐述 20 世纪世界文学的历程、变化和发展、共性和特性、成就和不足,已成为一个大家关注和需要共同探索的迫切课题。

这部被列为国家哲学社会科学基金“八五”规划项目的“20 世纪外国国别文学史丛书”,就是在这方面所作的一种探索。

—

20 世纪是一个充满矛盾、革命和民族解放斗争的风云变幻的动荡世纪,一个经历了前所未有的两次世界大战浩劫的世纪,一个展示了人类科学技术和物质文明日新月异和迅猛发展的世纪,一个弥漫着希望与失望、乐观与悲观的世纪。

文学从来就是生活和时代的审美反映。20 世纪人类社会的进程和特点,自然会这样或那样地决定着 20 世纪文学的变化和发展:首先,我们在 20 世纪世界文学地图上看到的,有传统的资本主义国家的文学,也有新兴社会主义国家的文学,还有挣脱殖民主义枷锁的发展中国家即“第三世界”的文学。这是 20 世纪文学进程中一个非同寻常的新现象。在今天,人们要谈论 20 世纪文学,不可能不提到小国哥伦比亚的作家加西亚·马尔克斯。在非洲,特别是在

“黑非洲”，60 年代以前，许多国家连现代的出版社都没有，而如今它们的民族文学获得了发展，而且出现了好几位诺贝尔文学奖获得者，如尼日利亚的渥雷·索因卡等。

其次，20 世纪文学与 19 世纪文学不同，它不再是现实主义的“一统天下”（当然，这是就大多数国家而言。在 19 世纪的拉丁美洲，文学主潮并不是现实主义，而是浪漫主义）。20 世纪文学的历史行程中，一方面是文学流派、思潮蜂拥而起，异彩纷呈；另一方面是这些千差万别的流派、思潮，花开花落，更替频繁，其中很多是“各领风骚”才几年。与 20 世纪这种文学创作实践相对应的是，20 世纪的文学理论与批评流派层出不穷，潮涨潮落，令人目不暇接：从形式主义到接受美学，从新批评到解构主义，从阐释学到新历史主义。难怪在西方有人声言：20 世纪是文学批评时代。

再次，在 20 世纪文学的格局中，基本上形成了“三足鼎立”之势：传统的现实主义或 19 世纪批判现实主义文学，仍在继续向前发展；以革命浪漫主义或以革命现实主义为原则和方法的无产阶级文学，大踏步地走向世界文坛；一种涵盖了诸多流派和思潮的现代主义文学，迅速崛起和扩展。这一斑斓的 20 世纪文学景观，是 19 世纪文学所无法比拟的。

二

以司汤达和巴尔扎克、萨克雷和狄更斯、普希金和列夫·托尔斯泰为代表的 19 世纪现实主义文学，并没有终止。它在新的历史条件下，随着现实的发展，带着新的特征、新的倾向、新的观念在继续创造。在 20 世纪文学格局中，现实主义仍然是重要和主要的一极，出现了以罗曼·罗兰、法朗士、马丁·杜·加尔、亨利希·曼、托马斯·曼、伯尔、高尔斯华绥、肖伯纳、德莱塞、布宁、加西亚·马尔克斯等为代表的一大批闻名遐迩的 20 世纪现实主义者。他们发展了 19 世纪现实主义的叙述形式，对性格、活动地点、环境氛围作

了多方面的描写,并广泛地采用了意识流、蒙太奇、抽象、荒诞、直接或间接的内心独白、神话和传说等。

20世纪现实主义文学在形式和手法上的丰富性和多样化,对非现实主义流派的形式和手法的借鉴和吸纳,决不是现实主义本身的异化或危机,相反,它是现实主义的与时俱进。列宁说过,随着每个时代的发现,甚至在自然科学领域里(更不用说人类的历史),唯物主义必然要改变自己的形式。布莱希特有一句名言:“关于文学形式,必须去问现实,而不是去问美学,也不是去问现实主义美学。”总之,20世纪现实主义在形式和手法方面的演变,乃是生活和时代使然。

从历史角度看,现实主义从它诞生之日起,在自身的发展过程中,曾经吸收了古典主义和浪漫主义等的艺术经验来丰富自己。例如,古典主义的那些面向日常生活的喜剧、寓言、讽刺和后来现实主义的喜剧、寓言、讽刺,就有千丝万缕的联系。布瓦洛的古典主义文论对现实主义的某些规律也曾产生过影响。狄更斯和陀思妥耶夫斯基在创作中都运用过浪漫主义的题材和手法,而梅里美和普希金的创作更无法同浪漫主义的源流一刀两断,因为他们本人就是由早期的浪漫主义创作转向现实主义创作的。这些都是不可否认的事实。而且在世界文学史上,不仅仅是现实主义的形式和手法要随着现实的发展不断地发展,其他流派的艺术也一样。恩格斯在谈到剧本《弗兰茨·冯·济金根》时,曾向作者拉萨尔指出:“古代人的性格描绘在今天是不再够用了,而在这里,我认为您原可以毫无疑问地稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义。”这无异于说,古希腊罗马悲剧作家在描绘他们那个时代的悲剧人物时所采取的方法是可行的,而且还很出色。但是在千年以后,拉萨尔还去模仿古人的性格描绘,显然“不再够用了”,因为人的个性在丰富,社会的冲突在变化,描绘性格的方法也需要发展。而且莎士比亚已大大超出古代悲剧作家的类型化的描绘方法。这就是恩格斯要拉

萨尔注意的地方。

现实主义作为一种诗学体系,是动态的、发展的、开放的。那种把现实主义定义为,或以“生活本身的形式反映生活”,或“按照生活本来的样式精确细腻地加以描写”,或像卢卡契那样把巴尔扎克和列夫·托尔斯泰的现实主义形式奉为唯一的形式,都是静止的、片面的和狭隘的观点,只会限制现实主义的审美丰富性及其发展,使之贫乏化。正因为如此,布莱希特在 30 年代关于现实主义的论战中,针锋相对地提出“现实主义的广阔性和多样性”的命题,认为现实主义既可以在细节上忠于现实,也可以采用比喻象征、讲故事的方式;既可以滑稽诙谐,也可以夸张变形。正因为如此,在 60 年代,阿拉贡提出了“开放的现实主义”观点,加罗第提出了“无边的现实主义”观点,马尔科夫在 70 年代提出了社会主义现实主义“开放体系”的新命题。这是他们从理论上对 20 世纪现实主义所作的探索。

其实,最值得注意和重视的是 20 世纪现实主义的艺术实践本身,诸如托马斯·曼的《约瑟和他的兄弟们》和安娜·西格斯的《途中邂逅》、布尔加科夫的《大师和玛格利特》和艾特马托夫的《一日长于百年》、加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和米格尔·阿斯图里亚斯的《玉米人》等,不仅运用了虚拟和荒诞,也运用了为现实主义狭隘论者最不能容忍的传说和神话的成分。这是 20 世纪现实主义在诗学上的一大突破。在这些作品里,历史时间和神话时间、直接真实和间接真实、神话和现实熔为一炉,过去和现在、宏观世界和微观世界相互交织,从而拓展了作品的新层次、新容量和新信息,给作品带来了一种强烈的哲学性和概括性。这些作品的目的,就在于综合人类的经验,来回答来探索人和历史、人和存在的关系这些时代的紧迫课题。20 世纪现实主义文学的实践表明,不是“现实主义老了,现实主义死了”,而是现实主义在继续,在运动,在发展。

理论往往落后于实践。从 20 世纪现实主义的诗学看,它已失

去了古典的单一性,愈来愈显示出审美的多形态性,而且在形式和手法上和现代主义的界限愈来愈模糊,愈来愈不确定。对于以上提到的那些作品,以及帕索斯、海明威、福克纳等人的某些作品,要判断它们属于哪种创作方法、哪个流派,的确不是一件轻而易举的事情。也许就存在着一种混合型、中间型的作品,这值得探讨。另外,也发生了这样一种实际情况:对一部作品诸如加西亚·马尔克斯的《百年孤独》,对一个流派诸如“垮掉的一代”,有人说它是现实主义,有人说它是现代主义,还有人说是后现代主义。对于这种歧见和争论,在当前情况下,我以为是自然的、正常的和不可避免的。只有通过讨论、争鸣和进一步研究,逐步求得解决。但有一点是肯定无疑的,如果继续以19世纪现实主义的观念和眼光,去剪裁20世纪现实主义的艺术实践,忽视它的变化和发展,其结果只能是削足适履,生搬硬套,不会得到正确的答案。这里就有一个理论问题需要探讨:如何重新定义20世纪的现实主义。对于我们,这既是一个理论上的难题,也是一次理论上的挑战和机遇。

仅仅从形式和手法上去定义20世纪现实主义,区别现实主义和现代主义及其他“主义”的界限,恐怕不行,需要另辟蹊径。要看它是否真正地把握了现实,揭示了真实;要看它关于世界、关于人的观念如何;要看它有没有把某种形式和手法绝对化。——这是极其粗浅的想法,而且在这里也不可能展开这些思考。

三

在20世纪文学格局中,现代主义文学像现实主义文学一样,占有一个举足轻重的位置。

什么是现代主义,这仍然是一个有争议有歧见的问题。在它的起止时间,它究竟包括哪些流派和思潮,它和“后现代主义”的关系等方面至今都存在着不同的意见。这因为:第一,任何一个现代主义作家都未曾对“现代主义”一词作过一般的界定。第二,这个术语

本身太笼统,除了表示新的和现代的以外,从历史角度看,并无内容。正如有的英国评论所说:“某种以年代推移的速度、与年代一同前进的东西,就像船头浪一样,去年的现代就不是今年的现代。”正因为如此,就有了诸如“原始现代主义”、“旧现代主义”、“新现代主义”和“后现代主义”这类相反词语的流通。第三,“现代主义”一词所涵盖的小说、诗歌、戏剧的流派极为庞杂,各种各样,它们像走马灯似的一个个地出现。而且某些现代主义流派的性质并不相同,有的还是对前一流派的不满和否定,如俄国 20 世纪诗歌中的阿克梅主义就是对俄国象征主义的拒斥,法国的超现实主义对法国的象征主义也是如此。至于未来主义,特别是以马雅可夫斯基为代表的俄国未来主义,以及法国的超现实主义,并不像某些现代主义流派那样悲观、向后看,而是充满革命色彩、向前看。现代主义在某些国家的某个文学发展时期显得至关重要,而在另一些国家只不过是昙花一现,已经成为遥远的过去。但现代主义在中国的遭遇与命运却十分特殊,从 1915 年陈独秀在《现代欧洲文艺史谭》介绍西方象征主义、1925 年李金发出版象征主义诗集《微雨》起,在将近 80 年的时间里,几起几落,这是世界上少有的文学现象。

在一个较长的时间里,人们曾经将现代主义和“颓废主义”相提并论,两者被看成是同义词。19 世纪末 20 世纪初,俄国一些早期马克思主义批评家常常这样使用,可能有当时的特殊情况。直到 1965 年,在苏联学者奥甫相尼科夫和拉祖姆内依主编的《美学简明辞典》中,依然如此使用。该书写道:“‘颓废主义’这一概念也可以把这种艺术的形形色色的流派——由抽象主义和立方主义直到现代的超现实主义和抽象主义统一起来。”变化是从 1964 年开始的。这一年出版的 9 卷本《简明文学百科全书》第 2 卷的这个条目中,对“现代主义”和“颓废主义”作了区分,认为前者的许多特征不同于后者。此后的苏联文艺学基本上沿袭了这个观点,而且在时间上把“颓废主义”限定于 19 世纪末或 20 世纪初,把“现代主义”的

起始限定于第一次世界大战前后。

“颓废主义”一词来源于法文“decadence”，意为“没落”、“堕落”。它首先出现于19世纪80年代的法国。最早把“颓废主义”一词引入文艺领域的是法国诗人、小说家和批评家戈蒂叶。在他看来，后期古希腊罗马文化（古希腊颓废派）具有特殊魅力：精细的唯美主义、抑郁的情绪、如此美妙凄凉的厌世态度。当时法国出版的一本杂志即以“颓废主义”命名，法国象征主义者和一些观点与之接近的诗人也自命为“颓废主义者”。可见，在那时“颓废主义”不仅并无贬意，而且是一种时髦。其著名代表者为法国的魏尔伦、马拉美、韩波等，他们的诗歌充满了哀叹、无望和厌倦的情绪，宣扬个人主义、为艺术而艺术的观点。此后，颓废主义思潮扩展到了英国、俄国、比利时和德国。把“颓废主义”等同于“现代主义”，显然不妥；在时间上后者要晚于前者，在思想内容上两者也有明显区别。然而，不应该否定早期的现代主义，特别是象征主义同颓废主义的千丝万缕的联系，例如，俄国象征派诗人吉比乌斯说过，她不是颓废派，真正吸引她的是颓废派的个人主义。把颓废主义看成是现代主义的前身，可能符合实际。如何看待颓废主义，我以为，高尔基于1896年发表的《保罗·魏尔伦和颓废派》一文，最值得注意和重视。一方面，高尔基与当时其他的批评家一样，指出：颓废主义作为一个整体和一种思潮，是“有害的、反社会的、必须与之斗争”的现象；另一方面，高尔基与当时其他批评家也有不同，认为在魏尔伦等诗人的作品中“能听到抗议资本主义现实的声音，听到饱经磨难的心灵绝望的呼喊。这种艺术源于想摆脱唯利是图、道德沦丧的世界的强烈愿望，同时也是危机的征兆”。高尔基这篇文章写于一百多年之前，在今天也许还没有失去其意义。

现代主义作为20世纪文坛的一种重要文学思潮和流派，萌发于19和20世纪之交的欧洲，更具体地说，它发源于法国。有人认为，巴黎是“这唯一的地点，在这里……才有可能摇匀诸如维也纳

心理学、非洲雕塑、美国侦探小说、俄国音乐、新天主教教义、德国技巧、意大利绝望情绪等这类‘现代的’药剂”。的确，象征派这一最早的现代主义运动就始于法国，法国象征派诗人让·莫瑞亚斯于1886年发表了《象征主义宣言》。现代主义的前身是唯美派和颓废派，它的崛起，打破了此前现实主义“一统天下”的局面，并与20世纪现实主义形成了一种既相互对峙又相互影响的互动关系。

现代主义是一种极为庞杂的文学现象，包括欧美各国为数众多而又相对独立的各个流派，诸如象征主义、达达主义、超现实主义、未来主义、立方主义、抽象主义、意象主义、表现主义、意识流、存在主义等。其中有些是国际性的文学现象，延续时间较长；有些是某个国家或某个地区的文学现象，盛极一时，便销声匿迹。正因为现代主义是如此千差万别的各个流派的总称，对现代主义究竟应该包括哪些流派，现代主义的上限和下限在哪里等问题，人们发生歧见，是不可避免的。1974年马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰曾在《现代主义》一书中写道：“这取决于人们是在哪个中心，或在哪个首府（或省份）来观察它的。正如在今天的英国，‘现代’这个词语与一个世纪以前马修·阿诺德所理解的含义迥然不同那样，我们可以看到，从一个国家到另一个国家，从一种语言到另一种语言，它的含义也是极为不同的。”就拿英国来说，关于现代主义的起始时间，就存在不同说法：埃德蒙·威尔逊把英美现代主义与象征主义联系在一起；维吉尼亚·吴尔夫认为现代主义产生于1910年12月，在这个时候“人性改变了……一切人类关系都变化了”；劳伦斯把现代主义的开始定在1915年；而理查德·埃尔曼提出，“1900年比维吉尼亚·吴尔夫的1910年更方便、更准确”，因为现代主义的主题响彻于爱德华七世时代。至于现代主义的结束时间，更是众说纷纭，其中最对立的观点是：一种看法认为，现代主义早已成为遥远的过去，在30年代就已结束；另一种看法则认为，现代主义远远没有衰竭，它作为我们时代的基本艺术一直延续

至今。这种截然相反的看法不仅使我们认识到“现代主义”术语的复杂性,也了解到“现代主义”问题的复杂性。

尽管如此,我们仍然能够看到,现代主义的每一流派的意义、价值、影响和存在的时间虽不相同,具有自己的思想特点和艺术特点,但它们在哲学思想和文化历史等方面,又具有许多内在的共同性。现代主义哲学和思想基础,是叔本华和尼采的非理性意志论、柏格森的直觉论、胡萨尔的现象学、弗洛伊德和容格的精神分析论、海德格尔的存在主义和法兰克福学派(尤其是阿多诺和马尔库塞)的哲学社会学思想。正是这一切决定了现代主义关于世界和人的观念:世界是残酷和荒谬的,矛盾和冲突是不可解决和没有出路的;人是孤独和惶惶不安的,人所处的那个环境是充满敌意和不可克服的。现代主义者在创作中竭力表现的就是人与人、人与自然、人与社会、人与物的对立关系和全面异化,以及自我的探索和思考。卡夫卡(1883—1924)在1911年和1922年创作的《美国》、《审判》、《城堡》和《变形记》,在这方面是最富代表性的,可以说,他的创作成了资本主义世界危机状态的一种象征。在艺术形式和表现手法上,现代主义具有强烈的反传统性和反规范性,更多地使用象征、隐喻、时空颠倒、意识流、复杂多变的情绪与印象、潜意识、荒诞、抽象等,而且往往把某种形式和手法推向极致。但是,现代主义的这些共同性,不论在内容方面还是在形式方面,都不排斥它的每一流派探索的多样性。

应该说,现代主义一方面独特地反映和表现了19世纪末以来,西方资本主义社会所经历的巨大社会动荡和精神危机,以及资产阶级群体和个体意识之间的矛盾,并在艺术表现上开掘了不少新东西,这是它的意义和价值之所在;另一方面,现代主义的那种独特的审美反映和表现并不全面,往往把充满复杂而矛盾的社会进程抽象化,看不到大众的抗争,而其作品中所深深蕴含的虚无主

义、悲观主义和个人主义,无疑具有消极的影响。

20 世纪现实主义像现代主义一样,都不是 20 世纪世界文学的天涯海角。它存在于很多国家的各个历史时期里,其发展既不平衡,也不是直线地行进。现实主义和现代主义一样,时起时落,时强时弱;此起彼伏,此伏彼起。一般地说,20 年代是欧美现代主义文学的鼎盛时期,许多欧美现代主义大家诸如乔伊斯、艾略特、普鲁斯特、卡夫卡等,都出现在这个时候。进入 30 年代,情况有了明显变化:1929 年至 1933 年,一场严重的经济危机席卷西方资本主义世界;西班牙内战几乎吸引了全球的视线,许多作家对反动的独裁统治不仅口诛笔伐,而且从世界各地奔赴马德里参加战斗;新的世界大战的阴影已经笼罩在欧洲上空。这些尖锐的现实矛盾和现实关系,使文学家的目光投向了现实的迫切问题。这就是欧美文学中出现的著名的“红色 30 年代”,即无产阶级文学或左翼文学的高涨时期,而其主要文学潮流则是现实主义。从第二次世界大战结束到 50 年代末期,现代主义在法国占了重要地位,如存在主义文学、荒诞派戏剧和新小说等。而在英、美、意大利等国,则出现了风靡一时的、强劲的现实主义流派,如英国诗歌中的“运动派”、小说和戏剧中的“愤怒青年”、美国的“垮掉的一代”、意大利的新现实主义文学与电影。

在 20 世纪文学中,在不少欧美国家里,现实主义和现代主义不仅相互并存、相互对立,也相互影响、相互交替。英国批评家、小说家戴维·洛奇在 1981 年回顾英国文学百年的历程时,曾写道:20 世纪英国文学在现实主义与现代主义之间像钟摆一样来回摆动。现实主义和现代主义分别成为英国不同文学阶段的主潮。我认为,洛奇关于现实主义与现代主义的著名“钟摆论”,不仅适用于英国 20 世纪文学,在某种程度和范围内,也适用于很多国家的 20 世纪文学。

四

什么是文学中的“后现代主义”？这是一个悬而未决的问题。可以说，在当今世界上，没有一个术语比“后现代主义”更时髦、更富有争议和更无确定性的了。

“后现代主义”一词，最早来源于西班牙诗人费德利科·奥尼斯于1934年出版的《西班牙暨美洲诗选》。1942年达德莱·麦茨在《当代拉美诗选》中也使用过它。他们力图以此说明，现代主义文学中已经隐含着一种对20世纪初文坛潮流的反拨。此外，1939年英国人汤因比在《历史研究》一书中，曾以“后现代”这个词来标志1875年前后西方文明的转折，即西方文明转向非理性的混沌一团的过程。这个词的普遍使用，大概在本世纪60年代，首先在建筑学，然后逐渐波及到绘画、文学、社会学、哲学等领域。用德国人沃尔夫冈·威尔什的话说：“今天，几乎没有一个领域未被这一‘病毒’所感染。”

我国于80年代初开始引进“后现代主义”一词。现在，它的使用频率很高，几乎遍及各个领域，但人们的看法并不一致。

关于文艺领域后现代主义的起始时间，众说纷纭。一种思潮或流派在何时形成，都成了问题，这在世界文艺史上几乎没有过。有人认为，爱尔兰作家乔伊斯于1939年发表的小说《为芬尼根守灵》，标志着后现代主义文学的开端；有人从第二次世界大战结束算起；有人从50年代算起；有人从1968年法国学生运动失败后算起；有人甚至断言古希腊就有了后现代主义。

关于现代主义与后现代主义的关系，有人认为后者是前者的继承和发展；有人认为后者是对前者的反拨、否定和超越。美国人哈桑曾列出现代主义和后现代主义多达33项的不同点：现代主义——形式、目的、转喻、所指……后现代主义——反形式、游戏、隐喻、能指……

关于后现代主义的实质,看法同样不一致。越来越多的欧美学者声言:后现代主义不是一个时间顺序或编年史的问题,即“后现代主义”不是发生在“现代主义”之后,而是一种精神状态或精神危机的表现。有人认为,“每个历史时代都有自己的后现代主义”。美国学者詹姆逊则认为,与资本主义上升阶段相对应的是现实主义;与资本主义垄断阶段相对应的是现代主义;与跨国资本主义阶段或后工业社会相对应的是后现代主义,即后现代主义是后工业社会的“文化风格”或“文化逻辑”。詹姆逊的这个观点在我国虽有影响,但还值得讨论。

关于后现代主义的代表作,在国内外都是一个有争议的问题。一般来说,像贝克特的《等待戈多》、品钦的《万有引力之虹》、冯尼克特的《第五号屠场》等被划入后现代主义,似乎意见不大;至于把萨特和加缪为代表的法国存在主义文学、加西亚·马尔克斯为代表的南美魔幻现实主义、英国的“愤怒青年”文学、美国的“垮掉的一代”文学等都划入后现代主义,人们的看法则大相径庭。其实,这里面有些属于现代主义,另一些则属于现实主义。

此外,像德国的哈贝马斯这样一些学者认为,启蒙时代尚未过去,后现代远远没有到来;有人还认为后现代主义是杜撰出来的;也有一些人认为,后现代主义已经终结,已经成为过去。

问题虽然复杂,但是一般都认为,从本世纪中叶起,欧美文学中出现了一些不同于现代主义的文学现象,这主要表现在:打破了美与丑的界限,打破了文学与非文学的界限,打破了能指和所指的界限。然而,1988年美国文学主流派撰写的著名的《哥伦比亚美国文学史》,并没有用“后现代主义”一词来概括这些文学现象,而是用了“新先锋派和实验派”;1990年美国出版的《美国文学传统》和1994年出版的《诺顿美国文学作品选》,均不提“后现代主义”一词。最近在西方还有人认为,后现代主义是现代主义的一个流派。这值得注意和重视。

五

在20世纪的文学格局中,无产阶级文学(或社会主义文学)占有一个不容忽视的重要地位。

无产阶级文学萌发于19世纪西欧资本主义国家。它与无产阶级革命运动和社会主义思潮紧密相连,是人类文学发展中的一种新型文学。英国宪章派文学、德国1848年革命时期文学和法国巴黎公社文学,是反映和表现这三个国家早期无产阶级革命运动最富代表性和最有影响的无产阶级文学,是它们开创了20世纪世界无产阶级文学的先河。

“无产阶级文学”这个术语最早流行于本世纪20年代苏联等国家。30年代中期,苏联对“拉普”关于无产阶级文学运动的一系列错误口号进行了批判,并确定了社会主义现实主义是苏联文学的基本创作方法。从此,“无产阶级文学”这一提法在世界范围内,逐渐被“社会主义文学”或“社会主义现实主义文学”所取代。

19世纪末20世纪初,随着世界无产阶级革命运动的中心由西欧转到俄国,俄国无产阶级文学异军突起,出现了以高尔基和绥拉菲莫维奇为代表的一批无产阶级作家和诗人,出现了以普列汉诺夫和卢那察尔斯基为代表的马克思主义文论家和批评家。

然而,无产阶级文学在全世界范围内形成广泛的运动,是在1917年俄国十月革命后的二三十年代。随着世界上第一个社会主义国家苏联的诞生,无产阶级文学从欧洲发展到亚洲、美洲,并逐渐形成一种有组织联系的世界性文学运动。苏联作家和苏联文学团体在这一过程中起了核心作用。例如,1920年“俄国无产阶级文化协会”在共产国际的第二次代表大会期间,成立了该协会的国际局,并在欧洲各国成立了小组,开展活动;1927年11月在莫斯科召开了各国无产阶级革命作家第一次代表会议,成立了革命文学国际局;1930年11月在哈尔科夫召开了第二次代表会议,有来自

苏联、中国、日本、德国、法国、美国、意大利、奥地利、捷克、匈牙利等 22 个国家的作家代表参加。会上通过了《致世界各国革命作家书》，成立了国际革命作家联盟，以及用俄、德、英、法四种文字出版的机关刊物《世界革命文学》(1931—1932)。这一切标志着世界无产阶级文学进入了历史发展的新时期。

在 20 世纪无产阶级文学的版图上，除了俄国和苏联这支无产阶级文学的主力军外，在其他国家，也都相应创建了无产阶级的文学团体和文学刊物，如“德国无产阶级革命作家联盟”(1928)及其《左翼》杂志；美国的“约翰·里德俱乐部”、“工人戏剧联盟”及其《解放者》、《工人月刊》、《新群众》等；法国的“革命作家艺术家联合会”(1932)；日本的“日本普罗文艺联盟”(1925)及《播种人》、《前卫》、《文艺战线》等。

二三十年代是各国无产阶级文学创作的黄金时期，在欧美有“红色 30 年代”和“向左转的十年”或“马克思主义化的十年”之称。这一时期出现了一大批无产阶级作家和作品，其中著名的，如美国的约翰·里德的报告文学《震撼世界的十日》(1917)和迈克尔·高尔德的《没有钱的犹太人》(1930)；英国的罗伯特·特莱塞尔的长篇小说《穿破裤子的慈善家》(1906—1911)和詹姆斯·巴克的《大手术》(1936)；法国的巴比塞的《火线》(1916)、《光明》(1919)和保尔·瓦扬-古久里的《红色列车》(1923)；日本的德永直的《没有太阳的街》(1928)和小林多喜二的《蟹工船》(1929)；丹麦的尼克索的《征服者贝莱》、《蒂特——人的孩子》(1906—1921)和汉斯·基亚克的《渔夫》(1928)等。同时，也出现了一批著名的马克思主义文论家、批评家，如德国的梅林(1846—1918)、蔡特金(1857—1933)和罗莎·卢森堡(1871—1919)，法国的拉法格(1842—1911)，日本的青野季吉(1890—1961)和藏原惟人(1902—1991)，英国的福克斯(1900—1937)和考德威尔(1908—1937)，匈牙利的卢卡契(1885—1971)，意大利的葛兰西(1891—1937)，保加利亚的巴甫洛夫

(1890—1977),美国的芬克斯坦(1909—1974)等。在苏联,继高尔基和绥拉菲莫维奇之后,也出现了肖洛霍夫、马雅可夫斯基、法捷耶夫等一批卓越的社会主义文学的代表者。

1945年第二次世界大战结束后,世界政治格局发生了巨大变化,在欧洲和亚洲相继出现了十几个由共产党领导的社会主义国家,苏联已不再是世界上唯一的社会主义国家。这些国家年青的社会主义文学与苏联文学息息相连。它们以苏联文学为师,奉行社会主义现实主义方法。加上资本主义国家和其他民族国家的社会主义文学,这个时期的世界社会主义文学几乎与世界资本主义文学平分秋色。这是20世纪文学发展历程中前所未有的新气象。

进入60年代,中苏两党两国在意识形态领域的论战日益激烈和公开化,也引发了中苏两国文学界的相互对立和相互批判。当我国处于“文化大革命”十年浩劫时期,这种相互对立和相互批判达到了顶点。这无疑给世界社会主义文学的发展造成了损失。80年代中期,由于国际风云变幻,也由于中苏两国先后进入改革开放的时期,两国关系逐渐走向正常化,两国的文学交流也得到了恢复和发展。然而,令人难以置信的是,这个时候,东欧社会主义各国和苏联却加速了面向西方的“改革”,终于导致东欧社会主义各国多米诺式的倾覆和苏联于1991年的解体。世界第一个社会主义国家的不复存在,是20世纪震撼全世界的事件。东欧各国的社会主义文学和苏联文学从此成为一种历史现象,这标志着20世纪社会主义文学进入了低潮时期。

20世纪世界无产阶级文学(或社会主义文学)这一艰难曲折的历程,将留给人们无尽的思考和探索。

这就是我对20世纪外国文学的一些初步想法和思考。

本丛书——20世纪外国国别文学史包括11个国家,即法国、俄罗斯、德国、英国、美国、波兰、日本、印度、墨西哥、奥地利和瑞士。之所以选择这11个国家,而没有选择其他国家,并不是因为它

们的文学不重要或没有代表性,而是因为研究这些国家文学的专家,当时手头上另有项目,无法承担,这是特别需要加以说明的。

这 10 部 20 世纪外国国别文学史的作者,都是学有专长,多年从事该国文学研究并取得卓越成就的专家。对他们在百忙之中应邀参加撰稿并给予支持,我表示衷心的感谢。我在前面已经谈到,20 世纪外国文学中有许多问题还处在探讨和争鸣之中,在国外、在我国都是如此。因此,本丛书各作者的观点和提法的某些不一致,是不难理解的。推动和促进我国对 20 世纪外国文学的进一步研究和探讨,本来就是编辑出版本丛书的目的之一。热烈希望同行和读者多提意见,指出缺点,以便使我国的 20 世纪外国文学研究取得更多更好的成果。

吴元迈

20 世纪是德意志民族历史上极为重要的一页,这一页记载了由它所引发的第一次惨绝人寰的世界大战、战后德意志帝国的覆灭、魏玛共和国的诞生、法西斯主义的崛起和攫取政权及随之由它发动的更为残酷的第二次世界大战、战后民族和国家的分裂直到重新统一。这些巨大的历史事件都发生在这个世纪之内。作为这百年历史的一个构成部分并且是它的映照的德国文学,同样是德国文学史上极为重要的一页。

文学史是文学与历史的统一,是社会史的一个不可缺少的组成部分。20 世纪的德国文学史理所当然地要以作家和作品的研究为主,但同时必须把它所选择的对象放到社会和政治诸关系中去进行考察,根据时代运动的坐标去确定它的位置,这样才能从整体上揭示和描绘这一世纪文学的变化和发展。

我们就是本着这样的理解来写这部 20 世纪德国文学史,试图通过对这个世纪德国文学的梳理展示出它所经历的发展轨迹,从而使我们对它的整体轮廓能有一个较为清晰的认识,对一些重要作家和作品能有较为全面的理解。

本书由宁瑛和高中甫分别撰写。宁瑛撰写第六章和第五章的第五节,其余章节由高中甫撰写。我们力图在有限的篇幅内,对从

20 世纪德国文学史

本世纪初表现主义的兴起直至德国再度统一后的 20 世纪德国文学进行较为系统的史的论述。由于材料有限和学识上的不足,使本书在作家的取舍和评价上、在资料的使用与分析上、在对社会总体状况的观察及其对文学发展影响的阐释上,不可避免地会有一些缺欠,甚至错误,希望得到读者的指正。

高中甫

总 序	吴元迈
前 言	高中甫
第一章 德意志帝国末期(1900—1918)	(1)
第一节 进入新的世纪	(1)
第二节 新的文学流派:印象主义和象征主义	(2)
第三节 工人文学	(6)
第四节 乡土文学	(9)
第五节 托马斯·曼和亨利希·曼 (1918年以前)	(12)
第二章 魏玛共和国时期	(19)
第一节 表现主义	(20)
第二节 新实际主义	(49)
第三节 批判现实主义	(52)
第四节 无产阶级革命文学	(70)
第三章 第三帝国时期	(86)
第一节 纳粹政权的文化政策和镇压措施	(86)
第二节 纳粹文学	(89)
第三节 德国内部的反法西斯文学	(93)

第四节	非法西斯文学	(100)
第四章	流亡文学	(112)
第一节	综述	(112)
第二节	流亡作家的统一阵线	(116)
第三节	表现主义—现实主义论争	(118)
第四节	流亡时期的诗歌	(123)
第五节	流亡时期的戏剧	(140)
第六节	流亡时期的小说	(154)
第五章	德意志联邦共和国文学	(202)
第一节	并非为零的时代:1945 年 5 月 至 1949 年西方占领区的文学	(202)
第二节	从 50 年代到 60 年代中期的文学	(219)
第三节	60 年代后期到 70 年代的文学	(249)
第四节	80 年代至 90 年代初的文学	(284)
第五节	90 年代:转折与文学	(298)
第六章	德意志民主共和国文学	(301)
第一节	从 1945 年至 1949 年的文学	(301)
第二节	1949 年至 1961 年的文学	(313)
第三节	1961 年至 1976 年的文学	(329)
第四节	70 年代至 80 年代——美学的解放与 文学多元化	(356)
主要参考书目	(384)

第一章

德意志帝国末期(1900—1918)

第一节 进入新的世纪

1871年德意志帝国建立。这种自上而下的统一给资本主义发展以强大的动力,这个帝国经过“经济起飞”阶段,到90年代达到了鼎盛时期,70年代还是一个农业国家的德意志帝国到世纪末已完成了国民经济生活中的深刻革命。随着工业的迅猛发展,无产阶级迅速地壮大,并建立了自己的政党,工人运动空前高涨。到1877年,社会民主党已成为议会中的第四大党。阶级矛盾的日益尖锐,德国与列强间(主要是与法国和沙俄)的冲突,以及帝国统治者内部的斗争,导致了俾斯麦的下台。这标志着一个旧时代的结束,也是一个新时代的开始,正如下台的俾斯麦在1896年访问汉堡时所说的那样,“这是一个新的、改变了的世界,是一个新的时代”。^①

“文变染乎世情,兴废多乎时序”,作为意识形态之一的文学必然随着时代而变化、发展。一个新的时代也必然会带来一种文学上的突破、一种新的文学的出现。

19世纪末,在德国文坛上曾独领风骚的自然主义失去了活力,它只是机械地、照相式地去模仿现实,既看不到也没有勇气去

^① 转引自《德意志史》,拉夫著,中文版,第185页。

描绘正在兴起的新的事物,正在社会舞台上挥斥方遒的新生力量;它所运用的表现手段和所遵循的思想都无法适应发展着的时代。这必然导致艺术和文学的不可遏止的堕落,因为它违背了艺术的本质,以所谓的一丝不差地再现自然来理解艺术的价值,排斥艺术家幻想中的任何一种特有的功能、任何一种艺术虚构。还在 1891 年,著名的文艺批评家海·巴尔在《自然主义的克服》一文中就要求用重新进入内心来代替对粗糙的现实的偶像崇拜。文学的突破不仅是新的流派和新人的崛起,就连一些自然主义作家也抛弃了自然主义表现方式和创作思想;不仅是豪普特曼、苏德曼、李里恩克隆这样的人,就是追求“彻底自然主义”的霍尔茨和施拉夫也动摇了。在他们晚期的作品中就已有着表现主义和神秘主义的因素了。

随着自然主义的日趋没落,标榜现代派的各种文学流派兴起来了,这在艺术和建筑领域里表现得尤为明显。它们给自己标上新浪漫派、印象主义、象征主义的标签。这一代人要突破、要追寻的是一种“青年风格”。在这个时期走向文坛的斯·茨威格(1881—1942)在自传《昨日的世界》中这样描绘了与他同时代青年人的心态:“我们发现新的,因为我们要求新的,因为我们渴望属于我们的而不是属于我们父辈的世界……随着旧世纪的结束,某些艺术见解也将结束,革命已经到来,至少是价值的一种变化的开始。”^①

第二节 新的文学流派:印象主义和象征主义

1890 年左右,德国文坛上出现了新的突破,这就是印象主义和象征主义作为自然主义的敌对者、新的美学反对派的兴起。这种

^① 《昨日的世界》,费歇尔出版社,1979 年版,第 43 页。

新的突破自然是随着新时代的到来而来的,更确切地说,是世纪在转折期自然科学发展,特别是精神科学新的突破的一个必然的结果。在自然科学领域里,马克斯·普朗克(1858—1947)在量子力学上的发现(1900年)、爱因斯坦在1905年建立的“狭义相对论”和1916年提出的“广义相对论”,摧毁了古典物理学的条条框框,对人、对世界的认识做出了革命性的贡献。西·弗洛伊德(1856—1939)与他的学生A·阿德勒(1870—1937)、C·G·容格(1875—1961)建立的精神分析学说给人对自身的认识指出了一条崭新而有着重大意义的道路。

尼采(1844—1900)和H·伯格森(1850—1941)是新世纪精神科学领域中两位影响巨大的思想家,他们虽然都没有建立起自己完整的美学思想,但却为现代派文学艺术开阔了道路,奠定了理论基础。尼采的“上帝死了”和权力意志,伯格森的非理性哲学和生命冲动说成为20世纪现代派的源头之一。

20世纪初相继出现的印象主义和象征主义是包容在现代派中的两个重要的影响较大的流派,它们都在一段时间里形成文坛上一股令人瞩目的力量。

印象主义始于法国,得名于法国画家马奈于1874年在巴黎展出的一幅题为《印象》的绘画。这种首先表现在绘画艺术里的新流派很快在整个欧洲引起反响,并不仅仅局限在美术领域里。在德国文艺界,从1890年开始使用“印象主义”这一术语,到20世纪20年代被广泛使用,这标志着文艺界对自然主义的摒弃和对一种新的思潮的接受。一批年青的作家成为印象主义的鼓吹者和实践者,如R·德麦尔、S·格奥尔格、霍夫曼斯塔尔、里尔克等人。正如印象主义的绘画一样,印象主义的文学也要把“我”与世界的关系加以精神化,排斥自然主义所关注的日常生活中的事件,拒绝社会“底层”——这是自然主义作家所热衷的场景——以及与此相关的问题,致力于追求灵魂中隐蔽起来的激动和最秘密的情感经历。格

奥尔格在一篇文章里对印象主义有这样的表述：“我们不是去发现故事，而是去再现情绪，不是去观察，而是去描述，不是只去谈论，而是表达印象。”^① 作为一种文学流派，印象主义对客体采取的是一种被动的消极的态度，它借助一种模棱两可的、相互矛盾的词藻组合（如聪明的傻瓜、亮得发暗等）及佯谬的语言，通过行文上的安排，表达出一种含混不清的、只能意会的印象，力求从瞬间的印象里寻找最有利的那一刹那，去发现表面现象和本质的重合。

印象主义致力于描述情感和情绪的层次和色彩，以此去表现梦境、幻想和瞬间的印象，诗歌就成了它的最佳表现形式。一些抒情诗人如李里恩克隆、德麦尔、霍夫曼斯塔尔，特别是里尔克等人都在诗歌中传达出了那种瞬息而逝的情感。里尔克有一首诗被认为是印象主义的代表作，题为《预感》：

我像一面旗一样被远方包围，
我预感到风的来临，我必须经受它，
这期间此中的事物还没有活动：
门扉还轻柔地关闭，
壁炉里寂静无声；
窗户仍没有颤动，
灰尘依旧滞重。
可我已经知道风暴到来，
像大海一样激动不安。
我舒展开来，我落入自身，
我抛出自己，我孤身一人
置身巨大的风暴之中。

诗中所表达的是一种情绪，是一种与大自然交融而产生的瞬

^① 转引自《简明德国文学》，K·罗特曼著，第218页。

间印象。霍夫曼斯塔尔在一篇题为《关于诗的谈话》中,以清晰的语言对印象主义的诗歌做了说明:“难道不是情感、半情感、我们内心中所有最秘密和最深沉的状态以一种少有的方式与一种自然风景、与一种季节、与空气的一种特性、与一种气息在交织吗?”

除了诗歌这一艺术形式,在篇幅短小的散文作品里(主要是短篇故事、独幕剧),也运用了印象主义的表现手段,如里尔克的短篇小说《旗手克里斯托夫·里尔克的爱与死的方式》(1906)、托马斯·曼的小说《一种死》(1897)和《死在威尼斯》(1911)、施尼茨勒的一些小说及戏剧《轮舞》等。在长篇小说和大型戏剧中却难以运用印象主义的表现方法,因为大型作品不是表现瞬间中最有利的一刹那,而是要展开一个事件的过程,这需要时间上的连续性。

象征主义同样来自法国,根据1886年诗人让·莫雷亚斯发表的《象征主义宣言》一文而得名,一些诗人如C·波德莱尔(1821—1896)、S·马拉美(1842—1898)、P·魏尔兰(1844—1896)等是这一流派的先行者和代表者。在世纪的转折时期,德国的一些作家成为这一流派的追随者和鼓吹者。他们摒弃物质,把创作视为一种表现灵魂、精神经历的手段。象征主义者放弃对现实、对自然进行任何形式的描述和模仿,使文学和艺术摆脱与社会和日常生活的联系,很显然,它与印象主义一样,是从另一个角度对自然主义的拒绝。它主张运用物象来暗示内心和精神中的微妙状态,通过暗示、对比等手段赋予物质的东西一种它本身并不具备的意义。

象征主义与印象主义一样,强调语言的音乐性,但它赋予语言一种魔力,使之有着一种暗示的联想的力量,借助这种力量来提示理性和非理性之间的神秘联系;就语言来说,象征主义者看重的是它的形象性,而不是理性的认识能力。

象征主义主要适合于诗歌和戏剧这样的艺术形式。诗人和剧作家借助象征来传达他们作为艺术家的特殊的经历、感受,扮演某

种先知、预言家的角色。与读者和观众保持距离,这在象征主义者看来,是达到艺术最高境界的一个重要前提。斯·格奥尔格、里尔克的一些诗歌,豪普特曼的一些戏剧,如《沉钟》、《碧芭在跳舞》等是用象征主义手法创作的典型作品。

从 19 世纪末到 20 世纪的头 20 年,在德国文坛上相继涌现出种种流派,虽然它们各有各的主张和纲领,但都可以归于“现代派”这面旗帜之下,它们的相同处大于它们的相异处。无论是哪个主义,都是对僵化的传统文学的突破,是对曾主宰文坛的自然主义的拒绝。诗人的任务和使命不再是描绘现实、叙述故事,而是表现印象,传达先验的感受。他们强调艺术的独立性,在创作中想像的、非理性的、神秘的以及现实的东西都交织在一起。语言的色彩、层次是判断内心感受可靠性的标准,而不是真实的对象本身。所描述的对象成为消溶在主体印象中的一个客体,语言所传达的是情绪而非现实,是氛围而非事件。出现在这一时期的流派——印象主义、新浪漫主义、象征主义、“青年风格”等,汇成一股现代主义的激流,在新世纪的最初年代不断地冲击,不断地突破。

第三节 工人文学

威廉帝国末期活跃在德国文坛上的另一支重要力量是工人文学,这是这一时期工人政党——社会民主党发展和强大的必然结果。1890 年俾斯麦为镇压德国社会民主党所制定的“社会民主党人法”被迫取消了。

这个代表无产阶级利益的政党迅速地得到发展和壮大,到 1914 年已拥有 400 多万选民、100 多万党员,在国会中占有 110 个席位,成为议会中的第一大反对党,而工会这时已发展了 200 万名会员。这样一支重要的政治力量必然拥有自己的文化阵地、宣传工

具,有它自己的文学主张和自己的作家。自取消“社会民主党人法”之后,党的报刊有了飞速的发展,像《前进报》、由卡尔·考茨基创建的《新时代》、由克拉拉·蔡德金领导的妇女刊物《平等》及《真正的雅克布》、《南德驿使》等。以《真正的雅克布》为例,这份文艺性刊物在1890年发行10万份,到1913年就增长到30万份了。在党的领导机构的倡议下,出版了诗集《自由之书》(1893)和《从底层起来》(1911)。社会民主党充分认识到宣传鼓动工作的重要性,党的报刊把刊登文学作品作为一项重要工作,像党的机关刊物《前进报》在1907年连载了高尔基的《母亲》和马丁·安·尼克索的长篇小说《征服者贝莱》;《新时代》在梅林作为领导成员之一的时期,不断发表社会主义作家R·施威歇尔、米娜·考茨基以及国外马克思主义评论家保尔·拉法格、普列汉诺夫等人的文章,梅林那部著名的著作《莱辛传奇》就是在这份报纸上连载刊出的。这一时期德国无产阶级作家虽然没有创作出像高尔基的《母亲》、尼克索的《征服者贝莱》这样的鸿篇巨制,但在这些报刊上发表或由出版社出版的工人作者写出的回忆录,如卡尔·费歇尔的《一个工人的经历和回忆》(1902)、布洛姆的《一个现代工厂工人的生活史》(1905)、A·波普的《一个女工的青年时代的故事》(1909)、F·伯尔格的《一种无产者的生活》(1913)、G·梯克拉依特的《工厂的孤儿院》(1914),以及社会民主党领袖奥·倍倍尔本人的回忆录《我的生平》等,都具有相当的水准。这些作者都不是职业作家,但是他们都有着强烈的阶级意识,以感人的笔触描绘他们自身的经历,反映了无产阶级的愿望和为自身解放所进行的斗争。

这时期还有一些工人出身的作家,其中重要的有E·罗森诺夫和E·普莱强等。罗森诺夫(1871—1904)出生于鞋匠家庭,家境贫苦,14岁即自谋生计,做过学徒、职员,1888年加入社会民主党,先后负责社会民主党的《开姆尼茨观察家报》和《莱茵—威斯特伐伦工人报》。1898年成为国会议员。他很早就开始写作,著有多部

戏剧和小说,代表作品有讽刺剧《雄猫兰佩》(1903)、悲剧《在阴影中的生活》(1899)等。他的一些戏剧由于强烈的倾向性而遭到禁演。E·普莱强(1870—1949)也同样是工人出身,1890年参加社会民主党,1904至1919年主编社会民主党的文艺性周刊《闲暇时刻》。在他的主持下,这份刊登长篇小说和短篇故事的刊物在当时的德国工人文坛上起着很大的作用,它向工人读者广泛地介绍世界无产阶级文学和资产阶级进步文学。普莱强本人很早就开始了创作活动,他在这一时期出版有诗集《一个失业工人之歌》(1902)和《在时代的激流里》(1908)。他在自己的诗歌里描述了工人的苦难,表达了无产阶级改变世界的愿望和为之进行斗争的决心。在一首题为《工厂城市》的诗歌里,作者以形象生动的语言描绘了一个工业城市的诞生和对未来的憧憬,诗的最后两节写道:

一道火光穿过灰暗的街巷,
它在眼睛里映出反光。
每幢房屋都要充满光亮。
每只手都要与所有的手相握。

在带有痛苦标记的额头后面,
创造者的意志将炽烈地燃烧起来。
在坚硬的手上权力在成长,
在欢乐的心中未来在繁荣。

普莱强还创作有多部小说,如《孩子》(1901)、《风暴》(1905)、《梦幻者》(1910)、《出路》(1912)等。他还组织了当时富有声誉、影响广泛的“书籍之友”,这个组织为传布进步文学做出了巨大努力。希特勒上台后,他逃亡瑞士,晚年著有《漫游者泽韦林》等。

在这一时期的工人文学中,诗歌占有重要的地位。政治抒情诗在德国有着优秀的传统,在1848年的德国资产阶级革命中,政治抒情诗人及他们的作品曾起了巨大的作用。这一时期虽然没有产

生出像海涅、赫尔威格、弗赖利格拉特、维尔特那样著名的诗人，但涌现出一批来自工人家庭的诗人，他们的作品具有强烈的真实感和斗争性。除了上面提到的普莱强，在德国工人文学中占有重要地位的还有无产阶级诗人克拉克米勒—扬克、E·福克斯、K·凯塞尔、E·克拉尔、O·克利尔等人。对于这些诗人来说，诗歌不是抒发自我、张扬主体、宣泄情感的形式，而是表现一个阶级的遭际和命运、理想和斗争的形式。他们的作品极富感染力和鼓动性。“让统治阶级在共产主义革命面前发抖吧。无产者在这次革命中失去的只是锁链。他们获得的将是整个世界。全世界无产者联合起来！”《共产党宣言》中这段著名的话，被克拉尔在《锤子之歌》一诗中形象地再现出来：

丁零当郎，丁零当郎。
我们受的奴役时间已经太长。
铁链使我们失去了尊严，
我们要用它铸造出一柄利剑。
丁零—当郎，丁零，
铁链碎成一段一段。
……

第四节 乡土文学

乡土文学的兴盛是这一时期的另一重要文学现象。它不仅是自然主义的反对者，同时也是现代主义的各种文学流派——印象主义、象征主义等——的反对者。1900年，作家F·利恩哈德(1865—1929)和A·巴尔德尔(1862—1945)与另外一些志同道合者创办了一份杂志，取名为《乡土》。按照他们的理解，自然主义是产生于大城市和都会文明的“沥清文学”，因此这种文学只适用于

城市阶层中的人,与广大的乡村没有关系;根据他们的观点,印象主义、象征主义是不道德的美学,是使人民大众变得衰弱的“堕落文学”。他们要求用健康的外省来对抗大都会,提出了“摆脱柏林”(Los von Berlin),要求用健壮的农民来取代病态的知识分子,要求用德意志传统文学来对抗欧洲的资产阶级进步文学。反对都市化,反对知识化,反对欧洲化和国际化,这是乡土文学的几个原则。乡土艺术的倡导者和实践者 A·巴特尔斯 1904 年在一篇题为《乡土艺术》的文章中明确无误地道出了乡土艺术的宗旨:“乡土艺术应该在一种强有力的乡土感情上建立起民族感情,用这种方式给德意志人民创造出一种文学,使它的存在的根苗实和强壮,使它的生存美好、丰庶,变得强大,使它的民族抵抗力和扩张力增强。”^①我们从中可以明显地看出,乡土文学表达的不仅是一种美学上的要求,更主要的是一种政治性的意识形态。在美学上,它反对“腐败的自然主义的悲惨绘画”,反对颓废的唯美的心理学化的文学;在政治上,它敌视民主,敌视技术进步,反对社会民主党,反对犹太人。乡土文学的作家们不像上一世纪的德语乡土文学的作家们,如斯梯夫特、戈特赫夫、凯勒等人那样,是出于对乡土的热爱,对童年和故乡的风光景色的钟情以及对植根于普通农民群众中的纯朴和本性力量的向往和倾慕;而是充满了对现代资本主义的技术和文明进逼农村的恐惧和抗拒,有着浓重的封建宗法性质和保守主义倾向,甚至带有民族主义的和种族主义的反动倾向。这后一种倾向发展到第三帝国时,就产生了鼓吹民族至上的沙文主义的文学,产生了反犹文学和反理性的对“血和土地”进行崇拜的文学。

在第一次世界大战前这段时期,出现了大批乡土文学即乡土艺术的作家,他们拥有大群读者——如作家赫尔曼·伦斯 1910 年出版的一部长篇农民小说《人狼》(Der Wehrwolf)第一版竟达到

^① H·A·格拉塞主编:《德国文学,一部社会史》,第 8 卷,第 157 页。

80万册。这当然不是偶然的,这是处于工业扩张、技术发展、资本垄断过程中,人类面临抉择时的一种恐惧心态的反映。这种抉择表现为:一方面是有限的社会攀升机遇,另一方面是僵化的社会秩序的持续;一方面是封建性农业主义,另一方面是现代的工业化;一方面是满足现有的乡土知识,另一方面是为适应新要求而做出的种种努力。乡土文学作家们成了农民中保守层的代言人,成了民族主义和种族主义的鼓吹者。

这一时期乡土文学作家的主要代表者除了利恩哈德、巴尔德尔之外,还有G·弗伦森、赫·伦斯等人。弗伦森(1863—1945)是北德第特马施一个农村木匠之子,举债读书,大学毕业后成为一个牧师。1901年发表了长篇小说《于尔恩·乌尔》,立即成为畅销书,恰巧托马斯·曼的《布登勃洛克一家》同年出版,当时的评论界认为《乌尔》是一部比《布登勃洛克一家》更为健康的作品。这部作品的主人公于尔恩是第特马施农村一个富裕农民的儿子,母亲早逝,父亲嗜赌酗酒,家道中落,他没有能上中学,出身城市的恋人离他而去。他参加了普法战争,受伤返乡,遭到一连串打击:妹妹私奔出走,兄弟们成为酒鬼,其中一个烧毁庄稼,父亲神经错乱,庭院毁于雷电。但他经受住了命运的一连串打击,最后成了一名技师,还赢得了爱情。作者借助这个形象,为在当时急剧变化的社会中遭受到社会厄运或自然厄运但能卫护既定的秩序和存在的人,树立了一个英雄般的榜样。此后弗伦森还写了多部作品,如《彼得·莫尔的西南之行》(1906)等。他在魏玛共和国期间曾一度拥护民主,但与大多数乡土作家一样,不久就转向法西斯主义,成为第三帝国的御用文人。伦斯(1866—1914)出身于西普鲁士的一个教师家庭,大学毕业后从事编辑工作。他在1910年出版的长篇小说《人狼》轰动一时,这部作品以30年战争为背景,讲述了下萨克森的农民为了自卫,团结一心,杀死兵匪,保护家园的故事。作者借助这样一个故事,用自然主义的手法描绘了杀戮的乐趣和生存斗争的残忍。在作

者看来,历史就是为了生存而进行的一场不断的斗争和屠杀。“每个人最亲近的就是他自己。刀上沾满了外来人的血比一把外来人的刀上沾满自己的血要好得多”,小说中一个人狼这样叫喊。在作者笔下,人都成了嗜血成性的屠夫,杀人成了一种工作,一种享受。虽然作者死于第一次世界大战,没有活到希特勒上台,但他这部怯懦和权欲、对上谄媚对下残忍、冷酷和感伤交织在一起的小说受到法西斯主义的吹捧,被称为一部真正的德意志的作品。伦斯还写有小说《在荒原的后面》(1910)等以及诗集多部。

第五节 托马斯·曼和亨利希·曼 (1918 年以前)

同每一位伟大的作家一样,社会的发展和巨大的历史事件都在曼氏兄弟的思想和创作上留下了明显的烙印,成为划分他们创作道路各阶段的标志。托马斯·曼生于 1875 年,死于 1955 年;亨利希·曼生于 1871 年,死于 1950 年。大体上可以把他们的创作分为三个阶段,第一阶段至 1918 年第一次世界大战结束,第二阶段为两次世界大战之间,第三阶段为第二次世界大战之后。虽然兄弟俩创作道路不尽相同,甚至有一段时期形成对立,但基本表现都是:从为艺术而艺术到社会批判,从政治上的保守派甚至是有着沙文主义倾向的民族主义者,到激进的民主主义者和坚定的反法西斯主义者。

曼氏兄弟很早就走上了文学创作的道路。托马斯·曼 1894 年在自然主义的杂志上发表了第一篇小说《堕落的女人》,此后发表了中篇小说《矮小的弗里德曼先生》(1897)。1901 年出版的长篇小说《布登勃洛克一家》使他成为德国文坛上一颗熠熠闪光的明星。亨利希·曼发表作品比弟弟还要早,在 19 世纪最后几年,他先后

发表了长篇小说《在一个家庭里》(1894)、《奇妙的事》(1897)、《一次犯罪》(1898),在20世纪初出版了他早期写作的名篇《在懒人的乐园里》(1900)和《垃圾教授》(1905),而他的著名长篇小说《臣仆》出版于1914年。托马斯·曼年青时是哥哥的崇拜者,在创作上追随他,但两人美学观点和思想逐渐产生差异,从1903年起产生了分歧。亨利希·曼很快就由一个唯美主义者走上社会批判的道路,从一个保守主义者变成一个激进的民主主义者,而托马斯·曼着眼的不是对社会的批判,而是精神的批判,不是出自一种政治的视角而是一种审美——形而上的视角。托马斯·曼的研究者H·库尔茨克认为:“尽管年青的托马斯·曼写了《布登勃洛克一家》这样一部有意义的社会小说,但他是以美学家和心理学家来写它的,不是作为一个政治家和社会学家。这是审美的作用强度,而不是引导小说的现实选择的一种细节上社会学的功能。”^①这段话是在说明托马斯·曼在创作思想上与其兄的差异。如果我们再把兄弟俩在世纪转折期的一些作品:亨利希·曼的《在懒人的乐园里》、《垃圾教授》、《臣仆》,托马斯·曼的《特里斯坦》、《托尼·克吕格尔》、《死在威尼斯》、《国王陛下》相比较,那么就可以更加明显地看出,亨利希·曼的社会批判、讽刺是如何犀利,而托马斯·曼的唯美主义又是何等明显。比起美学观点上的差异,更严重的是思想上、政治上的分歧。还在1904年,托马斯·曼在给哥哥的一封信中就对其自由主义的世界观不满,承认自己对政治自由毫无兴趣。1914年第一次世界大战爆发时,兄弟俩的思想冲突就更加表面化了。托马斯·曼把这场战争说成是伟大的、正义的、庄严的战争,他在1914年写的那篇《战争中的思考》中,竭力为这场战争涂脂抹粉,鼓吹普鲁士的军国主义。托马斯·曼的这种民族主义和沙文主义的观点必然导致痛恨战争、痛恨普鲁士军国主义统治的亨利希·曼的不

^① 库尔茨克编:《托马斯·曼的文论》,第2卷,见导言,第7页。

满。他在 1915 年写了《论左拉》一文,对弟弟的反动观点不指名地进行了驳斥,并对普鲁士的穷兵黩武精神大加挞伐:“一个只是建立在暴力之上,而不是建立在自由、平等和真理上的帝国,一个只有命令和驯服、钱财和剥削,而人却从不受到重视的帝国,是不会取胜的。”亨利希·曼的这篇文章使弟弟极为恼火,他写了《一个不问政治者的观察》一文(1917),针对哥哥对民主化、对文明、对一种有政治功能的艺术的热衷、对法国资产阶级革命的向往,宣称“我要一个君主国”,挑衅性地给文章的一节标上“反对权利和真理”的题目,宣扬普鲁士精神、君主政治、贵族政治、民族主义、唯美主义,称政治和民主是与德意志的本质格格不入的。这篇文章标志着托马斯·曼政治上的保守、反动已达到顶点,同时也标明了他思想上的一个转折点。这篇文章写成的时间是 1918 年,第一次世界大战德国的失败在这时已基本成为定局,这个事实是对托马斯·曼观点的最好驳斥。他在 1918 年初为这篇长文写前言时就从他的极端立场上后退了。1919 年他认识到,战争是一场“巨大的唐吉珂德游戏”,预言社会思想有着政治性的未来,并称共产主义有着很善良的和很具人性的东西。托马斯·曼后来在一封信中做了这样的反省:“作为艺术家,正如事情所表明的,我异乎寻常地早熟……在政治关系上却相反,我的成熟太缓慢了。”(书信卷Ⅱ,第 352 页)这个判语完全适用于这篇长文,它在政治上是不可取的,但在其它方面却是有价值的,正如他后来在一封信中所谈的,文章中不谈政治的地方完全是可读的。托马斯·曼在这篇文章中谈及他迄今为止的创作,他的文学观、艺术观,特别是他对俄罗斯文学的热爱。可以说,《一个不问政治者的观察》是托马斯·曼对自己截止到 1918 年的一份自白,是理解托马斯·曼早期思想和创作的一篇重要文章。

托马斯·曼第一次世界大战结束后向民主的转变,为兄弟俩的和解提供了基础。到了 1922 年,托马斯·曼终于越过群山与哥哥肩并肩走在一起,不论是在政治上还是在文学上共同进行着一

场斗争。

一、托马斯·曼的《布登勃洛克一家》

托马斯·曼自1894年出版第一个中篇小说《堕落》到1918年发表长文《一个不问政治者的观察》，先后有中篇小说集《矮小的弗里德曼先生》(1898)、《特里斯坦》(小说集，内收有《托尼·克吕格尔》等，1903)、《死在威尼斯》(1909)等，长篇小说《布登勃洛克一家》是他早期的代表作和成名作。

托马斯·曼是1897年与哥哥亨利希·曼在罗马旅行时着手写《布登勃洛克一家》的。这部长篇小说原先题为《衰退》，1901年出版时题为《布登勃洛克一家》，并有一个副标题：一个家庭的衰亡。小说讲述一个吕卑克商人布登勃洛克的家庭从兴盛到衰亡的历史，时间的跨度是自1835到1876，历经四代。第一代是创业者，第二代是守业者，第三代开始衰退，到第四代没落。这个家庭的历史反映了德国自由资产阶级从兴盛到衰亡的历史。随着垄断性资本主义的发展，由市民阶层升上来的一代商人，已不能适应竞争日益残酷的世界了。像布登勃洛克一家，还恪守旧的商业道德，遵循着生财有“道”的信条，把“白日精心事务，然勿做有愧于良心之事，俾夜间能坦然就寝”作为箴言，无法成为新崛起的哈根斯特鲁姆的对手。哈根斯特鲁姆这个形象表现出了野心勃勃的资产阶级的“丧失人性和丧失灵魂”的本性，这正如作者在《一个不问政治者的观察》中谈到的，“是那种成为资本主义—帝国主义的资产阶级的残忍无情”。

值得注意的是，作者并没有正面径直地表现布登勃洛克(第三代)和哈根斯特鲁姆之间的冲突。读者能感觉到，虽然哈根斯特鲁姆的崛起和竞争是造成托马斯·布登勃洛克商业衰退的一个原因，但导致这个家庭衰亡的更重要的原因在生物学和灵魂领域。托马斯和冬妮为了家族和经济上的利益而背弃爱情、克里斯蒂安

的颓废和堕落、冬妮的两次婚变、她女婿的犯罪入狱、托马斯的儿子汉诺精神和肉体的衰弱,还有其它一些情节,都表明这个家庭道德上的危机和解体。商业上的失利反过来加深了家庭成员间的矛盾和冲突,引发了道德上的衰退和心理上的脆弱,这与上面的危机形成一种恶性循环,最后导致经济上的破产和第四代汉诺的死亡。从这个家庭沦亡的过程中,我们会感觉到自然主义对作者的某些影响,虽然托马斯·曼很早就拒绝了自然主义。他追随德国自然主义的反对者赫尔曼·巴尔,对他早期创作产生极大影响的是法国提倡心理描写和心理分析的作家布尔热,是俄国的托尔斯泰,但他有时承认,他在这部长篇小说中使用了自然主义的手法^①,不同的是他不是从遗传和环境决定论的观点去解释这个家庭的没落。

托马斯·曼的《布登勃洛克一家》有着浓重的自传成分,这从小说的背景、人物和细节中就可以强烈感受到。他哥哥在谈及这部作品时写道:“他酝酿的这部作品,写的就是我们的故事,我们父母的生活,父母前辈的,直到祖上世世代代的,从他们那里流传下来的,直接的或间接的……”“我也许可以荣幸地说,这部名著中也有我的一份,那便是同为这一家的儿子。”^②也正因为如此,小说出版后受到了指责,称这是“改头换面的自我经历”,甚至在吕卑克有人为《布登勃洛克一家》列了个索隐名单,一家书店专门准备了两套附有人物索隐名单的小说供出借用。^③这类批评或插曲都不是判断作品真正价值的标准。《布登勃洛克一家》之所以成为一部批判现实主义的杰作,在于它形象地再现了 1835 至 1876 年之间德国资本主义不同发展阶段的历史,通过描写一个家庭从鼎盛到衰亡的过程,艺术地反映了随着社会的发展,旧的解体和新的崛起已成为必然趋势。作品还塑造了一系列栩栩如生的形象,展示了他们的

① 参见《托马斯·曼》(12 卷集),第 12 卷,第 464 页。

② K·施略特:《托马斯·曼》,印芒虹等译,三联版,第 64~65 页。

③ 参见上书《声名责难》一章。

行为和思想同他们生活于其中的环境的关系。

二、亨利希·曼的《臣仆》

亨利希·曼比弟弟托马斯·曼年长4岁,生于1871年,还不到20岁就开始了文学创作,19世纪末年已经出版了多部中短篇小说和长篇小说。1900年到1905年,他先后发表长篇小说《在懒人的乐园里》和《垃圾教授》,确立了他在德国文坛上的地位。1907年12月他在一封致友人的信中说:“写一本德国小说的时机已经成熟。”这便是写作时间持续很长、直到1911年才在杂志上发表个别章节的《臣仆》。1914年1月小说在慕尼黑一家杂志上连载,同年8月被迫中断,编辑部在给作者的信中解释说:“在当今时代,一个大型刊物不能以讽刺形式来批判德国现实……更不能影射政治现实,比如影射皇帝本人。否则,我们在报刊审查中会遇到恼人的麻烦。”^①这部作品直到1918年才在德国正式出版。它的这种遭遇就说明了它的价值和性质,它成了作者创作道路上的一部有代表性的作品。

在《在懒人的乐园里》,亨利希·曼以莫泊桑为榜样,创作了一部德国版的《漂亮朋友》。一个来自外省的青年文人在柏林通过与一个银行家女儿的关系而挤进了上流社会,可一旦他忘乎所以,侵犯了银行家的禁地,失去了情妇的欢心,他就又什么也不是了。《垃圾教授》以威廉二世帝国的教育制度为题材,讲述了一个中学教员道德堕落的故事。亨利希·曼在这两部作品中以犀利的无所顾忌的漫画手法鞭挞了“有教养的市民”的丑恶灵魂和肮脏行为,这是带有悲观主义色彩的对德国历史和现实的否定。这种否定在《臣仆》中有了进一步的发展。作者直接把矛头对准帝国的最高统治者国王,对准民族的历史和现状,对准这个帝国内大大小小的既是国

^① 转引自克·施勒特尔:《亨利希·曼》,冯亚琳译,中国社科出版社,第93页。

王的奴仆，又是更低一些的奴仆的国王的臣仆。他在为《臣仆》所写的一个未公诸于众的题词中写道：“这个民族毫无希望。”^① 这个民族的毫无希望就在于灵魂中的奴性，一方面卑劣地追求支配他人的权力，另一方面对统治者俯首贴耳。亨利希·曼在《臣仆》主人公身上倾泄了他对这种民族劣根性的极度憎恶，他有意地给这个主人公起了赫斯林——在德语里这个字是丑恶、可憎的意思——的名字。作者描述了赫斯林的发迹史，他小时候怯懦、胆小；念书时欺软怕硬，两面三刀，满脑子沙文主义，一身奴性；到他掌握家业时野心勃勃，为了达到目的，使出各种卑劣伎俩、无耻手段，最后击败了自由党，成了保皇党的首领，国王的死心踏地的臣仆。

作者在这部时代讽刺小说中，以鲜明的倾向性、进攻性和犀利的艺术手段，揭示了赫斯林身上奴才兼暴君的本性。对以赫斯林这样的臣仆为基础的威廉帝国，在小说的结尾处，用漫画式的笔法预示了它的覆灭。

① 转引自上书第 85 页。

第二章

魏玛共和国时期

帝国主义列强间爆发的第一次世界大战,经过4年的时间,于1918年9月以德国无条件投降而告终。这场战争导致了存在近半个世纪的德意志帝国的彻底崩溃。在这年的11月,德皇威廉二世逃往荷兰。1919年2月,在德国文化名城魏玛举行了第一次国民议会,成立了以社会民主党为主体的联合政府。艾伯特当选为总统,宣告了德意志共和国的成立。这就是史称的魏玛共和国。

这个共和国从1919年成立到1933年希特勒攫取政权,共存在了14个年头。在这短暂的时期中,它从来就没有平静过,几乎没有一年不发生危机,包括政治的、社会的、经济的,就是在它相对稳定的1924—1929年也不是一个真正安定的时期。然而这一时期包括文学在内的文化,却是一个繁荣时期,如有的研究者所说的,是一种动荡中的繁荣。帝国的崩溃,共和国的建立,无产阶级革命力量的发展和壮大,人民享受了更多的民主、更多的自由,各种社会矛盾的暴露和冲突,各种社会力量的登场和相互较量,促进了思想活跃,这一切为魏玛共和国时期的文学发展提供了更大的可能性和更丰富的课题。文坛上各种思潮相继兴起,各种流派竞相登台。人们有理由说,魏玛共和国虽然不是德国历史上最伟大的时代,但却是一个富有创造性的共和国,因为它产生了许多新思想,特别是在文化和文学领域。每个历史时期都有它的特点,魏玛共和国时代

的特点就在于,许多矛盾的力量并存和相互较量,无论是政治上,还是社会生活和文化上都是如此。从文学上看,这是一个万花筒的时代。

魏玛共和国可分为三个阶段:危机时期;从 1924 年到 1929 年的相对稳定时期;1929 年秋爆发了世界经济危机,这个共和国也随之陷入严重的经济危机和政治危机之中,最终导致法西斯在 1933 年上台,共和国倒台。文学的发展不可能与历史的发展同步,尽管时代对文学发展和走向的影响是决定性的。魏玛共和国的文学大体可以这样划分:在共和国初期,表现主义占有重要地位;批判社会的现实主义从稳定时期一直到希特勒攫取政权都是文坛上举足轻重的力量;在这个共和国最后几年的充满政治风暴的岁月里,德国的无产阶级文学有了进一步的发展,成为决定德国文学发展的重要因素之一。

第一节 表现主义

表现主义与印象主义、象征主义一样,发端于造型艺术(在法国是塞尚,在荷兰是梵高,在德国是集聚在《蓝色骑士》和《桥》周围的一批年青的艺术家),不久就被移植进文学领域。还在战前,一批年青人以反对派的姿态登上文坛。他们不像印象主义那样疏远现实,满足于瞬间的美学上的愉悦,也不去追求象征主义的神秘和隐含的寓意,而是怀着一种“新的激情”,去呼唤“新人”和一种“狂热的生活”。他们关注现实,介入社会,这就使表现主义的作家们在创作实践上带有一种强烈的政治色彩,特别是在战后的年代。对病态时代的反叛,对时代的虚伪性和混乱性的抨击,几乎是表现主义作家一个共同的特点。著名评论家赫·巴尔在一篇文章中指出:“从没有一个时代被这样惊吓,被这样的死亡恐怖所震动。从没有一个

世界如此坟墓般地寂静。人从没有变得如此渺小,从没有这样畏惧。和平从没有如此遥远,自由从没有如此死亡。现在危急在呼喊;人在向自己的灵魂呼喊,整个时代成为惟一的呼救。艺术也在同声喊叫,直喊进阴沉的黑暗,它在呼喊救命,它在朝灵魂呼喊。这就是表现主义。”^① 巴尔在这段话中阐释了表现主义对现实社会所持的敌对态度。作为现代派中的一个主要流派的表现主义与印象主义和象征主义不同,它在政治上有着强烈的进攻性,这主要是世界大战和革命高潮时期的文艺——启示录的幻景和兴奋的预言、噩梦和希望、“毁灭和胜利”^② 的文艺。

表现主义者多是一些激进主义的幻想家,他们要用诗人的幻想去重新塑造世界,对人进行更新。表现主义作家卡·埃德施密德1917年在《谈文学中的表现主义和新创作》的讲话中,这样描述表现主义的“新人”：“他(指新人)在这种艺术里变成最高贵的和最可怜的,而不是别的什么:他变成人。这儿是新的和没有听到过的,和从前的时代相比……他的心在呼吸,他的肺在呼啸,他献身于创造,他不是创造那儿的一小块,创造在他身上摇动,如他映照出它那样……他抚摸世界,大地在世界中站立起来。他站在大地上,两只腿长在上面,他的热情拥抱着看得到和瞧得见的。他不是冥思苦想地穿越生活,他直穿而过。他不是思考自己,他去自己经历。他不环绕诸事缓缓爬行,他在中心点抓住它们。他不是非人,不是超人,他只是人,怯懦和强大,善良和卑下和壮丽,就如上帝让他离开创造时的那样。这样他就自己攀升直到热情振奋,并让巨大的兴奋从他的灵魂中飞跃向上。”^③ 巴尔的这段话虽然多少有些含混、费解,但读者却可以感觉到他的新人对时代的敌意和呓语般的呼叫。表现主义者多是一些幻想家,在这点上他们与浪漫主义者一样,鄙

① 转引自马尔梯尼:《德国文学史》,第538页。

② 参见《德国近代文学史》(上),苏联科学院编,第156页,人民文学出版社。

③ 转引自W·乌尔邦内克:《19和20世纪德国文学》,第272页。

视现实,要用诗人的幻想去重新塑造世界,去对人进行更新;不同的是,他们不像浪漫主义者那样,规避现实,而是积极地把自已的幻想变为现实,去行动,去介入政治和社会,且多表现为激进的,甚至带有一种宗教狂热的性质,视新时代和新人的塑造为己任。早期曾是表现主义诗人的约翰内斯·R·贝歇尔在一首题为《准备》的诗中写道:

诗人不用华丽的和弦。
他吹响大号,把鼓擂得刺耳轰鸣。
他用剝碎的词句扯动人民。
我学。我准备。我练习。
我是怎样地工作——充满激情!

.....

新世界
(一个这样的世界:陈旧的,神秘的,
痛苦的世界,该把它清除——)
幸福人类的一个岛屿.....
天堂到来了。
——让我们扩展瓦斯——气氛! ——
学习! 准备! 练习!

但是表现主义者的介入政治和社会,依然是停留在文字上和精神上,除了个别的表现主义作家由精神上的激进到政治上的激进并投身到实际的斗争中以外,大多数是一群精神革命者。他们追求新的价值观,憎恨资产阶级社会存在的虚伪和物质主义与唯理论的束缚,反对国家和现实对个人的任何强制,他们的创作就是这样一种精神的外现方式。它表现为一方面是行动的、激奋的、充满狂热的,其代表人物有后来成为无产阶级革命诗人的贝歇尔及成为法西斯主义的拥护者和追随者的汉斯·约斯特、戈·本恩等人;

另一方面则是低沉的、否定的、带有浓重的宗教色彩，表现主义女诗人 E·拉斯克—徐勒尔(1876—1945)就是这一倾向的一个代表，她在一首题为《世界终点》中就强烈地表达出这样一种感伤的情绪：

这是世界上的一种哭泣。
好像亲爱的上帝已经死去，
降落下来的铅灰色的阴影，
坟墓般地沉重。
来吧，我们要更贴近地隐匿一起——
生命存在于所有的心房中
如同在棺材里一样。
你！我们要深深地相吻——
一种思念在敲动世界，
我们都必须在这个世界中死去。

表现主义的这两种倾向并不是阶段性地孤立发展着的，而是并行和相互渗透的。

表现主义者既是传统的敌对者也是时代的反叛者，这既表现在思想上也表现在创作实践时所用的语言上。正如他们反抗现实世界的压迫和桎梏一样，他们也反对语言规范的束缚。为了表现所要表达的，为了把握世界，诗人要粉碎文法、句法，因为在他们看来，语言、诗歌如同世界本身一样，是不能通过理性来接受来认识的，而是如卡·埃德施米特所说的，像原始人一样，要在声音中去掌握声音的世界。因此，文法受到嘲笑，逻辑受到拒绝。对于表现主义作家来说，词有了一种全新的意义，它们是“箭矢”(卡·埃德施米特语)，箭矢直中深处，它揭示出事物的核心。正如事物都是在它们的本质之中一样，语言也就成为迅疾—笨拙的、残暴的、破碎

的、死硬的、犀利的、深情或火热的。^① 诗人库特·本图斯在 1920 年出版的题为《人类的曙光》的诗选,是一本直到今天仍有着重要意义的表现主义诗集,内收有 23 位诗人的诗,这些诗题很能说明表现主义的语言特色:如狂奔与喊叫、心的复活、呼唤与愤怒、通向内心之路等。有的学者指出,像喊叫、痛苦、深渊、黑暗、爱情、兄弟、灵魂、人类、宽容等字眼是表现主义作家——主要是指诗人——使用频率最多的。

表现主义在德国起于战前,它的大多数作家在 1914 年之前就已创作出了表现主义的作品,特别是在诗歌领域里,如格奥尔格·海姆(1887—1912)、格奥尔格·特拉克尔(1887—1914)、韦尔弗(1890—1945)等人。战争期间,表现主义作家更加强烈地表达出他们的存在。由于表现主义并不是作为一个统一的文学团体出现在文坛上,除了在对抗时代、反对传统的美学观点上有着模糊的一致外,他们的思想、政治信念不可能相同,因而对待战争,有的支持,甚至成为沙文主义者,而多数则持反对的态度,如杂志《行动》、《白页》周围的作家。战争结束后,政治形势混乱,革命爆发,这为表现主义的进一步发展带来了有利的时机。1919 年表现主义的刊物由数种猛增到 44 种,从 1919 年至 1922 年首次上演的表现主义戏剧有 79 部之多,有多种表现主义的书籍(主要是诗集)出版。1924 年,当魏玛共和国处于一种相对稳定的时期时,表现主义已失去了赖以生存、发展的基础,这场充溢感情色彩的运动开始消亡。

对表现主义如何评价,在文学史上一直莫衷一是,1937 年引发了一场激烈的表现主义论战,但那场论战在更多的成分上是政治性的。从美学角度上看,尽管评价不一,但决不是一笔否定的。不管称它是一场精神革命、一场文学反叛运动、一种普遍的社会危机的静止状态的反映、一段插曲、一种自我选择的野蛮行动,还是称

① W·乌尔邦内克:《19 和 20 世纪德国文学》,第 278 页。

它为一种非人性运动,作为一种历史上的存在,它标明了文学艺术领域中一种时代性的转折。德国文学史家F·马尔梯尼1948年在《表现主义曾是什么?》一文中有一段话:“表现主义给整个生活情感以巨大的和创造性的推动,直至我们当代……它是一种巨大命运的意义,是达到巨大的和广阔的形式财富,是达到绝对的跃起,是源于生活和现实的可疑性中那类痛苦的折磨人的意识的一种炽烈的宗教般的渴望。它是通向理念和神圣的实际上的无边际性,是人在自身面前的毫无掩饰的、直率的真诚,是使精神有最大胆量的勇气。表现主义把预感和有关一种绝对和本原的知识还给了灵魂……它重新领悟了生活的深层和隐秘的东西,知道了存在的秘密和幽灵的领域,获得了进行神秘塑形的力量。并且重要的是,它还赠给德国文学一些著名的诗人和一些会永远存在下去的诗歌。”^① 马尔梯尼的这段话是从美学观点上对表现主义进行评价,但我们还应当从社会角度对这一文学流派进行分析和定位。有的文学史家把表现主义运动与18世纪的“狂飚突进”运动相比。两者确实有其相似之处,它们都是资产阶级年青一代知识分子用文学的形式表达他们的政治要求、他们对现状的不满,并且也同样只是停留在精神领域内,对德国的社会变革没有产生什么直接的作用,而只是限于文学的形式和内容的革命。针对表现主义剧作家的一部戏剧,卡尔·李卜克内西曾说过这样一段话:虽然作者十分严肃地对待他所选择的课题,“但只是作为资产阶级社会的一个与命运发生争执的成员而已,他向星星挥动他的拳头,去控诉宇宙,自己折磨自己,看不到任何出路,想逃避而又不能,在无所作为中一蹶不振,而不是为了创造一个新世界去行动战斗。第二性的问题掩盖了第一性的问题,他认不清造成结果的原因,认识不清困扰他的

^① 转引自W·乌尔邦内克:《19和20世纪的德国文学》。

可怕的社会根源,认识不到清除这些根源的力量所在”^①。把李卜克内西的这段话与马尔梯尼的那段话结合在一起,大概就可对表现主义作出较为公允的历史评价了。

一、表现主义的诗歌

表现主义追求的是一种新的风格,是启示录的幻景和兴奋的预言,是幻想和噩梦,是毁灭和胜利;它渴望用强力和非事物的表现来唤醒情感,这就使它在诗歌领域里得到了强有力的发展,或者说诗歌这一文学体裁为它的充分张扬提供了广阔的用武之地。

在前面提到由品图斯编选的那本《人类的曙光》诗集中共选入了 23 位诗人,这里只能对其中最具有代表性的和最能体现表现主义特点的少数几位诗人作一介绍。

格奥尔格·海姆和恩斯特·斯塔特勒这两位诗人都没有活到魏玛共和国时代,海姆死于 1912 年,斯塔特勒死于 1914 年,但他俩是表现主义早期的代表人物,不能不在这里叙及。

格奥尔格·海姆 1887 年生于西里西亚,父亲是一位保守的国家检查官。迫于父命,他学习法律,毕业后成为候补官员。他的诗歌创作初期受法国象征派影响,语言富有音乐感,但不久就转向不和谐性和严峻,这是他对时代反叛情绪的一种外化。他的早期作品还带有自身经历的痕迹,而在 1911 年出版的诗集《永恒的日子》中就转向表现主义的惯常题材:对大城市的诅咒、疾病和苦难、对存在的一种无目的性的恐惧、对战争的预感。他在 1911 年 9 月 15 日的日记里有这样一段话:“人们也许能够说,我的创作是一块形而上土地的最好证明,这块土地把它黑色的半岛一直远远伸进我们转瞬即逝的日子里。”在他的第一部诗集中,有些诗作以抨击都市这个怪物和厌恶都市生活为主题,其中最著名的一首是《城市之神》。

^① 转引自 W·保依廷等人所编:《德国文学史》,J·B·麦茨勒出版书店,第 339 页。

作者在诗中借用了近东诸多民族崇拜的众神之王巴力(Baal)的形象,把他作为惩罚和复仇之神,用来对畸形的魔怪般的大都市进行报复:

他舒展地坐在一幢房屋的右顶上。
风阴沉地偃息在他的额头四周，
他愤怒地盼望，远方孤寂里，
最后一群房屋迷失在田野之中。

巴力的红色的肚腹被晚霞照得发光，
巨大的城市匍匐在他的四周，
从黑色的塔楼海洋
教堂的钟声不胜数向他涌来。

音乐像科尔班蒂斯^①一舞蹈在轰鸣
千百万人穿越大街狂喊。
烟囱的烟，工厂之云
向他飘来，如祭祀香火的氤氲发蓝。

天空在他的眼眉中燃烧。
昏暗的傍晚在黑夜中晕眩。
风暴跃跃欲起，从他那冲冠怒发上，
如兀鹰般地在观望。

他向黑暗中伸出他那屠夫的拳头。
他摇它。火海穿过一条大街
去追逐。火焰在呼啸，
并把街道吞噬，直到清晨迟迟到来。

由对大都市的憎恶，对存在的恐惧以及现实生活的平庸性和

① 古代亚洲地区所崇奉的众神之母的侍者，生性狂放不羁，半似神灵，半似妖魔。

卑鄙性同自己的激情间的矛盾而产生的无奈心理,不仅在他的诗集里(他的第二本诗集《生命的阴影》在他滑冰陷入水中溺死后出版)有着鲜明的形象性的表现,而且在他的散文作品和日记中更有直接的流露。在前面援引的那篇日记里,他写道:“我的上帝啊——在这个乏味的时代里,我的荒废了的热情使我窒息。为了快乐,我需要强烈的外化的情绪。我在我清醒的幻想里看到我总是一个丹东,或者是一个站在街垒上的人,没有戴上雅各宾党的帽子,这对于我根本无法想像。”

恩斯特·斯塔特勒生于亚尔萨斯的一个检查官家庭,先后在斯特拉斯堡和慕尼黑攻读日尔曼语言文学和比较语言学,之后留学英国,返国后先后在斯特拉斯堡和比利时任教,1914年入伍,同年阵亡。他的早期诗歌创作受德国和法国象征派影响,这在他的早期诗集《前奏曲》(1905)中有着清晰的印记。此后的诗歌创作就带有早期表现主义的色彩,这些诗歌收进1914年出版的诗集《觉醒》之中。觉醒,就是冲出桎梏般的资产阶级氛围的意志,是对充实的生活的渴望,是改变现实的一种行动欲求,这也是战前一代年青抒情诗人的基本情感。这种激情在战争和战后一些表现主义诗人那里表现得更为强烈。与海姆不同,斯塔特勒诗歌的基调不是那样低沉、悲观。他写道:“我是火焰,渴望呐喊和燃烧。”正因为如此,他的某些诗中带有宗教味道的献身精神,那首题为《解放》的诗称上帝存在于每个人的身上:

爱给我打开所有的大门
傲慢曾使它们对我关闭。
在困苦中的人群:乞丐、酗酒者,
妓女和被放逐者
都成为我可亲的兄弟姐妹,我的谦恭
匍匐在他们眼睛里从远方燃放的光亮之前,
他们粗俗的声音

结合在一起汇成美妙的协奏曲。

诗中流露出对被侮辱和被损害的人的爱和尊敬,但这依然停留在一种道德和宗教层次上,带有一种博爱的空想的色彩,并没有接触社会领域。

戈特弗利德·贝恩(1886—1956)是一个牧师的儿子,生于曼斯菲尔德。大学时先后在马堡和柏林攻读神学和哲学,1905年在波恩大学学医,毕业后在陆军做医生,因健康关系离开军队,在柏林行医。在柏林这段时间,他与一些表现主义作家交往,为《行动》、《新激情》、《风暴》、《白页》等表现主义刊物撰稿。第一次世界大战时,他在军队当军医,一段时间在布鲁塞尔,从1917年起定居在柏林,成为一名医治皮肤病和性病的专家。在此期间,他先后发表有诗歌、戏剧和小说。1922年出版了全集。1932年他被选为普鲁士艺术科学院院士。

1933年1月30日希特勒上台,他表示支持。2月15日贝恩被任命为科学院诗歌艺术部临时领导人,1933和1934年他先后发表了几次广播讲话:《新国家和知识分子》、《艺术和政权》,对法西斯主义大唱赞歌,认为第三帝国是一次真正的革新。但不久他就发现自己所犯的是一个无法弥补的巨大的政治错误。他没有勇气流亡国外,因为这会受到难以忍受的嘲笑和讥讽,于是他采取了一种消极的避世态度,并对纳粹统治的倒行逆施和暴行流露出不满和憎恶。这导致他在1938年被开除出帝国写作组织,并被禁止写作。在第二次世界大战期间他以行医为生。战后,他由于一度追随法西斯而为世人诟病。到40年代末他又重新开始写作,除了诗歌还有自传体的作品《双重生活》,阐述了自己的生活观和艺术观,认为思想与行动、艺术与权力之间的矛盾使人的生活成为一种双重生活;在这部著作里,他也极力为自己政治上的失足进行辩解,对战后初期自己所受的责任和社会的排斥发泄不满。下面这段话充分流露出他的这种情绪:“当像我这样一个人在最近长达15年的时间里

公开被纳粹当作猪猡,被共产党人当作白痴,被民主主义者当作精神娼妇,被流亡者当作变节者,被宗教徒当作病态的虚无主义者之后,他就不会迫切地重新在公众社会前露面,而当他感到同这个公众社会没有什么内在的联系时,那就更谈不到了。”^①

贝恩的第一个小册子《停尸房和其它诗歌》发表于 1912 年,它的令人惊悸的题材和冷漠的挑衅式的语言招来了文坛的看重和侧目。初次印制的 500 本在 8 天内就销光,1916 年补印时被没收。一些表现主义的诗人,如斯塔特勒、E·拉斯克—徐勒尔对这些诗大加称赞,而另一些评论家称这是些“激起憎恶和呕吐的幻想产物”,作者是一个“下流的浪荡子”,“一个该死的无教养的人,一个典型的咖啡馆文人”。这本小册子里有一首题为《男女走过癌病房》的诗:

男的说:

这一排是溃烂的子宫,

这排是溃烂的胸膛。

病床一张张臭气难闻。护士每小时换班。

来,轻轻揭开这条被子。

瞧,这一堆脂肪和腐臭的脓液,

从前曾被某个男人视为至宝,

也曾被称为醉乡,称为安乐窝。

来,瞧这胸口上的疤。

你摸到这软结节的肋串珠吗?

放心摸摸吧。肉很软,不痛。

这个女病人出了 30 个人的血。

任何人不会有这么多的血。

^① 转引自库·乌尔邦内克:《19 和 20 世纪德国文学》,第 391 页。

这个女病人，刚把她的
患癌的子宫切开，取出个婴儿。

医生让他们沉睡。不分昼夜。——新住院者
被告知，这里靠睡眠康复。——只有星期天
让他们稍许清醒，供亲友探望。

他们吃得很少。背上生起
褥疮。你瞧那些苍蝇。有时
护士给他们清洗，像洗板凳一样。
这儿每张病床四周已经隆起坟地。
肉瘪得像平地。余火熄灭了。
脓水正要滴下。大地在呼唤。^①

类似这样的一些诗，作者所描述的丑恶对象，所营造的阴森氛围，所使用的冰冷语言以及所塑造的形象激起的决不是一种美感，一种愉悦，相反，是一种视觉上的厌恶，更是心灵上的恐怖和恶心。如果说法国的象征主义诗人兰波、马拉美等人所张扬的丑学还带有一种美和感伤的色彩，那么贝恩的这些诗歌就是用一种冲破禁忌的令人心悸的形式所展示的纯粹的丑学了，是对美与和谐的古典美学的一种挑衅，也是表现主义对传统的一种反抗。贝恩在这些诗中所呈现出的这些恐怖的画面自然是出于他作为一个皮肤病和性病医生的实践和经历，但更主要的是出于他对现实社会的厌恶和对未来的绝望，对人类几个世纪的发展的悲观。他于1917年发表的诗集《肉》沿着这一方向向更深的层次发展，其中就有题为《造物的顶峰，猪猡，人》的诗。这首常被引用的诗表明了诗人当时的一种悲观的愤世嫉俗的哲学，也表明尼采对他的影响。40年后，他写道：“《造物的顶峰，猪猡，人》在这本书里是一个重要诗句。它不仅

① 译文引自钱春绮译：《德国诗选》，第378~380页，上海译文出版社。

是重要的,也是可恨的,它是非歌德的,它有着硫磺和苦艾的气味,但我在工作中总是一再地思考它。在我后期发表的著作里有一个作为最后的准则和借口的声音在教诲说:‘我们所能做的就是黑暗中生活,在黑暗中行事。’……人不是更高一级的生物,我们不是从黑暗向光明奋斗的那个种类——我们朝哪儿奋斗,我公开说我不知道,但我们达到的,是傲慢自负,是杂种,也是愚蠢……”^①

虽然贝恩后来把他的表现主义创作的高峰时代限在 1910 至 1920 年之间——这期间有上面提到的诗集《停尸房和其它诗歌》、《肉》和《儿子》(1913),但他在 20 年代写的《瓦砾》(1924)以及组诗《麻醉》(1925)、《分裂》(1925)等(这些诗在 1927 年收入《诗歌全集》中)也是其高峰时代的作品。在这些作品里,他描写了知识分子的孤独和恐惧心理,表达了对世界的厌恶和对死亡的渴望以及一种纵情声色的酒神式的心态。贝恩本人并不吸毒,他的那些描写毒品和麻醉的诗是他对现实社会厌嫌和渴望遁逃的情感的写照,他写道:“不管是节奏,不管是麻醉药丸,不管是现代的身体放松运动,这些都是人类的最古老的需求,以此去克服处于外界和内心、上帝和非上帝、‘我’和现实之间变得无法忍受的紧张。”^②

贝恩在诗歌创作上刻意追求形式上的完美,把对新形式的感情看作是一种最高的信仰,而不是唯美主义,不是形式主义;他称创作就是对形式的要求,就是渴望表现的喊叫。在他的诗里,抒情的自我越来越成为重要的对象,而诗歌本身成了一种贵族式的与众不同的意识的表达,但这种意识不是一种等级的偏见,而是作为一种能力去表现处在急剧变化社会中的人的真正处境。贝恩诗歌的意义在于此,也仅在于此。

除诗歌之外,贝恩在这段时期还创作有表现主义小说《头脑》

① 转引自 W·莱尼希:《贝恩》,第 31~32 页,Rowoht 出版社。

② 转引自库·罗特曼:《简明德国文学史》,第 233~234 页,莱克拉姆出版社。

(1916)和《迪斯特尔威格》(1918)等。自40年代后期,除了创作散文,他重又创作诗歌,诗歌《蒸馏》(1953)、《尾声》(1955)等拥有大量读者,其影响甚至超过了表现主义时期。他本人生活经历上的坎坷,诗歌中的存在主义思想、形式上的完美、蒙太奇技巧的运用、奇特的语言和比喻,对战后一代的青年作家和读者有很大的吸引力。对此,以后的章节里还要叙及。

二、表现主义戏剧

表现主义在戏剧上比在诗歌上取得了更大的成就,出现了一批蜚声当时德国剧坛的剧作家。谈起表现主义戏剧,我们首先想到的是这一流派的先行者弗·魏德金德(1864—1918)。他虽然是在自然主义运动中崛起的,但他的作品却为表现主义开了先河。他的最有代表性的作品是《春醒》(1891)和《卢卢》(上部是《地祇》1895,下部是《潘多拉的盒子》1902)。*《春醒》*描述几个中学生在青春期的悲剧,抨击了一个僵化虚伪的社会中的双重道德。这部作品由于展示和描绘了青少年的性冲动和性心理,首演成功后即遭禁止,20年后才解禁。*《卢卢》*是一部以妓女为题材的作品,上部写美丽的卢卢玩弄男人,下部写男人玩弄卢卢的故事,最后以悲剧收场,作品用一个不道德的题材,一方面对资产阶级的道德进行了批判,同时提出了一个符合人性的道德要求。魏德金德的晚期作品所运用的形式和语言及其某种程度上的超现实的结构,已超出了自然主义所容纳的范围。

表现主义戏剧的主题大多集中于对现存秩序的憎恶和对新人诞生的呼唤。在题材的选择上,无论是对父辈的反抗,对金钱奴役的仇恨,还是对一个新世界的追求,表现主义戏剧家们都是以一个反叛者,一个预言家的姿态出现的,他们以狂热的激情和乌托邦式的幻想扮演着一个新纲领的布道者。

这里不可能对表现主义剧作家一一加以叙述,只能选择几个

有代表性的作家加以介绍：

恩·巴尔拉赫(1870—1938)是个多才多艺的人,既是剧作家,也是版画家和雕塑家。他生于一个医生之家,曾在巴黎学习绘画和文学,1919年被选为普鲁士艺术学院院士。自1912年起,他几乎每两年就有一部剧作。《死亡的日子》(1912)是他的第一个剧本,在这部作品里作者借助表现主义的通常主题:两代人之间的冲突,表现了对资产阶级庸俗和守旧性的批判和对新人的召唤。母亲要把儿子关闭在一种狭隘的平庸的物质生活的环境,而儿子却竭力想摆脱束缚,进入一个精神的和有所作为的世界。一匹神马作为儿子的愿望得到实现的象征,但它的出现却是短命的,母亲在夜里杀死了它。新的一天却是一个死亡的日子。剧中的盲人——一个神的使者形象——有段台词,他说谁能唤醒那些还在沉睡着的优秀的人物,谁就赋予世界更美的面貌。能这样做的,就是一个英雄。作品中的儿子还没有摆脱开母亲的桎梏,还不是一个能改变自己改变世界的英雄。在1922年写的《弃儿》中——它被看作是最富有表现主义特征的作品,作者写了一个丑陋、残疾的孩子历经险恶成长为一个英俊的光彩照人的形象的故事,作品有着一种神秘剧的性质,这种性质在他两年之后的另一部剧作《洪水》中更为浓烈。它取材于圣经中的诺亚方舟的传说,借助造物者和被创造者之间的冲突,表达上帝认为的善并不就是善,上帝认为的恶并不就是恶这一叛逆性的反命题。

巴尔拉赫还写有《蓝脸的博尔》(1926)、《美好的时代》(1930),在遗稿中还有《拉泽堡伯爵》(1951年发表)等,他还留下两部长篇小说片断:《海怪》和《被窃取的月亮》。作为一个表现主义作家,他在戏剧作品中对资产阶级的平庸和弱点做了批判,流露出了改变社会改变人的渴望。

卡·斯台恩海姆(1878—1942)生于一个犹太银行世家,先后在慕尼黑、莱比锡、弗赖堡大学攻读哲学、历史、文学。他很早就接

触戏剧,开始戏剧创作,大部分作品都写于魏玛共和国成立之前。他有代表性的类型喜剧系列是《资产阶级英雄生活种种》:《裤子》(1911)、《势利小人》(1914)、《1913》(1915)和《化石》(1922)。在这个喜剧系列里,斯台恩海姆极其无情地鞭挞和嘲弄威廉帝国后期的小市民,其犀利程度可与亨利希·曼的《臣仆》相媲美。也正因为如此,这套系列剧的第一部《裤子》在首演成功后立即遭到官方的禁演。

这部系列剧描写了一个小市民家庭的发迹史,犹如威廉帝国时代的一幅历史画卷,形象地表现了这个时期的政治、阶级、道德的发展和变化。在《裤子》中还是一个小市民的拉斯克在《势利小人》中成了一个资本家,而他的儿子克里斯蒂安更通过娶伯爵女儿为妻成了一个操纵政治和经济实权的垄断资本家,还获得贵族伯爵的头衔,成为资产阶级和容克贵族的混合物,在这个暴发户身上充分表现出这个阶级贪婪无耻的本性。在《1913》中,年迈的克里斯蒂安为了维持他的统治不得不与他不喜欢的女儿索菲展开了一场争权夺势的斗争。他不愿意看到,但却不得不承认:“当一个秩序达到它的顶点时,一种转换的可能性就会经常地守在门前。”《化石》是这个系列的收场,叙述索菲的公公、一个前普鲁士将军,枪杀亲生女儿的丑闻,暗喻这个家族的衰落。斯台恩海姆在1911年写的《钱盒》和1912年写的《市民席佩尔》可以作为这一喜剧系列的一种补充,前者写一个既迷恋女色又追逐金钱的小市民的丑恶心态,后者写一个无产者如何跻身上层社会成为一个“无产阶级的资产者”的故事。

斯台恩海姆的剧作对于资产阶级在帝国主义时代的发展,做了形象的阐释和尖锐的讽刺,特别是他从政治和经济的视角对“资产阶级的英雄生活”的描述,使这些作品有了更深层次的意义。他视自己是这个时代的私人医生,立志成为时代的莫里哀,要展示种种痼疾,裸呈资产阶级的庸俗心理。“斯台恩海姆的戏剧是一种真

正的玩世不恭的讽刺,它的矛头所向是迂腐的敬重安宁、秩序和等级制度的资产阶级和没落的贵族,这些作品同时也是对表现主义思想的一种丰富”^①。斯台恩海姆的资产阶级出身有助于他对经济生活和政治现实的观察,但也使他的认识有了一种局限性。虽然他从整体上对现实社会无情地加以鄙视否定,其猛烈程度不亚于亨利希·曼,但不同的是,他的作品缺少亨利希·曼作品的民主思想的基础,仅限于讽刺和批判而已,甚至对他笔下的那些令人生厌的英雄还持有某些肯定的态度。

除戏剧作品之外,斯台恩海姆还写有小说《20 世纪初叶纪事》(1918)以及传记《从我的一生看战前欧洲》。早在 1933 年之前他就在国外居留,1942 年死于比利时。

格·凯塞(1878—1945)是表现主义戏剧家中最杰出的一位,他的创作被看作是 20 世纪德国戏剧史上的里程碑式的作品,他本人成了欧洲激进一代青年人的思想导师,他的剧作在欧洲多数城市的舞台上风靡一时。

凯塞生于马格德堡一个商人之家,他不愿意进高等学校,到一个商业机构当了学徒。20 世纪初开始写作,从 1905 年发表讽刺喜剧《克莱斯特校长》到晚年流亡瑞士写《士兵田中》(1940)和《八音盒》(1943),共创作了 60 多部戏剧。他的早期戏剧多系性爱剧,有的批评家称之为情欲剧,如《犹太寡妇》(1911)、《戴绿头巾的国王》(1913)等。这些作品明显地表明了尼采的否定任何道德标准的思想 and 魏德金德视情欲为一种主宰力量的双重影响。他摘录了《查拉图斯特拉如是说》中的一句话作为《犹太寡妇》的题辞:“啊,朋友们,起来砸碎那传统的旧道德旧思想吧!”如果说在此之前,凯塞的作品还缺少自己的鲜明色彩的话,那么从《加莱的市民》(1914)和《从清晨到午夜》(1916)起,他创作上的突破就已经获得了个人风

^① 恩·许勒:《后表现主义喜剧》,载《魏玛共和国时代的德国文学》,第 52 页。

格,一种表现主义的时代风格。

《加莱的市民》取材于英法百年战争。英王爱德华三世长期围困加莱城,下了最后通牒:或是加莱城和它的全体居民毁灭,或是由六个最有声望的市民手捧城市的钥匙,身穿粗布衣服,颈带绳索,出城接受战胜者的惩罚。为了拯救城市,埃斯塔什·德·皮埃尔建议接受通牒,并第一个报名。随后又有六个人报名,多了一个,决定抽签。可结果七人都抽中,原来皮埃尔做了七个同样的签。他建议,明晨在钟声响起时同来广场,只有最后到达的人方可活命。翌日六人都来到广场,惟独不见皮埃尔。正当人们议论纷纷时,有人抬着皮埃尔的尸体来了。原来他夜里服毒自杀,他以自己的死使六个准备献身的人更高尚地、更纯洁地去履行自己的道德准则,为他们树立了一个榜样。正当这六个人准备前去就义时,英王因喜得一子而赦免了加莱城。皮埃尔的失明父亲在儿子的灵柩前庄重地说:“我看见一位新人,他已在今天夜里诞生了。”《从清晨到午夜》取材于现实生活,讲述一个生活安定、家庭幸福的银行出纳员由于偶然接触了一只散发香水味道的娇美的手,而爆发出了的一种反抗情绪,想冲破这灰色的人生和单调的生活秩序。于是,他偷了银行的一笔钱去追赶那个女人。作品叙述了他这一天从清晨到午夜的经历。清晨他还是一个循规蹈矩的职员,中午便成了一个骗子和无赖,而从中午到午夜便经历种种“英雄生活”,最终得到了这样的认识:“世界所有银行中,没有任何钱能买到某种有价值的东西。人们所买到的总是越来越比所付出的少。人们付出得越多,货物就变得越来越微不足道。金钱糟踏了价值。金钱遮蔽了真实——在所有的欺瞒当中,金钱是最最可怜的欺骗!”他最后以一颗子弹结束了生命也结束了自己对真实生活的追求。这两部作品被看作是表现主义运动的代表作,也成了表现主义流派的经典作。它们的演出动用了大量表现主义的戏剧手段,诸如灯光、令人想起立体主义的道具、布景、舞台的调度等,更主要的是它们表达了表现主义作家对

新人诞生的幻想、改变现实的要求。

凯塞被看作是思想戏剧家,《加莱的市民》和《从清晨到午夜》是思想剧,而他随后创作的一部宗教神秘剧三部曲《地狱—道路—尘世》(1919)和另一部社会剧三部曲《珊瑚》(1917)、《瓦斯 I》(1918)、《瓦斯 II》(1920),思想剧的色彩就更加强烈。在前一部三部曲中出现了作者理想中的新人:一个游方人。他言传身教,勇于自我牺牲,以使人们觉悟,认识自己的罪恶。以前人们嘲笑他,鄙视他,现在却在他的感化下,人人改恶向善,洗心革面,加入了悔罪者的行列,共同努力使人间地狱变为人间天堂。全剧在博爱的颂歌中结束。如果说这个三部曲是作者幻想的实现,那么后一个三部曲便是幻想的破灭。这两部作品是相对的两极,前者是新人的胜利,后者是新人的失败。后一部三部曲的主人公是一个百万富翁的儿子,他不满父亲在盘剥敛财的同时又貌似仁慈发放施舍,他继承家业后就把制造瓦斯的工厂变为公有,自己成为一个百万富翁—工人,赤脚,穿粗布,与工人一样劳动,分担工人的痛苦和命运。工厂生产的瓦斯发生爆炸。百万富翁—工人为了使工人摆脱瓦斯的危险,精神不被金钱所毒害,要在远离大都市的优美环境中建造一个农业社会。他的计划遭到野心勃勃的工程师和渴望分得利润的工人的反对,遭到代表军方的黄衣人的反对。新人面临两条路的抉择:生产毒气瓦斯 II——工程师的发明,在战争中获胜,其结果是人的精神越来越堕落;另一条路是破坏现存的一切,重新创造一个新的人类。于是他打破盛有毒气瓦斯 II 的烧瓶,消灭了一切生命。舞台上堆满了尸体、钢铁、玻璃。这个悲剧性的结局更为强烈地表露出作者在《从清晨到午夜》中所流露出的新人理想破灭的悲观心态,“清楚地证明了魏玛共和国初期德国激进知识分子思想上找不到出路的绝望情绪。《瓦斯 II》是凯塞的新人所唱的辞别之歌”^①。

^① 《德国近代文学史》(上),苏联科学院编,第 142 页,人民文学出版社。

在此之后,凯塞在他的创作上再没有出现这类的新人主题,虽然他还写了社会剧《并肩而立》(1923)等,但多是消闲性的作品,如《低级趣味小报》(1924)、歌舞剧《两条领带》(1929)等。这种转向在当时一些激进的表现主义作家中是较为普遍的,这正是他们理想的破灭和对魏玛民主制度失望的一种反映。

希特勒上台后,他受到迫害,秘密逃往瑞士,过着清苦的生活,动辄都有被驱逐的危险。然而,这种生活上的不幸成为创作上的大幸。他不再写那些消闲性和娱乐性的作品。他流亡期间的戏剧作品以及诗歌鲜明地表达了他反法西斯的立场,如戏剧《士兵田中》以及诗集《劳动·诗集》等。

恩·托勒(1893—1939)出身于一个富裕家庭,曾在法国一所大学学习,时值第一次世界大战爆发,他返国后以志愿兵身份进入军队,参加战争。13个月的前线生活,使这个年青的“爱国者”变成了一个战争的反对者。从前线返回后,他在大学生中间成立了一个激进的政治团体——“德国青年文化政治同盟”,宗旨是消灭贫穷,用和平手段解决纷争。随后他参加了独立社会民主党,这是从社会民主党中分裂出来的激进党派。托勒积极投身政治运动,1918年参加慕尼黑工人罢工,被捕入狱。1919年他成了巴伐利亚苏维埃共和国领导人之一,领导一支红军。作为一个革命者,他知道必须对反革命实行暴力,但作为一个资产阶级激进民主主义者,他对流血和暴力有着本能的厌恶。他慈悲为怀,把在战斗中抓到的俘虏释放,这些人再度攻打革命者。他的斗争策略是避免流血,以防御为主,这使革命陷入危急。巴伐利亚苏维埃共和国失败后,他再次入狱,被判5年徒刑。出狱后他仍继续进行政治活动并不断进行创作,对魏玛共和国和法西斯主义进行批判和揭露。希特勒上台后,他流亡国外,最后定居美国,1939年因悲观绝望而自杀。

托勒前期的作品,也是他主要的代表作产生于他两次入狱期间,第一次他创作了表现主义运动代表戏剧之一:《转变》(1917—

1918),副标题为:一个人的搏斗。这部带有自传性的作品,描述了一个自愿服役者从“爱国者”向和平主义者的转变,作者用表现主义的手段对战争的不义进行控诉。这部戏剧中有许多虚幻的、荒诞不经的场景,如一群死尸从坟墓中爬出来,抖掉身上的皮肉,跳起了骷髅舞。作品主人公是一个资产阶级的儿子,在最后一场戏中他向群众发出呼吁:“去找当权的人,去找士兵们,去找富人,指出他们的心已成为一堆垃圾。但要对他们和善些,因为他们也是可怜人,是迷路者。”他在第二次入狱期间完成了著名作品《群体——一个人》(1921)。由于作者有了在巴伐利亚苏维埃共和国的经历,对现实有了更深的思考,这部作品也有了更深层次上的意义。它的主题是困扰托勒毕生的问题:革命与暴力,要革命又厌恶暴力。这不仅是托勒,也是他同时代进步知识分子在选择上感到两难的苦恼问题。

这部戏剧与《转变》一样有着自传性的成分。女主人公索娅·伊伦涅出身资产阶级,丈夫是统治阶级中的一员;她背叛了阶级,放弃家庭和婚姻,投身革命,与无产阶级一道进行斗争,但她反对流血的阶级斗争,号召群众罢工,改善现状。一个代表革命群众的“无名氏”起来要求使用暴力,得到群众的响应,甚至索娅也追随他的主张,因为她认为孤立于群众之外是错误的。在一个梦境里她同情她被革命者处决的丈夫,她宣布离开群众,认为暴力只会引起暴力。在起义期间她企图阻止流血,受到“无名氏”的谴责。起义失败后她作为领导人被捕入狱。在狱中,她在又一个梦境里梦见被枪杀的起义群众的影子纷纷向她涌来。她认识到自己的罪过,但她知道,她只能如此。她的丈夫来探监,说她是无罪的,有罪的是群众,但她称“我们大家都有罪”。当“无名氏”企图帮她从狱中逃跑时,她因为这样做要同监狱的看守发生流血冲突而表示反对,她拒绝了一场不惜使用暴力手段以达到目的的革命:“听着,为了一项事业,任何人不可以杀人。”为了忠于这个信念,她死于狱中。很显

然,《群体——一个人》是托勒本人的一种政治反思的艺术体现,在索娅和“无名氏”身上,都有着托勒本人的成分,这正如作者在自传《德国一青年》中所说的:“人不是同时既是个人又是群体吗?难道个人与群体的斗争只发生在社会中?难道它不存在于每一个人的心灵中?”^①在他看来,在残酷的流血的斗争中,每一步都与一种犯罪感联在一起,这种斗争对任何一个死者,不管是站在哪一方的,都负有责任。这样,索娅也就成了代表未来的光辉灿烂的人物。这部作品以及随后的《机器破坏者》(1922年)充分暴露了托勒和其他表现主义作家的弱点和精神窘境。在残酷的现实面前,无论正在进行的斗争流血与否,他们都有着一种责任感和犯罪感。

在这之后,托勒开始了新的探索道路。因为表现主义固然便于直接地表现情感和思想,有着一种政治性和煽动性,但是它固有的抽象性和象征性也必然限制了作家的活动场地和与生活的直接联系。正如托勒本人所言:“我走着我们自己的新路。感性因素已越来越明确地成为出发点。”^②这个新的出发点标明托勒此后的创作已不再属于表现主义范畴了。

托勒在1924年创作了戏剧《跛子》,1927年又完成了剧本《瞧,我们活着》以及《解放了的沃旦》(1929),在希特勒上台之前还创作了《熄灭炉火》(1930)和《失明的女神》(1932)。这些作品所围绕的主题都表明了托勒对现实中急迫的政治问题的关心和对革命面临的种种可能性的思考及对法西斯主义的揭露。

1933年托勒开始了流亡生活,在美国他完成最后两部戏剧《不要和平》(1937)和《哈尔牧师》(1939)。前者是一部政论剧,后者是写一个为民主主义信念而自我牺牲的牧师的故事,这两部戏剧都是批判法西斯主义的作品。托勒的一生是斗争的也是内心充满

① 转引自:《德国近代文学史》(上),苏联科学院编,人民文学出版社,第108页。

② 托勒:《狱中来信》,转引自同上,第112页。

矛盾和探索的一生,是始终捍卫人道主义的一生,他的作品所富有的力量 and 意义也正源于此。

这里我们只介绍了巴尔拉赫、斯台恩海姆、凯塞和托勒四位表现主义戏剧家,除他们之外还有其他一些表现主义剧作家,如弗·冯·翁鲁(1885—1970)、保尔·克伦费尔德(1889—1942)、瓦·哈森克莱维尔(1890—1940)等。毫无疑问,表现主义戏剧有着历史的功绩,也有着它本身固有的不足,对此布莱希特有着恰如其分的评价:“表现主义丰富了剧院的表现手段并带来一笔迄今没有加以利用的美学财富,但它完全无法去解释作为人的实践的客体世界。”^①

三、表现主义小说

比起诗歌和戏剧,小说这一文学体裁难以体现表现主义的风格,特别是长篇小说。虽说如此,一些作家还是做了有益的尝试和探索,创作了一些作品,像戈·贝恩、亨利希·曼、莱·弗兰克、克拉邦特、保尔·柴西等人;最有代表性的是卡·埃德施米特和阿·杜布林,前者主要是进行短篇小说创作,后者则主要是长篇小说创作。

卡·埃德施米特(1890—1966)出身于达姆斯塔特一位物理教授家庭,大学时攻读日尔曼语言文学。他和 R·贝歇尔、Y·格尔、G·海姆、W·哈森克莱维尔、克拉邦特、K·奥顿等一样,属于诞生在 90 年代的那批人,他们在 20 世纪头 20 年都成为文坛上的反叛者和表现主义者。埃德施米特参加了表现主义杂志《风暴》的编辑工作。他在 1915 年出版短篇小说集《六条入海口》和《疯狂的生活》,1916 年又出版了《帖木尔》。这些作品引起文坛的注意和巨大的反响,当时的评论家这样写道:“卡·埃德施米特的故事是文学

^① 布莱希特:《论实验戏剧》,载《布莱希特全集》第 15 卷。

表现主义的样板,是的,是直到现在所发现的第一批。它们表现得完美出色,从第一个字直到最后一个字,令人叹服……”^① 这些短篇小说和 1920 年发表的长篇小说《玛瑙球》,不管作者有意与否,都有着明显的表现主义艺术特点。简练的电报般的句子,急迫短促的语言,如表现主义诗歌那样,有的评论家称它们是抒情诗,因为这些作品里还有着一种抒发胸臆的倾向。

埃德施米特的小说基调就是对单调平庸的资产阶级社会的厌恶和对生活和人生价值的追求。但表现主义,如布莱希特所说的,是把世界当作意愿和想像去随心所欲地表现,由此产生的是一种独特的唯我主义。因此,表现主义的反理性的和反道德的倾向就成为埃德施米特作品中的一个明显的特点了。

埃德施米特不仅是一个表现主义作家,而且还写过长篇文章对表现主义进行阐述,如《论文学和新创作中的表现主义》以及在 1920 年出版的文集《双头女神》。有趣的是,1918 年他在文章中曾提出“在每一个时代都有表现主义”;而 1920 年当表现主义已成为时尚和一种形式主义时,他却采取了与表现主义保持距离的态度,并称“我反对表现主义”;1960 年当表现主义早已成为历史时,他却又站出来对几乎已被遗忘的表现主义加以热情辩解。1961 年他发表了文集《活生生的表现主义》,1964 年又出版了《表现主义者信简》。

在 20 年代末期,他还写有长篇小说《加加利的体育》(1927)和长篇传记小说《拜伦》。纳粹上台后,他的书也在被焚烧之列。在 1937 年发表的长篇小说《爱情天使》中,他表达了自己的人道主义信念。战后他仍笔耕不辍,著有自传体长篇小说《善良的权利》以及描写毕希纳生平的长篇小说《如果是玫瑰,那就会开花》等。

^① 见卡·埃德施米特:《羞耻的房间》,T·里彻尔编,后记,第 207 页,1981 年,莱克拉姆出版社,莱比锡。

埃德施米特不是一个革命者,即使在 20 年代思想最激进的时候,他也是一个资产阶级人道主义的自由作家,他始终忠于人道主义信念,对资本主义社会的弊端,对小市民的守旧性和鄙陋性深恶痛绝,相信文学的力量,并希望一代新人的出现。他写了许多,也有许多被遗忘了,但提到表现主义时,他却不应当被遗忘掉。

阿·杜布林(1878—1957)不仅是表现主义运动卓有成就的作家,而且也是 20 世纪上半叶享有世界声誉的德国作家之一。他出身犹太商人家庭,大学时攻读医学。毕业后一直在柏林工人居住区行医。这期间他开始写作,1910 年参与表现主义杂志《风暴》的编辑工作。第一次世界大战结束不久,他思想激进,热心政治运动,先是参加独立社会民主党,后又加入社会民主党,在魏玛共和国时期撰写了不少政论,批判社会民主党右翼并揭露法西斯主义的反动本质。希特勒上台后,他先是逃往瑞士,后去巴黎,1940 年流亡美国。战后他返回德国,创办杂志,参与创建美因兹科学和文学院及美因兹大学,1953 年移居法国,1956 年再度返归德国,翌年逝世。

不能用表现主义来概括杜布林的全部创作,但他早期的几部作品却代表了表现主义长篇小说创作的最高成就,这其中最主要的是《王龙的三跳》(1915)和《柏林亚历山大广场》(1929)。

《王龙的三跳》是杜布林的第一部重要作品,被称为一部“中国小说”,有的评论家称之为“一部规模巨大的表现主义长篇小说的第一个范例”^①。它以中国清朝乾隆时代为背景,描述了王龙一生中思想上的三次跳跃。王龙是一个渔民的儿子,他游手好闲,和小偷强盗厮混在一起,到处闯荡。一天,他目睹好友无故被官兵杀死,感到震惊、困惑。经过反复思虑,他杀死了官吏,为朋友报了仇,随后逃往山区为盗,被拥为首领,手下有一批人。他结识了一个名叫

^① W·拉依夫:《遁逃文明和文学的愿望空间》,转引自 Weigui Fang:《德国文学中的中国形象,1871—1933》,第 228 页。

马劳的隐士，马劳是信奉观音教派的首领，主张无为而治。王龙从他那里领悟到自己迄今的生活是错误的。老子《道德经》中的一段话成为他的生活准则：“将欲取天下而为之，我见其不得已。天下神器，不可为也。为者败之，执者失之。”（第二十九章）马劳有一大批追随者，他相信“天下之至柔驰骋天下之至刚”，但这种无为和不反抗的哲学导致他的教派被官府消灭。目睹这一结局，王龙心灰意懒，决定做一个普通渔民，度过余生。但遭到官府迫害的部下又纷纷聚集在他的周围，于是他心中复仇的火焰燃烧起来，感到作为一个真正的弱者是不能生存的。他拿起了剑，率领他的追随者起而反抗，与反清的白莲教一起举事，要建立一个神圣王国，但这次起义被官府消灭，王龙也被处死。从提倡暴力并进行反抗到否定暴力，回到平凡的生活，最后再次进行反抗并遭到毁灭，这便是王龙思想上的三次跳跃。

这部长篇小说的出版，激起了评论界的热烈反响，人们对这个初登文坛的柏林医生大加赞赏。作品对这个遥远国度在深度和广度上的描绘，令许多评论家惊奇，有人甚至怀疑这是作者的一部中国文学作品的翻译。杜布林既不懂中文也没有到过中国，从一个欧洲评论家的角度来观察，作者的文学才能和思想深度——这主要是对中国古代哲学的理解和形象化的阐释——确实令人钦佩。杜布林由于这部作品被授予冯塔纳文学奖，批评家路·卢比纳称：“迄今默默无闻的杜布林的这本书属于世界文学……杜布林的这本书是最最完美的小说创作，是德意志语言中自伟大诗人死后所写出的真正创作。……自托尔斯泰死后还没有人敢于进行这样的构思。”^①里昂·孚希特万格赞美说：“这部长篇小说大概是实现了歌德所梦想的，即他在《西东合集》中所构思的：东方的感情和思

^① 转引自 Weigui Fang:《德国文学中的中国形象,1871-1933》,Peter Lang 出版社,第 224 页。

想,用一种完美的西方艺术形式表现出来。”^①

杜布林为什么要写这样一部“中国小说”呢?很难说他是想用这样一部作品来反映清朝乾隆时代的社会生活。他面对一位汉学家对这本小说的称赞,坦率地说:“中国与我有何相干,我连欧洲从来都认识不清呢。”这段话的后面还有一句话:“但老子除外……”^②这句话回答了他为什么写这部小说。正是老子的学说引起了他的共鸣,也激起了他写这部作品的冲动。他在另一个地方更明确地写道:“我对中国或者 30 年战争^③都知道些什么呢?我只是在写作的短暂时间里生活在这样一种气氛中而已,随之那些生动的场面径直地连续不断地出现在我的面前。我抓住了它们,写了下来,把它们从身上抖落下来。它们就成了白纸上的黑字。”^④

《王龙的三跳》的主题是无为,是不反抗,而这也是杜布林本人在现实面前所遇到的课题。杜布林的研究者 W·穆施克指出,对于年青的杜布林说来,中国不仅是宗教的启示,而且也是社会的现实,这个现实就是威廉帝国。穆施克写道:“只有一个对世界感到痛苦的人才能写出这样一种对穷苦、对失败的神秘的自白,对行动的否定,对命运的虔诚的屈服,对认识不到他们无能的高官们的蔑视,也包含有对威廉帝国的一种判断。”^⑤这种分析不无道理,但它只是杜布林在威廉帝国末期时的心态的一个方面——对贫穷者受压迫者的同情,并把这种同情与中国古代的老子哲学联在一起。他在另一篇文章里写道:“在自然中有一种人们称之为适应的东西。这不是忍受,不是软弱,而是成为意外事件的主人的能力,把握十

① 转引自 Weigui Fang:《德国文学中的中国形象,1871—1933》,Peter Lang 出版社,第 224 页。

② 杜布林:《文学论文集》,第 339 页。

③ 这是指杜布林的下一部以德国 30 年战争为背景的长篇小说《华伦斯泰》。

④ 转引自 Weigui Fang:《德国文学中的中国形象,1871—1933》,第 224 页。

⑤ 转引自上书第 246 页。

足地支配境遇的能力。”^①但另一方面,这部作品也决不是如有的评论家所说的那样是一本不抵抗主义的小说,杜布林也决不是一味主张无为和不抵抗的人。作者借王龙这个提倡无为的人物之口说出:“一个真正的弱者只能是一个自杀的人。”小说最后一句出自王龙的话:“安安静静,不反抗,我能这样吗?”这表达出作者对不抵抗主义的怀疑。因此,我们可以这样认为,困扰王龙的问题也是令杜布林处于两难的问题,这也正是使表现主义作家感到难以解决的赞成或者反对暴力的问题。

虽然对于中国的读者来说,《王龙的三跳》比《柏林亚历山大广场》更有吸引力,但在杜布林的创作中,后一部作品比前一部有着更为重要的文学价值和社会意义。从《王龙的三跳》到《柏林亚历山大广场》之间,他先后发表了长篇小说《华德策克与汽轮机的斗争》(1928)和《华伦斯泰》(1920)、幻想小说《山、海和巨人》(1924)及神话史诗《马纳斯》(1927)。《华德策克与汽轮机的斗争》以现实为题材,写一个人对独占资本、托拉斯的悲剧性的反抗;《华伦斯泰》取材于历史,以宏伟的篇幅和史诗的方式描绘出一幅德国30年战争的图画,表达了作者对战争和权力的思考;《山、海和巨人》和《马纳斯》虽说是荒诞不经的想像产物——前者以公元2700至3000年为背景,后者取材于印度神话,是一部长篇叙事诗——但它们表现了作者对人与自然关系的富有哲理性的认识。

《柏林亚历山大广场》(1929)是给杜布林带来世界声誉的一部长篇小说,对于许多读者来说,这部作品已成了作者的代名词了。提到杜布林的名字,人们首先想到的是这部长篇小说。小说的背景是大城市柏林,主人公是一个名叫弗朗茨·比贝尔科普夫的运输工人,他因失手打死情人而在监狱里关了4年。出狱后他想安分守己重做新人,但在这个充满恶行和不义的社会里,他一再被搅进各

^① 转引自上书第247页。

种罪恶的事件里。现实的丑恶,生活的龌龊,人性的卑劣,使他一再改旧图新而不可得,还成了盗窃团伙的骨干,最后由于杀人嫌疑被捕入狱。经过生活的磨难和打击,比贝尔科普夫精神崩溃、神志不清,被关进精神病院。然而他终于又站立起来,做了亚历山大广场附近的一家工厂的看门人,成了千千万万人中间的一个。作品通过这样一个小人物的故事反映了魏玛共和国末期的万花筒式的社会和各个阶层人物在动荡不定中的心态。

在这部作品中,杜布林大量采用了流行于 20 年代的蒙太奇技巧。虽然他反对心理描写,主张长篇小说必须成为叙事文学,与心理学和思想过程的分析不相干,但他采用了一种心理外化形式的意识流手法,如作家和研究者瓦·延斯所指出的:它展示的尽是生活的外在印象。城市以自己的反射,在人们心头构成了它的第二存在^①。在语言上,杜布林把方言、俚语、黑话、报刊用语、广告语言、官方布告等拼贴起来,制造出一种时代氛围和地方特色。这种新颖的叙事方式为揭示大都会下层人物的精神状态创造了新的表现形式。虽然如有的评论家所指出的,多斯·帕索斯的《曼哈顿》和乔伊斯的《尤利西斯》对这部作品有很大影响,但也如杜布林自己所承认的,《柏林亚历山大广场》运用的手法中有着表现主义成分。这部作品所具有的杜布林主义^②的特点,是对德国小说艺术的一种令人瞩目的贡献。瓦·本雅明在谈及此——主要是他的“激进的叙事性”——时指出,这是对资产阶级长篇小说的创造性的进一步发展^③。

杜布林在流亡期间以及在第二次大战结束后还写有多部长篇小说,我们将在流亡文学一章里做进一步介绍。

① 参见苏联科学院编:《德国近代文学史》(上),第 253 页,人民文学出版社。

② 针对有人称他是未来主义者,杜布林在一封致马利内第的公开信中写道:“您从事您的未来主义,我从事我的杜布林主义。”转引自 R·林克斯:《阿·杜布林》,第 32 页,柏林人民和知识出版社。

③ 参见《德国文学史》,W·保依丁等著,第 369 页,斯图加特,麦茨勒出版社。

第二节 新实际主义

表现主义的寿命大体有 15 年左右,从 1910 年到 1925 年。随着魏玛共和国相对稳定时期的到来,表现主义已失去活力。这种幻想和噩梦、毁灭和希望、喊叫和反叛的文艺不再适应一个变化了的现实,一个与战争前后的年代不同的时代。一个新的文学思潮产生了,它是作为表现主义的对立物而出现的,这就是“新实际主义”。与象征主义、印象主义、表现主义一样,这个流派也是来自美术和造型艺术。1925 年在曼海姆举办的一个艺术展览会,就以“新实际主义”为名。

在文学领域里,新实际主义标志着文学功能的转变。它剥去了“唯美主义”、“纯艺术”一类概念的神秘色彩,作家诗人只是“生产者”,作家把目光转向实际,从现实中寻找题材、对象,对技术和运动表现出强烈的兴趣,语言更靠近生活,新闻报导、散文、随笔获得了更高的文学价值。正是在这一时期出现了一些以写随笔、散文、评论而著名的作家,如图霍尔斯基、本雅明、凯斯特纳等人。

针对表现主义作家的混乱的感觉和狂热的精神,新实际主义反对多愁善感、激昂兴奋的狂热情绪,坚持实用主义和功利主义,提倡在应用价值中去发现时代的美。当时的一位新实际主义理论家肯特就写道:“事实粉碎了虚伪的感情作品,它的作用比诗人的全部想像都更为直接更为惊人。”已经摒弃了表现主义的杜布林在 1929 年写道,如果人们完全诚实的话,那今天甚至会说:“人们根本不需要想像,这是一种过时的事情,艺术是无聊的,人们要的是事实,事实。”^①这些话今天看来显得过激,但这是对盛行于文坛数十年的表现主义的一种逆反,一种摈斥,也是对相对稳定时期的一

^① 转引自库·罗特曼:《简明德国文学史》,第 245 页。

种颂扬,是影响越来越大的美国生活方式的一种反映。

作为一种新的文学思潮,一种美学现象,新实际主义建筑在一种清醒的物质主义的基础上,它肯定的是实用、功效、功利这样的一些原则,否定的是非理性的感情冲动和空洞的感伤的幻想和希望,反对精神分析和细腻的心理描绘,而是主张按照生活的本来面貌来表现生活。从新实际主义的这些特征来看,它是转向现实主义的一个过渡,与现实主义有着一个切入生活的共同点,这就不难说明有些新实际主义作家转向了现实主义,而有些现实主义作家也一度受到了新实际主义的影响,这其中就包括里昂·孚希特万格、贝·布莱希特、库·图霍尔斯基等人。

新实际主义的代表作家有埃里希·凯斯特纳(1899—1974)、海尔曼·克斯腾(1900—)等人。克斯腾编辑的《德国新小说家二十四人》(1929)是新实际小说创作上的收获。

埃里希·凯斯特纳生于德累斯顿,大学时攻读德国文学、历史和哲学,自1927年开始文学创作。纳粹上台后,他遭到迫害,作品被查禁被焚烧。他没有逃往国外流亡,在国内保持沉默,拒绝与法西斯政权发生关系,是“内心流亡”作家之一。战后发表了诗歌、散文,批判法西斯主义的暴行。他发表的儿童小说尤为著名,被译成多种文学,享有世界性的声誉。

凯斯特纳早期以诗歌著名,是“日常诗歌”的代表性诗人,发表有诗集《心在腰上》(1927)、《镜子里的喧哗》(1928)等。“日常诗歌”是新实际主义在诗歌领域发展起来的一种形式,它主张明确的具体内容和传统的形式,更重要的是,诗人必须是道德家,作品必须富有批判力量。在20年代后期,凯斯特纳的诗歌拥有大量读者,产生很大的反响。

他于1931年发表了长篇小说《法比安》,更深刻地表现了对现实社会的批判。小说有一个副标题:一个道德家的故事。在一个“在东边安身的是罪行,在中部是流氓行径,在北面是苦难,在西面是淫乱,在四面八方里都居住着沦丧”的社会里,一个想洁身自好,

不甘堕落而又怯于行动的道德家必然是死路一条。小说的结尾是法比安——一个与法西斯主义保持距离,与共产党人保持友好的中年学者——看到一个孩子跳进河里,他跃身入河去救人,孩子自己游到岸上,而他却淹死了,“因为很不幸,他不会游泳”。这是小说结尾的一句话。一个怯于也懒于行动的人行动了,却导致了死亡,因为他没有能力行动。这部作品有着鲜明的新实际主义的风格,具有强烈的讽喻意义和批判精神。

在这部作品之后,凯斯特纳还写了一些小说,如《雪中三人》(1934)等,而为他赢得世界声望的是他的儿童文学作品,著名的有《爱米尔和侦探》(1928)、《飞行教室》(1931)等。

海尔曼·克斯腾生于纽伦堡一个商人家庭,先后在埃尔兰根和法兰克福大学攻读法律、经济、文学、哲学,1927年至1933年任柏林基彭霍依出版社编辑,纳粹上台后他流亡荷兰,为流亡者出版社负责人,1940年去美国。二战后他返回欧洲,专事文学创作。

在新实际主义盛行的时期,他的长篇作品《约瑟夫寻找自由》(1928)和《一个放荡的人》(1929)被公认为新实际长篇小说创作上的代表。这两部小说是一个二部曲,第一部讲述了主人公约瑟夫13岁时目睹家庭中的道德沦丧和种种恶行,怀着对人的厌恶和憎恨而离家出走的故事;在第二部中约瑟夫在追求自我价值而又不可得的狂热精神支配下,割断了一切联系,离开了他憎恨的国家、他憎恨的人,逃避战争,躲到荷兰,成了一个坚定的反抗者,渴望变革,要帮助世界建立新的社会秩序。本雅明把这个形象看作左倾的不参加任何党派的知识分子的一种病态,而约·罗特称赞这个人物的冷峻和真诚,是最高道德。不论如何理解,这两部作品反映了魏玛共和国时代知识分子愤世嫉俗而又不知所从的无奈和焦躁心态。

在两部长篇小说之后,克斯腾还写有《幸福和人们》(1931)、《江湖骗子》(1932)等。在流亡期间,他的风格发生了变化,无论是历史题材的作品,如《卡斯提利亚的摩尔人》(1935)、《斐迪南和伊

莎贝拉》(1936)、《国王菲立普二世》(1938),还是现实题材的作品,如《格尔尼卡的孩子们》(1939)等,都具有强烈的反法西斯意义。

第三节 批判现实主义

德国现实主义中的社会批判倾向在上一个世纪末的一些作家身上已有所发展,这一点在冯塔纳晚年的作品中表现得尤为鲜明。这条现实主义路线在一战后的 20 年代里,特别是在 20 年代中期表现主义已失去活力的时候,明显地加强了。第一次世界大战的灾难、随后的革命时期、战后的悲惨境况、通货膨胀年代、激烈的党派斗争、相对稳定时期中的动荡,这些时代的和社会的课题为现实主义的发展增加了批判内容,注入了活力。包括自然主义在内的各种流派:印象主义、象征主义、表现主义、新实际主义等,承受不了如此沉重的任务,无法从本质上去反映去把握这个时代,尽管它们分别做出了各自的贡献。只有批判的现实主义才能承担起这一历史责任,一些自然主义作家、现代派作家纷纷转向批判现实主义,正是基于这一认识。

魏玛共和国这一特定的时代背景限定了现实主义的社会批判性质和特点。批判现实主义作家面对的是一个政治动荡不断、经济危机频仍、阶级矛盾日益尖锐的社会,他们必须确定自己对时代所采取的立场并对此做出解释。这样,理性小说就成为这个时期的主要特征,作品的政论性和哲理性成为重心,而情节和事件的叙述成为次要的了。从许多作家的创作中可以看到,他们总是一再借助人物进行抽象的说理。“这样一来,往往就使情节具有哲学讽喻性质,而人物形象也作为一定政治及文化历史的思想 and 观念的体现,具有了第二艺术生命。情节的哲学内容往往通过与一定历史事件、与神话和过去文学中的传统情节的相互比较,获得充分的表现……

寓意性、讽喻性、双重性、象征性成为现实主义方法中风格构成上的重要因素。”^①德国小说哲理性强的原因也在于此。这既是这一时期德国文学创作上的长处，也是它的短处。

活跃在 20 年代到 30 年代初期的大批作家，都与自然主义、印象主义、象征主义、表现主义、新实际主义有着渊源，他们的创作实践在一段时期内都带有那些流派的色彩，但从其发展倾向、从整体上看，应归入批判现实主义之列。这里列出一些作家的名字：亨利希·曼、托马斯·曼、雅·瓦瑟曼、赫尔曼·黑塞、贝·凯勒曼、阿·杜布林、库·图霍尔斯基、汉·法拉达、卡·楚克迈耶尔、埃·马·雷马克、阿·茨威格、里昂·孚希特万格、阿·诺曼、瓦·冯·莫洛等。限于篇幅，我们不可能把这些作家都加以介绍，有些重要作家我们放在以后的章节里介绍，这里只选择少数几个加以叙述。

雅·瓦瑟曼(1873—1934)出身商人之家，在《痴儿》杂志工作，与文艺界过从甚密，从 1893 年开始专业创作，他的犹太出身和经历对他的创作起了重大的影响。对社会不义的批判，对受迫害者的同情，为公正和博爱而进行不懈的奋斗，成为他大多数作品的主题。托马斯·曼称瓦瑟曼是“德国文坛伟大的人道主义者，思想领域里杰出的革命者”。他的第一部以犹太人为题材的作品《希伦多夫的犹太人》(1897)激起了文坛的注目。他是一个勤奋多产的作家，进入 20 世纪以来，相继完成多部长篇小说：有以妇女解放为题材的《年青的莱纳特·富克斯的故事》(1900)，以反抗迫害为主题的《莫洛赫神》(1902)，以一个无辜者在残酷无情的世界里的不幸遭遇为主题的《卡斯帕·豪塞尔》(1908)，写一个艺术家遭际的《牧鹅少年》(1915)。1919 年发表的《克里斯蒂安·万莎费》是一部重要作品，描写一个工业巨头的儿子万莎费背叛家庭，自愿与革命者

^① 转引自《德国近代文学史》(上)，苏联科学院编，第 298 页。

与穷苦人为伍的故事。万莎费不是一个社会主义者,而是一个博爱主义者,更像一个圣徒,这也反映出瓦瑟曼是一位道德家,一位资产阶级人道主义者。

1928年发表的《毛里求斯案件》是瓦瑟曼的代表作,写一个艺术品鉴赏家毛里求斯与一个比自己年长15岁的富孀埃丽结婚,婚后两人感情不和,他又移情埃丽的妹妹。在一个黑夜埃丽被杀,由于伪证和推理,法庭认定毛里求斯是杀妻凶手,他被判终身监禁。19年后,这一案件再度引起社会的注意,当年主审此案的封·安德加斯特此时已成为最高检察长,他虽然知道此案误判,但却不敢承认事实;他的儿子埃策尔发现此案有疑,于是离家出走,独自进行追查,终于弄清案情。他为父亲的过错而震惊,更为毛里求斯的不幸遭遇而痛苦。他要洗刷毛里求斯的罪名,追查出真正的凶手。当这一案件已到了非有个了结的时候,安德加斯特虽内心感到不安,但为了维护自己和所谓的司法尊严,以总检察长的名义,以“凶犯服罪,并有悔改的良好表现”为由,准备给毛里求斯赦免开释。毛里求斯思虑再三,在赦免书上签字,尽管这等于承认有罪。他的这一行动使埃策尔对父亲极端愤怒,两人发生了激烈的正面冲突,导致安德加斯特昏厥死去。得到释放的毛里求斯——一个无罪而被社会看作是有罪的人——四处碰壁,无立足之地,最终自杀身死。

瓦瑟曼通过这样一个故事,不仅批判了资本主义社会司法的弊端和荒谬性,更用浓烈的笔触和饱满的热情塑造了埃策尔这样一个为正义而斗争的年青人。作者在这个人物身上寄托了他的信念、他的理想,而埃策尔所进行的毫无结果并导致意想不到结局的斗争,也表现了作为道德家的瓦瑟曼的愤懑和无奈。

在1930年瓦瑟曼还写了《埃策尔·安德加斯特》,这表明了作者对他的理想中的人物的偏爱,但这个以战后为背景的续篇,无论是思想深度还是艺术力度都不如《毛里求斯案件》。希特勒上台后,他受到迫害,作品被焚烧。1934年他死后,瑞士出版了他的长篇小

说《约瑟夫·凯格霍温的第三次存在》，这部作品反映了混乱时代中求得内心净化的斗争，为拯救信仰所进行的不懈努力，可看作这位资产阶级人道主义作家对后世的遗言。

瓦瑟曼是一位勤奋的作家，一生完成了 50 部长篇小说。在他进行创作的 40 多年中，经历了自然主义及各种现代主义的文艺思潮，这都在作品中留下了痕迹，但贯穿在他创作中的是一条批判现实主义的主线。

贝·凯勒曼(1879—1951)出身一个小官吏之家，曾先后在罗马、慕尼黑和柏林等地学习绘画和攻读语言、文学，后做报纸记者，游历欧美和亚洲。1904 年发表第一部长篇小说《耶斯特和李》，翌年发表长篇小说《茵格波格》，从此成为专业作家，不断有作品出版。法西斯上台后，他的一些作品被焚。他没有流亡国外，拒绝了纳粹的拉拢，不断遭到法西斯政权的批判和咒骂。在那些年月里，他沉默地坚持自己的信仰，并依旧写作。战后参加了民主德国的文化重建工作，参与创建民主德国的艺术科学院，并在 1948 年出版了最后一部长篇小说《死亡之舞》。

在 20 年代末期，他曾以记者身份再度访问亚洲，他到了中国，除发表了两部游记，还以中国为题材写了一篇题为《扬子江》的小说，揭露和谴责外国殖民者对中国的掠夺，对深受帝国主义压迫的中国人民怀着强烈的同情。

凯勒曼早期的创作受印象主义和表现主义影响，这在他获得成功的《耶斯特和李》、《茵格波格》以及《傻子》(1909)、《海》(1910)等中都不难发现。

1913 年出版的长篇小说《隧道》是他创作道路的转折点。在这部社会批判作品中作者拓宽了视野，借助一种幻想的题材——建设一条沟通欧洲和美洲的水下隧道，表现了资本主义制度下，科学技术发展与财富私人占有制之间无法调和的矛盾。作者着力塑造了出身穷苦家庭而成长起来的工程师阿伦的形象，他富有才华，坚

韧不拔,为了建造横贯大西洋地下隧道,他不顾妻女,牺牲爱情,虐待工人。他自觉地为着自己的理想而不顾一切,却不自觉地也成为资本的牺牲品。

第一次世界大战和战后的动荡年代,对民族和人类命运的忧虑和思考,为魏玛共和国时期凯勒曼的创作提供了新的题材。他先后完成了《十一月九日》(1920)、《施威登克雷的经历》(1923)、《阿纳托尔城》(1932)等长篇小说以及剧本《闵斯特的再洗礼派》(1925)。在这些作品中,《十一月九日》无疑占有极为重要的地位。小说背景是第一次世界大战进行到第三个年头的柏林,这正是威廉帝国崩溃的前一年,一个山雨欲来风满楼的年代。但作者并没有着意描写革命活动,而是塑造了体现“普鲁士贵族军刀”精神的黑希特将军。这个穷兵黩武、嗜杀成性的军国主义分子,尽管已遭到失败,在垂死时仍在叫嚷:“等下一次!下一次要比这一次流的血更多,更恐怖!”与黑希特相对立的是阿克曼,这个形象却显得苍白。他每次出场都必要伴随一些独白,这些话是激动人心的,但却有着宗教和道德家的口吻,其实他更像是作者的一个代言人。

莱·弗朗克(1882—1961)是一个历经两次战争和两次流亡的作家,出身工人家庭,靠自学成才,先是学习绘画,1911年开始写作,在杂志上发表一些短篇。1914年发表的长篇小说《强盗帮》使他一举成名,跻身名作家行列。第一次世界大战期间,他因为反对战争而逃往瑞士。战后返国,在慕尼黑他被选入工人士兵委员会。1927年他当选为普鲁士艺术科学院院士。希特勒上台后,他再度流亡,先是在瑞士,后辗转去了美国,直至战后才返回德国。晚年,他发表了自传体小说《心在左边》,忠实地记述了“一个战斗的德国小说作家在20世纪上半叶的历史风暴中的生活”。

在弗朗克的创作中,有连续性的三部长篇小说《强盗帮》(1915)、《奥克森富特的男声四重唱》(1927)和《三百万中的三个》(1932)占有极为重要的地位。《强盗帮》描述了12个男孩的经历和

作为,他们憎恨虐待他们的老师和师傅,厌恶与他们作对的家乡:一个冷酷和贪婪的制度的缩影。于是到处胡闹斗殴,“为非做歹”。作者通过这个故事,对摧残儿童身心和压制个性发展的社会表达了强烈抗议。《奥克森富特的男声四重唱》的时代背景是在战后通货膨胀年代,“强盗帮”的5个人为了维持生计,组织了男声四人合唱队。借助这条主线,作者刻意描绘了一个被战争摧毁和受统治者欺骗和掠夺的德国,表现了小人物的命运和遭际。小说中还有一条副线:托马斯和汉娜的恋爱,他俩是“强盗帮”的子女。作者把对人类未来的希望寄托在这一代年青人身上,用他们的成长和发展来表达自己的哲学:“人是会变好的,只要赋予他这种可能性的话。”在《三百万中的三个》中“强盗帮”的人物又登场了,他们是失业者,结伙在一个充满经济危机的世界到处流浪,历经奇遇和精神上的失落,最后又返回故乡。这部社会批判小说表明作者对社会的认识更进了一层,看到了造成失业和世界性经济危机的原因正是这一制度本身。

除了上面三部长篇小说,弗朗克还在1924年出版了《市民》,作者称这是一部社会主义派的小说,它与瓦瑟曼的《克里斯蒂安·万莎费》有着类似的题材:写一个银行家的儿子先是背叛家庭投身社会主义运动,后又脱离了这条道路返回上流社会,但这个社会的荒淫奢侈使他厌恶,在经历了一段精神痛苦之后又返回革命队伍。

除了长篇小说,弗朗克一些中短篇小说也写得十分出色。还在第一次世界大战期间,他发表了一部短篇小说《人是善良的》,这是在战争期间写就的反战作品,小说集在瑞士出版,秘密传进国内,产生了极大影响。在1925至1926年间,他创作了6个短篇,其中《在最后一节车厢里》被评论界公认为是他的最佳之作。小说篇幅不大,但容量不小,写了各色人物在面对死亡时的不同心态和不同精神境界。《卡尔和安娜》(1927)是弗朗克的一部优秀中篇,是所谓的“典型的弗朗克式”的作品。它写了一个逃出战俘营的士兵卡尔

返国后冒充另一个还在战俘营的士兵哈德,并与其妻子安娜共同生活,当哈德返家时,看到“一种神秘莫测的力量把他们结合在一起了”,于是自动走开了。这是一个老故事,但在弗朗克的笔下,表达了爱的力量对人获得幸福和自由的作用及对博爱的向往。

在第二次流亡期间,他先后创作了长篇小说《梦的伴侣》(1935)以及 1937 年动笔直到 1948 年才发表的《玛蒂尔德》。

弗朗克的早期创作带有鲜明的表现主义色彩,这不仅表现在长篇小说《强盗帮》中,在短篇小说中尤为显著,他的某些短篇就被选进表现主义小说集中。在《人是善良的》和《在最后一节车厢里》,词句多是简短的、不连贯的,节奏迅疾、混乱,语调激昂、神经质,情节缺少中心,各个独立场景只有靠联想才能贯穿起来。正如许多表现主义作家一样,弗朗克在这些作品里不是着意于人物形象的塑造,而是要表达思想和情绪。到 20 年代中期之后,虽然人们在他的作品中仍不难看到表现主义的影响,但他有意摒弃表现主义的美学,如他自己所说:“……小说的哲学应当包含在它的形象结构本身之中。作家无需力求显得比人和世界更深刻……艺术就是没有说出来的东西,同时又是以某种神秘方式,无言地说出来的东西,就是那存在于字里行间,不经过理性操纵而由感情产生并传达给读者的东西。”^①

卡·楚克迈耶尔(1896—1977)是魏玛共和国时期在戏剧领域里成就卓越的剧作家。他出身一个工厂家庭,中学毕业后就自愿入伍,在第一次世界大战中目睹战争的残酷和野蛮,使这个年青的“爱国者”变成一个坚定的和平主义者,还在战争期间就在杂志上发表反对战争的诗文。战后他进入大学,先后在法兰克福和海德堡攻读哲学、文学,毕业后在慕尼黑等地任戏剧顾问。

他的早期创作受表现主义影响,一段时间之后,他就称“‘表现

^① 转引自《德国近代文学史》(上),苏联科学院编,第 298 页。

主义’真的使我厌烦透了。它的那些成功的作家的最新创作令我越来越紧张不安,越来越与生活疏远”。由于他写作风格的转变,评论界曾一度把他归入新实际主义作家,但这只不过表明按照生活本来面貌来反映生活与新实际主义的某些特点相通而已。楚克迈耶尔 20 年代的戏剧极富民间色彩,充满了诙谐情趣,是对生命力和爱的赞歌,他在给上演他的《快乐的葡萄园》的剧院监督的一封信中写道:“我写作的剧本是为了使纯朴的、正常的、没有偏见的人得到欢乐,是为了唤起和鼓舞纯朴的强烈的生活情感和对朴素的自然的感情的乐趣。……我写剧本不是去使任何人烦恼。”他后期戏剧的社会批判力量增强了,对时代的弊端,特别是对普鲁士的军国主义和法西斯主义进行了无情的鞭挞。

楚克迈耶尔的第一部成功戏剧是《快乐的葡萄园》(1925)。这是一部三幕喜剧,有着浓郁的生活气息,它以欢快的情调和明显的地方色彩描述了一个有情人皆成眷属的爱情故事。在随后的年代里,楚克迈耶尔还取材于民间故事创作了《申德汉纳斯》(1927)和《卡塔莉娜·克尼》(1929)。前者是一个侠盗的传奇故事,后者写一个走绳索女郎在通货膨胀年代的经历,富有浪漫主义的色彩,但却缺少时代感,这也是楚克迈耶尔 20 年代作品的一个明显的弱点。

使楚克迈耶尔获得世界性声誉的是 1931 年创作的《克帕尼克上尉》。故事发生在威廉帝国末期的柏林。鞋匠威廉·福格特因伪造证件和欺骗政府罪被判 16 年零 3 个月的监禁,出狱后因无居留许可证而无法工作,想去国外工作又没护照,他潜入警察局偷证件,被抓后又判刑 10 年。这次出狱后依然没有居留许可证,得不到护照,于是他在旧货商那里弄到一套上尉军装,在车站厕所里穿上,立刻受到尊敬。他指挥一队值勤士兵,占领了克帕尼克区的区议会,逮捕了区长,没收了财产,可他这次没有达到目的,因为这里不发放护照,他只好让士兵回家。这一惊人的事件引起轰动,连皇帝本人也大为光火。警察奉命抓获作案者,可一无所获。几天后柏

林警察总局出现了一个人,在警察答应给他护照的条件下,他承认自己就是这一事件的制造者。在警官的请求下,他又一次穿上了军装,站在镜前,引起了哄堂大笑。

在这部讽刺喜剧中,作者成功地借助语言(如警察的习惯语、旧货商说的犹太德语、柏林人的方言)使人物显得富有个性、栩栩如生,而作为主人公的福格特在不同场合的不同举止,既不失普通人(他是一个鞋匠)的身份,又具有他所扮演者的特点。福格特不是骗子,更不是罪犯,而是一个不幸者,他犯下的所谓罪行都是出于无奈,都是因为他作为一个普通人应得到的最普通的权利得不到满足。他装扮上尉,占领警察局,只不过是得到了得到一张他应得到的护照。从这个意义上来看,普鲁士机构本身才是福格特所犯“罪行”的根源,而福格特之所以成功,不是别的,正是福格特本人所说的实实在在的大白话:“就是这套制服”。楚克迈耶尔在这部作品里充分展示了他的深度观察力和尖锐讽刺力。他本人在谈及这部剧作时,不无调侃地说:“这部戏剧所讲述的也不是什么新东西,而是一个德意志的童话,早就过去了——也许根本不是真实的,仅是那种还没有成为过去的一个比喻。”

希特勒上台后,他曾在奥地利居住,1938年流亡到瑞士,1939年他被剥夺国籍,流亡美国。战后返回德国,后又到美国,直到1958年才再度返回欧洲,定居在瑞士并获得瑞士国籍,1977年逝世。

在流亡期间,他创作有戏剧《一个爱情的故事》(1934)以及长篇小说《莎尔瓦莱或博岑的玛格达莲娜》(1936)、《掌握生杀大权的人》(1938),此外还有一些中短篇小说。这些作品取得了令人瞩目的成就。他还创作了《魔鬼将军》(1946)、《火炉中的歌唱》(1950)、《冷光》(1955)、《钟敲一点》(1861)、《捕鼠器》(1971)等现代题材的戏剧。此外还有历史剧《巴巴拉·布洛姆贝格》(1949)、《乌腊·温布拉特》(1953)以及自传《好像我面前是一出戏》(1966)等。

在这些作品中,《魔鬼将军》占有重要地位。它是战后一部最有影响的反法西斯剧作,也被评论界看作是楚克迈耶尔最出色的作品。1941年一个纳粹空军将领自杀,作者以此为素材写成了这部戏剧。技术高超、战功卓著的飞行将军哈拉斯虽受到法西斯当局的看重,可对第三帝国却十分反感,拒绝加入纳粹党。他领导下的飞机工厂制造的飞机屡次发生事故,总工程师奥德布鲁赫是地下抵抗组织的成员,也是哈拉斯的好友,他是破坏运动的主谋。盖世太保要哈拉斯限期破案,真相终于大白。奥德布鲁赫想说服他参加抵抗运动,拯救人民,拯救德国。哈拉斯拒绝了,他要用自己的方式拯救自己,洗刷过去。他登上一架被做了手脚的飞机,起飞后不久坠地。司令部为试飞殉职的哈拉斯将军举行了隆重葬礼。这部在战后西德舞台上盛演不衰的戏剧表现了良知还没有泯灭的希特勒将军的内心冲突,他认识到了自己的罪过,但军人的天职、军人的誓言牢牢地束缚住了他,在两种道德面前,他只能自杀。一些评论家称这部作品缺少真实性、可信性,但它却受到战后西德观众的热烈欢迎,其原因不只是它填补了战后德国西部荒芜的戏剧舞台,更主要的是它迎合了希特勒政权的追随者、同道者、甚至参与者的一种渴求解脱的期待心理。

楚克迈耶尔随后的戏剧《火炉中的歌唱》和《冷光》也都是在真人真事的基础上写成的。前者以德军占领下的法国为背景。36个法国抵抗运动成员由于告密者的出卖,被法西斯残酷杀害,作者一方面揭露了德国军队犯下的罪行,另一方面探索了道德犯罪问题。在结尾处,楚克迈耶尔不是让叛徒受到严惩——如现实中那样,被军事法庭判处死刑,而是由36人的灵魂组成法庭,对告密的人进行道德审判。在《冷光》中,作者通过一个科学家的故事,如他本人所说的,探索了当今的思想危机和信仰危机问题。

楚克迈耶尔战后这些剧作的反法西斯主义精神,由于对道德、罪愆的探讨而被削弱了,可他的自传《好像我面前是一出戏》却证

明了他是一个坚定的民主主义的反法西斯主义者，一个进步的资产阶级作家。

赫尔曼·黑塞(1877—1962)在 20 世纪上半叶德国作家中无可争辩地占有重要的地位，有的文学史家在论及 20 世纪德国文学时把他的名字与托马斯·曼的名字并列在一起。这是精神、性格极为相反，却又极为知心的两位伟大作家，他俩从不同的视角，用浓烈的笔触、深刻的思想，描绘出一系列人物，探索艺术在时代中的位置和艺术家对社会的责任，表达出了深邃的人道主义信念。

黑塞与托马斯·曼不同，他出生于施瓦本地区卡尔夫镇一个清苦的传教士家庭。因学习成绩优越，他 15 岁进入公费的毛尔布隆神学院——荷尔德林和默里克也是出之于这座神学院，但翌年因无法忍受学院的束缚而逃离，开始独立生活，曾做过工厂的技工和书店的职员。从 1899 年起他开始发表作品，第一部诗集《浪漫主义之歌》和散文《午夜后的一小时》就是这一年写的。在 1901 年他又发表了《赫尔曼·劳舍尔遗作中的诗文》，这是一部把诗文和日记糅在一起的作品，如同他前两部集子一样，都富有浪漫主义的情调和唯美主义的色彩。

黑塞的第一部成名作是 1904 年发表的中篇小说《彼得·卡门青德》，它写了一个由农村进入城市最后又返回农村的“自然之子”的故事，作品里重要的不是情节，不是人的外部经历，而是人的精神轨迹，是人的情感的失重和平衡的复归。《彼得·卡门青德》的成功不仅使黑塞跻身当时的名作家之列，也使他经济上得到了保证，此后他就成了一名职业作家。

第一次世界大战爆发前，黑塞相继发表了中篇小说《轮下》(1906)、长篇小说《盖特鲁德》(1910)和《罗斯哈德》(1914)。《轮下》抨击了德意志帝国反人性的教育制度——这是当时一个流行的题材，托马斯·曼、亨利希·曼、莱·弗朗克等人都采用过这类

题材。后两部是以艺术家与社会的冲突为主题,此后,这一冲突便成为他创作中一再探索的重大课题。

1914年爆发的第一次世界大战,无论是对他本人的生活和思想,还是对他的创作,都是一个重大变化的标志。他在战争的前夜就勇敢地站出来反对战争。在战争期间,他连续发表文章,捍卫自己的和平主义观念,痛斥这场民族间屠杀的战争和导致这场战争的沙文主义。黑塞成为自始至终反对这场战争的极少数作家中的一个,这一时期是他一生中最积极介入政治活动的阶段。黑塞的态度招致了诽谤和诬蔑,被骂为“叛国者”、“思想流氓”、“一个没有祖国的家伙”。1946年,黑塞把1914—1919年间发表的文章结集出版,题名为《战争与和平》,在导言中他这样谈到这场战争对他的影响:“我开始走上了我的政治之路,很晚,已是一个近40岁的人了,由于战争的恐怖现实使我觉醒和震动……”

战争时期有段时间黑塞停留在瑞士,到1919年定居在蒙塔纽拉一直到去世,他在1923年加入了瑞士国籍。无疑,中立的瑞士以及它的自然环境和人文环境都对黑塞的创作和思想产生了影响,但正如他后来在给托马斯·曼的信中所说的,他永远不能忘掉他是德国人^①,他依然用德国人的目光、德国人的思想方式,来反映德国的现实,用他的作品来丰富德国的文学宝库。

从第一次世界大战爆发直到1933年这段时间,是黑塞创作上的一个重要时期,他的一些具有重大意义的作品都产生在这些年代,其中有长篇小说《德米安》(1919)、中篇小说《克林索最后的夏天》(1920)和《悉达多》(1922)、长篇小说《草原狼》(1927)和《纳齐斯和戈尔德蒙德》(1930)等。

斯·茨威格在一篇谈及黑塞的文章《黑塞的道路》中写道,黑

^① 参见《德国近代文学史》(下),苏联科学院编,第879页。

塞在德国做了一个诗人不敢做的事情,即他在成名之后以一个笔名发表了一部长篇小说,并引起了轰动。这就是 1919 年以埃米尔·辛克莱的名字发表的《德米安》。《德米安》标志着黑塞的一个新的阶段的开始。托马斯·曼 1947 年在为这部作品的美国版所撰写的前言中写道:“第一次世界大战结束,一个神秘的辛克莱写的《德米安》所引起的电击般的效果是难以忘记的,这部作品的令人不安的准确性触动了时代的神经……”他还称这种轰动只有歌德的《少年维特之烦恼》可与之相比。

这部小说的作者辛克莱,是黑塞的假名,也是小说的主人公。黑塞以精确的心理分析的技巧剖析了主人公的精神世界,细致地描绘了威廉帝国末期在战争中失落的一代青年人的苦闷、彷徨悲观以及寻求失去的自我而进行的内省。德米安这一人物身上有着鲜明的尼采的影响,在他身上表现了这一代青年人蔑视和憎恶迄今加于他们身上的一切精神的和世俗的压力;但与尼采的超人形象不同,他不是破坏者,他是一种批判精神,是一个人道主义者,一个创作者。当我们阅读黑塞在同年发表的一篇极富政治感染力的文章《查拉图斯特拉的返归》,就能从更深层次上去理解《德米安》这部作品。

《克林索最后的夏天》又回到艺术和社会的冲突的主题,这部中篇是根据梵高的生平遭际而写成的。主人公克林索是一个画家,他在生命最后一个夏天里,要用自己的笔表现出世界和灵魂,描绘出千百人的面貌,创作的激情和狂热耗尽了他的生命,艺术和不朽是以死亡为代价的。

如果说迄今为止,黑塞都是在探索,在思考,那么接下来的被他称为印度叙事诗的长篇小说《悉达多》是在回答,回答人生的归宿是一条什么样的道路。黑塞从少年时期就受双亲和祖父母影响,对东方充满了向往,他前去印度旅行,醉心于中国的古代哲学,老

子的道家思想在他的创作和生活中占有一个很重要的地位。他在为《老子》的一个新的德译本写的评论中写道：“我们迫切需要的智慧在《老子》中。”在《悉达多》这部以印度为背景的作品中，起主导作用的却是老子的道而非释迦牟尼的佛家教义。黑塞本人在一封致斯·茨威格的信中写道：“我的圣者身穿印度服装，他的智慧与其说接近乔达摩（即释迦牟尼）不如说接近老子。”小说主人公悉达多为了求真经历了四个阶段：婆罗门信徒——苦行僧——商人——悟“道”者，黑塞在作品中对理想、和谐和道德的探索有了最终的结果，作者写道：“我努力探索一切信仰和一切人类虔诚善行的共同之处，究竟有什么东西是超越一切民族差别之上，有什么东西可以为所有种族和每一个个人所信仰和尊敬的呢？”“……那人穿着印度服装，他启程时是婆罗门和佛陀，却结束于‘道’。”^①

在他的下一部作品《草原狼》中，黑塞又回到他的老主题：艺术家与社会的冲突。主人公哈里·哈勒尔是一位作家、一位狂人，是一只“迷了路来我们城里，来到家畜群中的草原狼”。黑塞犀利地批判了现实社会道德沦丧，文化堕落，人性被扼杀，心灵被窒息，一切都没有生气，一切都冒出腐朽的臭气。在这样一个现实中，主人公孤独、痛苦、烦躁，并总是处在与现实的碰撞之中，他“失去了职业，失去了家庭，失去了故乡，游离于所有集团之外……时时与公众舆论、公共道德发生激烈的冲突……宗教、祖国、家庭都失去了价值……科学、行会、艺术故弄玄虚，装模作样”。他也处在同灵魂中另一个自我的冲突之中，作者在书中“论草原狼”一节里写道：“类似哈里这样的人还为数不少……这些人都有两个灵魂，两种本性，他们身上既有圣洁美好的东西，又有凶残可恶的东西，既有母性的气质，又有父性的气质，既能感受幸福，又能感受痛苦，两者既相互敌

^① 转引自张佩芬：《一个毕生都“在探索”的作家》，载《外国文学研究集刊》，第12期，第110~111页。

视,又盘根错节互相并存,犹如哈里身上狼性和人性共存一样。”在另一个地方,作者又写道:“在他身上既有一种强大的力量把他推向圣贤,又有促使他堕落的本能。”“哈里发现自己身上有一个‘人’,这就是思想、感情、文化、温顺而崇高的性格的世界,他发现自己身上还有一只‘狼’,这就是充满欲望、粗野、残酷、低下的粗鄙性格的黑暗世界。”^①在小说最后的魔剧院一节中,作者对哈里这一人物的多重性格和分裂灵魂以独特的手法做了淋漓尽致的描绘。不难看出黑塞通过对哈里这一知识分子型的人物解剖和分析,表现了战后一代青年人性格上、思想上和精神上一个分解开来而又综合在一起的完整世界。不仅仅是知识分子,每一个人都在哈里身上看到了自己,每一个哈里都存在于我们之间。

在哈里·哈勒尔这只草原狼身上,可以明显地看到尼采的超人哲学和悲观主义的影响,但黑塞从没有让尼采左右自己,在作品中他以饱满的热情和真挚的爱描绘了代表“不朽者”形象的歌德、莫扎特,他们从“大的精神高处”降临,以崇高的乐观精神使哈勒尔摆脱绝望,回归生活。这也正如黑塞本人在1941年此书瑞士版的后记中所写的:“《草原狼》的故事虽然展示了社会的病态和危机,不过作者的意图并不是导向死亡,并不是导向衰落,恰恰相反,是要加以治疗。”可我们不能不说“不朽者”歌德、莫扎特所代表的精神,并不是治疗产生草原狼的社会和哈勒尔这类狼人的有效药方,它只不过是黑塞本人的乐观主义和具有浪漫色彩的理想的表达而已。

黑塞的下一部长篇小说是《纳齐斯和戈尔德蒙德》,像他以前的作品一样,这也是他自己所称的“灵魂传记”。它以14世纪为背景,写了两个性格迥异、灵魂截然不同的修道士的精神发展。纳齐斯崇尚理智,克制一切市俗的欲望,终身奉献宗教事业;而戈尔德

^① 引文均采自赵登荣、仇诚恩译:《草原狼》

蒙德是一个为感情所左右,为欲念所驱使的浪子,他为了领略形形色色、丰富多彩的生活而从修道院出走。两个主人公相互排斥而又相互吸引,他们代表两个不同的极:静与动,母性原则和父性原则,思想和艺术,理智和情感,精神和生活,它们相互对立又相互补充。在小说最后,纳齐斯在戈尔德蒙德身上认识到爱,这才获得生活和精神的某种和谐,而戈尔德蒙德在流浪中历经种种痛苦和快乐,最终回到修道院,回到了纳齐斯的身边。虽说他已面临死亡,但他精神上终于得到了和谐。

在这部长篇小说中,读者明显地感到曾在《草原狼》中作为不朽者形象的歌德的影响。小说中既有浮士德式的追求也有威廉·麦斯特式的发展,小说中的心理描绘和观察显然又与同时代的心理学的发展密切相关。弗洛伊德和容格的学说都在作品中留下了印记。正如托马斯·曼在谈及这部小说时所说的:“一本美极了的书,充满了政治智慧,是德意志—浪漫主义的和现代—心理学的成分,对,是心理分析成分的混合。”

在纳粹统治和第二次世界大战期间,黑塞一直居住在中立的瑞士,隐居在蒙塔纽拉,无论是肉体还是精神都没有遭受到法西斯的直接迫害,他的作品也没有遭到焚烧,甚至在第三帝国继续出版,但他对法西斯德国极为厌恶。他在文章里对那些受纳粹迫害的德国作家和犹太人出身的作家大加称赞,他的家也成为从德国逃亡出来的作家和知名人士的落脚点。像托马斯·曼、布莱希特、马丁·布伯等都先后在蒙塔纽拉逗留过。为此法西斯报刊对黑塞进行恶毒的攻击和诽谤,称他是投向德国敌人和犹太人的背叛者,说他在国外帮助了犹太人和文化布尔什维克,散布了对他的祖国有害的言论等。在这些年代黑塞除了写有大量文章、诗歌外,主要集中精力写长篇小说《玻璃球游戏》,在此之前还完成一部中篇小说《东方之行》,它是这部长篇小说的蓝图和序言。

《玻璃球游戏》于 1931 年着手创作,1943 年完成,这是他最后的一部作品,是 20 世纪上半叶德语文学中最为独特的、内涵极为丰富的、哲理性、寓意性和歧义性极强的一部长篇小说。托马斯称这是一部纪念碑一样的作品,“是作家送给全体读者和他个人的一份上好的礼物”。它使黑塞获得世界声誉,1946 年黑塞也主要是因为这部长篇小说而荣获这一年度的诺贝尔文学奖。

这部作品有一个较为冗长的古典式副题:“游戏团长约瑟夫·克内希特的生平描述并附克内希特的遗著。出版者:赫尔曼·黑塞”。全书似乎是以一种编年史的风格写成的,而黑塞只不过是一个出版者而已。无疑,这种匿名的伪托形式容易给读者造成一种真实感和类似历史著作的准确性印象。

《玻璃球游戏》采用了幻想小说的形式,背景在我们时代之后的几个世纪,描述了发生在一个名叫卡斯塔利亚的地方的种种事情。这个卡斯塔利亚以及小说的主人公克内希特使读者很容易想到歌德《威廉·麦斯特的漫游年代》中的教育省和麦斯特(麦斯特的本义是师傅、主人,而克内希特本义是仆人、奴仆)。文化没落和时代污浊使得一小群知识界精英遁逃现实来到卡斯塔利亚,在这里他们忠于自己的精神信念,崇尚文化价值,建立了一个新的有高度教养的世界。他们放弃创作、名利,献身于知识和科学。在这个社团里,最高的知识是一种有自己规则和自己程序的玻璃球游戏。它是精神统一的象征,是艺术和文化创造出的价值的总和。黑塞本人有一段话这样阐释了玻璃球游戏的意义:“玻璃球游戏是一种同我们文化的全部内容和价值玩的游戏,它同它们游戏就像一个画家在艺术繁荣时代调弄调色板上的颜料一样。人类在它的创造性年代在知识、思想和价值上所带来的一切,随后时代对观念进行学识渊博的观察所带来的和成为知识财产的一切,这种精神价值的全部浩瀚的材料被玻璃球游戏者玩起来就像一个管风琴演奏家玩

弄管风琴一样。”^① 只有极富天分的人,经过多年的练习才能掌握这种游戏,成为大师。

约瑟夫·克内希特是这个社团培养的非常有才华的孩子,12岁进入精华学院,经过数年的学习,成为社团的精英,成为玻璃球游戏的一个大师,进入这个知识和精神王国的上层领导。但克内希特不安于此,他在结识历史学家雅可布斯之后认识到,卡斯塔利亚不应与世隔绝,脱离社会,如果那样,已达到和变成的、失去继续变化和自身变化的能力就要死亡。玻璃球游戏不管有多大意义,也不过是一种游戏;精神、知识、理性不管多么珍贵,也只是生活、世界。克内希特不顾阻拦,离开了卡斯塔利亚,做了他朋友儿子的教师。他的教育工作刚刚开始,就在与学生游泳时,溺死水中。这个精神和知识王国培养出来的精英刚一接触实际生活,刚一进入社会就夭折了。对此固然可以做出各种解释,但是黑塞自己认为:“对我来说,重要的是他勇敢地做出牺牲的动机。这样就我的理解来说,他不是中断了,而是完成了他的教育使命。”^② 克内希特的死并不意味着黑塞是悲观主义者,它只是表明黑塞探索上的困惑。克内希特勇敢地走出卡斯塔利亚的精神王国,进入实际,这就迈出了决定性的一步。黑塞在探索,也相信精神不会死亡,它应当与现实结合并使现实完善。

还在1935年,黑塞就称《玻璃球游戏》是他生命和创作的最终目的。克内希特是黑塞此前创作的卡门青德、吉本拉特、辛克莱、悉达多等的变位和提高,这部作品是留给后人的一份宝贵遗嘱。不管人们对它有什么样互不相同的解释,黑塞本人在谈及他的《东方之行》——这部作品可称为《玻璃球游戏》的序曲,《玻璃球游戏》的题词就是献给东方朝圣者——的主题时写的一句话是有助于我们对

① 转引自B·蔡勒:《赫尔曼·黑塞》,Rowohlt出版社,第129页。

② 黑塞:1944年2月22日致罗·赫舍尔曼的信。

这部长篇小说的理解的：“渴望服务，寻求集体，从艺术家的不结实的孤独的娴熟技艺中解脱出来。”

第二次世界大战结束时，黑塞已年近 70，一直隐居在蒙塔纽拉，战后他还写了不少文章，整理出版自己的作品。蒙塔纽拉在他 85 岁时授予他荣誉市民的称号。同年 8 月初，他写了最后一首题为《折断树枝的嘎嘎声》的诗，8 月 9 日晚在睡眠中逝世。

第四节 无产阶级革命文学

一、概述

在威廉帝国末期，无产阶级文学在工人阶级政党——社会民主党的鼓励和支持下得到了很大发展。随着社会民主党成了执政党，这个党的右翼修正主义集团不仅控制了党的领导权，而且也成了魏玛共和国的当权者，它在艾伯特和谢德曼的领导下已蜕变成了一个“资产阶级的工人党”，它无法也不愿意再将无产阶级革命继续下去。对于这个党的领导层来说，共和国的建立和国会的民主就是他们已经达到的目的，他们要使这个成果巩固下去。列宁在谈及这个社会民主党时曾形象地说道：“从它的社会基础上看，占优势的是无产阶级，从它的政策上看，是明显的资产阶级政党。”一直存在于这个党内的斗争在战争结束后政治动荡、革命运动蓬勃发展的年代里日益加剧，工人阶级的政党又一次分裂了。1918 年 12 月，卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡脱离了社会民主党成立了德国共产党。德国无产阶级革命文学就是在这个纷杂的社会背景下，受纷杂而激烈的政治斗争的影响和制约发展起来的，并且在魏玛共和国中后期的德国文坛上占有重要的地位。

正如政治领域里复杂尖锐的斗争一样,在 20 年代的德国文坛,每一个知识分子作家都不得不面对现实,不能对身边发生的一切置身事外。这是一个进步和反动进行斗争的时代。当时成立了各种各样政治倾向和文学倾向不同的文学团体,从极右到极左,从最保守的到最激进的,无不竞相在这个大舞台上扮演角色。这些组织、团体都有属于自己的阵地:各式各样的杂志、刊物、出版社、剧院。它们之间不断地进行激烈的争论、斗争,不断重新分化、组合,并不断形成新的团体、组织。有的研究者称魏玛共和国初期包括文学艺术在内的文化是由大大小小的彩色石块拼成的马赛克。而這些“马赛克”的代表者——作家、艺术家、学者、知识分子分成各种派别:从极左到极右。除了追随和拥护执政的社会民主党的之外,包括左派、右派在内的大多数人都反对魏玛共和国的现政权,也反对执政的社会民主党的文化政策。左派知识分子在其中占有相当大的比重。随着德国共产党的建立,一些左派作家、艺术家有的成了追随者,有的成了拥护者,有的就成为共产党人,这样自 30 年代中期无产阶级革命文学就逐渐成为一支德国文坛上举足轻重的力量。1927 年在莫斯科召开的第一届无产阶级和革命作家大会,对无产阶级和革命作家的文学队伍的形成是一个关键性的契机。约翰·罗·贝歇尔、贝尔塔·拉斯克、安多尔·加宝参加了这次大会,贝歇尔在大会上做了题为《德国无产阶级革命文学》的报告。这次大会的一个结果就是 1928 年在柏林成立了“无产阶级革命作家同盟”(BPRS)。

二、德国共产党内关于文学艺术的论争

德国共产党是在如火如荼的阶级斗争中诞生的,它当时不可能对无产阶级的文学艺术予以更多的注意和投入更大的力量;另一方面,党的领导人也受到对无产阶级文学发展做出巨大贡献的

杰出理论家弗·梅林的影响。虽然在整体上梅林对马克思、恩格斯的文学艺术理论做了出色的阐述,并在其理论基础上对无产阶级文学艺术在新的时代条件的发展做出了贡献,但他对无产阶级革命斗争时期文学艺术的地位和作用这一重大问题所持的观点是错误的。他认为无产阶级在夺取政权之前是不可能创造优秀的无产阶级文学的,他借用罗马诗人贺拉斯的话:在武器之下缪斯是缄默不语的。在《艺术和无产阶级》一文中他写道:“只要无产阶级在这个阵地还进行炽烈的战斗,那从它的母腹中就不能也不会诞生出伟大的艺术。”作为一个重要理论家,同时也是社会民主党左翼领导人之一的梅林,他的这个观点不能不对德国共产党成立初期的文化政策有所影响。直到1928年无产阶级革命作家同盟建立时,党对文学艺术在阶级斗争中的重要性仍然认识不足,这点可从贝歇尔1927年在莫斯科召开的第一届无产阶级和革命作家大会上所做的报告中得到证明:“遗憾的是党直到现在没有看到,它对文学的指导有着重大的意义,必须给年青的力量以发展的机会。由于党对这个问题给予的注意太少了……”^①

德国共产党成立后所执行的文化政策,与它的政治政策一样,是一种与执政的社会民主党相对抗的政策。它把自己看成是19世纪以来德国无产阶级文学传统的继承人和社会主义文学新的领导者。但是在20年代初期和中期,由于卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡的被害和随后几年中所举行的起义的失败,以及当时党内领导所执行的极左政策,使党在文学艺术领域里缺乏活力,并且还使一部分党员作家和左派知识分子离开或疏远了党。即使在1928年无产阶级革命作家同盟成立之后,党的领导层对这个团体的态

^① 转引自《德国文学的社会史,从1918年至现在》,扬·伯尔格等人编写,费舍尔出版社,1981年,第45页。

度也是消极的,甚至是怀疑的。从无产阶级革命作家同盟在成立一年后向德国共产党中央提交的一份总结上可以明显地看出,同盟所遇到的阻力来自共产党内。

德国共产党成立初期,它的领导层特别是负责文化的领导如埃德温·徐恩勒,认为现在的组织不是发展社会主义文化的场地,建立社会主义的高度文化是整个工人的事业,是无产阶级专政的事业。这表明,只有建立无产阶级专政之后,才能把发展社会主义文化提到日程上来。持有这种观点的人不是少数,还有当时在党内有影响的理论家格特露德·亚历山大、奥古斯特·塔尔海依姆等人。既然建立社会主义文化并不是当前的急迫任务,就必然导致对这项任务的轻视,也必然导致对18至19世纪资产阶级文学的崇拜和对表现主义以及无产阶级戏剧、工人群众文学的轻视。20年代初,在党的机关报《红旗》和马克思主义的理论和实践杂志《国际》上,很少有工人文学的评论文章,对演出诸如卡尔德隆、莎士比亚、王尔德、易卜生、霍夫曼斯塔尔、施尼茨勒、豪普特曼、席勒、歌德的作品却发表了详细的评论。

从德国共产党成立直到1933年希特勒上台,围绕文化政策、特别是在文学遗产、无产阶级文化和同盟者的问题上发生了多次论争,这些论争不仅是党内政治斗争在文化领域的反映,也与当时发生在苏联共产党内意识形态领域的斗争密切相关。

这里只就几次重大的有影响的论争做些介绍:

(一)所谓的“艺术无赖”

1920年3月,表现主义剧作家、也是德累斯顿艺术学院的教授奥斯卡·科科施卡^①在报刊上发表了致德累斯顿居民的一封信

^① 科科施卡(1886—1980):奥地利人,生于布拉格,为表现主义的《风暴社》成员,写有戏剧、诗歌,并译有中国诗集《中国在控诉……3个世纪的中国革命抒情诗》(1924)。

开呼吁书,对前不久在一场工人反对卡普暴动的战斗中,卢本斯的一张画遭到毁坏一事提出了这样的请求:左派、右派和中间派的激进分子,你们在计划你们的战斗行动时不要安排在茨温格尔(德累斯顿画廊所在地——作者)画廊前面,而应当安排在荒野上,那儿人类的文化不会受到损害,“未来的德国人民在看到这些被拯救的绘画时肯定会比今天政治化的德国人感到更大的幸福和意义”。这篇公开呼吁书发表后,约翰·海尔茨费尔德(德国共产党员)和格奥尔格·格罗茨在《反抗者》杂志上发表了反驳文章,标题是《艺术无赖》,于是引发了一场围绕遗产而展开的争论。这篇文章的作者称科科施卡的言论是整个资产阶级思想的典型表现,资产阶级把它的文化和它的艺术摆在工人阶级的生活之上,这再次表述出这样的结论:资产阶级的生活态度、文化与无产阶级的不存在任何和解。把资产阶级文化称为剥削者的文化,要求用所有手段,用全部的才智和决心去加速剥削者文化的崩溃。文章最后写道:“我们从您们工人那里知道,您们将自己单独创造工人文化,正如您们用自己的力量创造了阶级斗争组织一样。”文章的重心当然是无产阶级如何对待文化遗产的问题,但它在一些提法上显然已超出了这个范围,当作者接着写道“任何一种冷漠都是反革命的”^①时,它就涉及到了作家如何对待当前激烈的政治斗争的态度问题。持有与海尔茨费尔德和格罗茨同样观点的还有《行动》周围的作家,如马克斯·海尔曼—纳依斯、有名望的革命艺术家弗朗茨·威廉·扎依委特等人。对《艺术无赖》进行驳斥的不仅有作家伯恩哈德·本松——他称他们的文章是一个“达达派的玩笑”,责备他们是“否定的、市侩气十足的资产阶级”,而且共产党机关报《红旗》也介入了

^① 转引自《魏玛共和国的文学论争》,M·诺西格等著,建设出版社,1980年,第176页。

这场争论,连续发表了格特露德·亚历山大和塔尔海依姆等人的文章,表明了自己的态度。亚历山大在《致海尔茨费尔德和格罗茨先生》一文中,虽然表示同意对科科施卡的某些攻击,但却激烈指责他们是在为真正的汪达尔主义^①进行辩护。她在文章中提出资产阶级文化正在走向它的终点,无产阶级文化正在创造。但是“如果工人为了开始这场艺术革命,而把博物馆和收藏品作为资产阶级文化的残余加以毁坏,那他就成了一个汪达尔人或一个傻瓜。无需争辩,在那些收藏品中除了许多次要的和错误的东西,也保存了杰出的作品,它们对工人说来也‘一直是美好的和值得钦佩的’”。塔尔海依姆在随后发表的《无产阶级和艺术》一文中称“消灭或者排斥过去的艺术口号,做出超级革命和反资产阶级的姿态,而实际上是一个资产阶级的口号,是没落的和自身腐败的资产阶级的实践的镜像”^②。

由科科施卡的一份呼吁书引发的这场围绕遗产而进行的论争,是以极左面目出现的表现主义、达达主义者们试图贯彻他们主张的一种努力,他们不仅要求消灭传统艺术,而且也要消灭艺术本身。联系到这场斗争发生的1920年,就可以想到《艺术无赖》这场争论与当时发生在俄国的无产阶级文化派运动,以及围绕无产阶级文化派而发生在那场斗争里的关系了。而且还可以说,在随后年代发生的论争,几乎与发生在苏联的文学艺术领域里的事件都有程度不同的联系。

(二)文化托洛茨基主义的争论

这次争论虽然发生在1929年,但可追溯到1924年。这一年托洛茨基的《文学和革命》与列宁《党的组织和文学》都出了德文译

① 汪达尔人,属日尔曼民族,公元4至5世纪以摧残文化艺术而昭著。

② 同①,第179页。

本。在共产党的领导层内、党的一些负责文化政治的理论家内,对文化政策上的一个重大问题一直有着截然不同的观点,这个问题就是无产阶级在进行自身解放的革命斗争中能否建设自己的文化。1929年,德国共产党的右翼领导人奥古斯特·塔尔海依姆提出在一个敌视诗歌的资本主义社会里无产阶级文学不可能发展,于是就引发了这场争论。塔尔海依姆虽然谈的是梅林的观点,但显然他的论点来自托洛茨基。在《文学与革命》中,托洛茨基明显无误地写道,“在专政时期根本谈不上一一种新的文化的创造,无产阶级专政从它的基本特征来说,不是一个新社会的生产组织和文化组织”。塔尔海依姆的观点招致了卡尔·奥古斯特·威特弗格尔的激烈驳斥。威特弗格尔^①早在1925年就连续在《红旗》上发表文章(如《无产阶级和资产阶级社会的文化》、《无产阶级战争文化》等)对这个问题进行过争论,针对当时一些赞扬托洛茨基《文学和革命》一书的文章进行了驳斥。现在他在无产阶级革命作家同盟的刊物《左曲线》上发表了一篇题为《马克思主义美学》的文章,驳斥了塔尔海依姆、托洛茨基的理论。他首先指出,有一个无产阶级文化,而这个无产阶级文化在无产阶级专政期间将达到它的高峰并以一个新的面目出现,在资本主义统治下,无产阶级文化就已经开始了,凡是在无产阶级意识和组织成为独立的阶级生活的地方,无产阶级文化就会诞生并成为一种战斗文化。在获得国家政权后,无产阶级文化不仅是战斗的文化而且也是建设的文化。

这场论争从1924年就已经开始了——如果我们不单是涉及托洛茨基,还可以追溯得更早一些,正如我们在前面就已经读到过

^① 卡·奥·威特弗格尔(1896—),德国共产党的领导干部、作家,发表有戏剧小说,但主要以理论著称,尤以“中国专家”闻名(撰有《觉醒的中国》1926,《中国的经济和社会》1931和《东方专制主义》1957等),希特勒上台后他逃亡美国。此人后期背叛自己的信仰,对共产主义大肆进行攻击。

的,梅林就持有这样的观点:无产阶级文化不可能在资本主义统治下得到发展,这种观点一直延续到20年代末期。对它的克服促进了德国共产党在魏玛共和国相对稳定时期文化领域内的建设和发展,但这一过程不久就被日益尖锐和激烈的政治斗争打断,随着希特勒的上台,无产阶级革命文学运动走上了一个新的阶段。

三、无产阶级革命作家同盟

无产阶级革命作家同盟的成立标志着德国第一次有了无产阶级革命作家自己的组织,它不仅把自己与资产阶级区分开来,也与左派自由主义作家划清了界限。虽然在此之前,一些革命的资产阶级激进的作家、艺术家建立了各式各样的组织,如共产主义作家劳动社、德国作家保护同盟等,但它们都与德国共产党没有直接的关系,且其成员在政治信仰上极不相同。无产阶级革命作家同盟与此前的一些组织有了质的不同,它的成立即使不是由党的授意也是得到了党的赞同,它虽然在存在的5年内没有形成一个统一的纲领,但基本是建立在马克思主义的基础上,并以建立和发展无产阶级革命文学为宗旨。“自觉地在德国继续发展无产阶级革命文学的萌芽,并使它据于工人文学的领导地位,成为无产阶级在整个文学中的武器。”同盟接受在苏联建立的“革命作家国际同盟”的领导,是它在德国的一个分部。它的成员,据1930年的统计,40%是德国共产党员,其余也多是党的外围组织的成员,大部分成员是工人作家、职工、编辑和职业作家,它的领导层绝大部分是共产党员,如约·罗·贝歇尔、拉斯克、格伦伯克等,后来在委员中又包括了雷恩、卢卡契、威特弗格尔、彼得逊、布莱德尔、基希、魏纳特、布莱希特、安娜·西格斯等人。同盟也有自己的刊物《左曲线》,第一期就发行了15,000份,成为同盟的一个重要的理论阵地。

同盟只存在了5年,在纲领的制定上一直存在着争论,始终没

有形成一个为所有成员赞同的纲领。虽说如此,在它存在的这段时期内,为无产阶级革命文学的建设和发展,团结工人出身的作家和从资产阶级转到无产阶级的作家,在对资产阶级文学的批判上做了大量的工作。尽管它也犯有一些错误,在批判极左的错误时,也存在着宗派主义的左的倾向,如有的领导成员就提出只有无产阶级革命文学的标准才适用无产阶级出身的作家,只有无产阶级出身的作家才能满足无产阶级对文学的需要,因此导致了对杜布林的《柏林亚历山大广场》的批判和一些重要的资产阶级革命作家、艺术家如托勒、图霍尔斯基、皮斯卡托等人的脱离和疏远。

同盟的建立和对无产阶级革命文学作品的创作与出版的促进,使 20 年代后期到 30 年代初期一大批无产阶级文学作品问世。这些作品为当时的德国文学带来了新的主题、新的形象、新的内容和新的风格。它们描绘了德国无产阶级为争取自身解放所进行的斗争,反映了资产阶级革命作家与本阶级决裂和世界现转变的艰难历程。这一时期的无产阶级革命作家队伍中,有一部分是工人出身的作家,他们是投身革命的战士,也是用自己的笔进行斗争的作家,绝大多数都是共产党员,如卡尔·格林贝克(1891—1972)、汉斯·马尔希维察(1890—1965)、路德维希·图勒克(1898—1974)、维利·布莱德尔(1901—1964)、亚当·萨雷(1889—1948)、阿尔伯特·霍托普(1886—1941)、汉斯·洛贝尔(1901—1973)等;另一个重要组成部分是知识分子革命作家,如约·罗·贝歇尔、布莱希特、安娜·西格斯、埃·魏纳特、弗·沃尔夫、卡·魏斯科普夫、路·雷恩、克·诺依克朗茨等人,他们是自己阶级的背叛者,不仅在实际斗争中也在文学实践上成为为无产阶级的解放进行战斗的革命者。

从 20 年代后期到 30 年代初期,是德国无产阶级革命文学的一个高峰期,出身工人阶级和资产阶级的革命作家成为文坛和社

会政治生活中的一支重要力量,为德国和世界无产阶级革命文学运动的发展做出了巨大的贡献,正如贝歇尔 1931 年在《左曲线》上刊登的一篇文章中所做的评价:“德国无产阶级革命文学的收获是丰富的;它正作为一种文学建立起来。在不长的时期内(1927—1931)它从个别党员的创作发展成了整个文艺运动。”

四、无产阶级革命文学的成就

(一)小说

还在 20 年代初期,德国共产党就开展了一个培养工人通讯员的活动,党的基层组织都有工人通讯员,他们写的有关无产阶级革命活动和反映他们自身日常斗争的文章都发表在党的地方刊物上。1924 年底《红旗》召开了第一次工人通讯员代表大会,在决议上明确指出了“工人通讯员的活动是党的一项工作。无产阶级通讯员写文章不是出于业余爱好,而是作为一个有阶级觉悟的斗争者,用他的笔为无产阶级的解放斗争服务”^①。

这一活动中涌现出一大批工人出身的作家,他们以自己的作品反映了工人阶级的生活和斗争,描绘了从自发到自觉、从自在到自为的转变。马尔希维查的《埃森风暴》(1930)、格林贝克的《燃烧的鲁尔》都描述了鲁尔区工人的斗争。布莱德尔的《机器工厂 N 和 K》(1930)和《罗森霍夫大街》(1931)、马尔希维查的《煤之战》(1931)和《轧钢厂》(1932)、诺依克朗茨的《韦西街垒》(1931)、图勒克的《一个无产者的自述》(1930)、霍托普的《渔船 H·F·13》(1930)、亚当·沙雷的《没有祖国的徒工》(1930)和《大骗局》(1931),都在当时有一定影响。这些作品为当时的文坛注入一种新

^① 转引自《魏玛共和国的文学论争》,建设出版社,1980年,M·诺西格等人著,第374页。

的活力,散发出一股清新的战斗气息。不言而喻,这些无产阶级革命作家的作品在艺术性方面都还不够成熟,人物形象还不够丰满;无论是主题上还是叙事上都带有明显的宣传鼓动性和政治观点的浅露,这些作家还缺少足够的艺术手段和足够的驾驭艺术的能力。这些不足和弱点使卢卡契在《红旗》连续发表了数篇文章,对此提出了尖锐的批评。卢卡契写的《通讯报告还是塑造形象》和《维利·布莱德尔的长篇小说》中,谈及布莱德尔作品的缺点,虽然有些提法并不是正确的,但概括出了这些工人作家作品中的一个共同的不足之处。卢卡契指出:“他的故事情节所具有的广阔的而且概括了一切重要方面的叙事体的框架同他那一会儿是通讯报导体,一会儿是会议报告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运动的、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。”^①

在这一时期,知识分子革命作家发表的作品,从另一个角度丰富了无产阶级文学的内容,壮大了无产阶级文学的阵势。他们从更深的层次上反映了无产阶级革命斗争的艰苦性和自身世界观转变的苦难历程。约·罗·贝歇尔生于一个高等法院院长之家,先后在柏林、慕尼黑和耶纳等大学攻读语言学、哲学。他很早就投身文学创作,曾是著名的表现主义诗人。第一次世界大战后加入德国共产党,成为党的文艺活动领导者之一。他发表过诗集,1926年写了一部长篇小说《莱维西特,或惟一的正义战争》(莱维西特是一种化学毒气),揭露帝国主义准备反对苏联的化学战争,认为这场战争必然导致一场世界革命的胜利。这是一部实验小说,如作者所说,“书

^① 引自范大灿编:《卢卡契文学论文集》,人民文学出版社,1986年,第662页。

中没有主人公……主人公是无名英雄……无产阶级”。小说一出版就被查禁,当局还试图以所谓的叛国罪对作者进行审判。贵族出身的雷恩(1889—1979)1928年参加德国共产党,先后以自身的经历写出了《战争》(1928)和《战后》(1930),对第一次世界大战的残酷和不义进行无情揭露,成为名噪一时的反战小说。出身商人家庭的安娜·西格斯大学毕业后不久就投身革命,1928年参加共产党,也就在同一年发表了处女作长篇小说《圣巴巴拉的渔民起义》;她的《伙伴》(1932)是一部充满无产阶级国际主义的作品,描写了包括中国革命者在内的各国革命者的团结和斗争的事迹。鲁道夫·布劳纳(1907—1932)是杜塞尔多夫共产党机关报的编辑,在短暂的几年中完成了数部长篇小说,如描述一个少女觉悟过程的《奥尔加·普里法特河畔的少女》(1930)、反映工人罢工斗争的《城市中的青年人》(1932)。恩斯特·奥特瓦特(1901—1943)、弗·卡·魏斯柯普夫(1900—1955)等党员作家著有长篇作品《安静和秩序》(1929)、《斯拉夫之歌》(1931)等。

(二) 戏剧

戏剧是无产阶级革命文学中一个有机的组成部分,是宣传鼓动工作的一个重要工具。德国共产党成立之后,特别是在20年代中期之后,十分重视这项工作。与资产阶级戏剧的美学观不同,无产阶级革命戏剧主要是把戏剧视为革命斗争的一个武器,对于它来说,重要的是题材和主题的选择,纵览一下被称为戏剧舞台两颗明星的皮斯卡托和布莱希特所创作的戏剧以及其他革命作家的戏剧作品,几乎没有一部戏的题材不是直接取自现实生活,没有一部戏的主题不是革命,没有一部戏不是充满了政治激情和鼓动宣传。对于无产阶级革命戏剧家说来,舞台艺术实践是改变社会的一个手段。

E·皮斯卡托(1893—1966)所倡导的“政治戏剧”,在无产阶

级革命文学戏剧领域里起了很重大的作用,他致力于使艺术服务于无产阶级革命,成为阶级斗争的一个工具。皮斯卡托不仅思想上是一个激进者,在艺术上也是一个革新者,他在 1919 年就提出了无产阶级剧院的主张并在舞台实践中运用。虽然失败了,但是为他 20 年代后期在舞台上再次实践他的政治剧院理论并获得成功积累了经验。他的政治剧院理论主张剧院的目的就是要掌握住政治,就是要把握新的材料,并用戏剧的手段去揭示历史的真正驱动力,去表现经济的、政治的和社会的因素。在舞台演出中他利用了许多表现手段和表现方式,把影片投影、幻灯片、报纸、文献等引进舞台,采用圆形转台、升降转台,使舞台的空间变大并增加层次。

在 20 年代中期,他受德国共产党的委托,编导了《红色游艺场》和《不管怎样》(1924—1925)。前者可说是一出以鼓动为目的的无产阶级歌舞剧,后者是以 1920 年卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡被谋杀为题材的政治宣传剧。随后他在人民舞台工作的那些日子里,导演了许多无产阶级作家的作品。鲜明的倾向性和强烈的政治激情不仅使他与人民舞台的右翼领导人意见相左,而且也激起了右翼的德意志民族党的愤怒,以致他们在国会欲提出一项对皮斯卡托的共产主义宣传加以制止的议案。希特勒上台后,他流亡苏联,在德国他编导的最后一部戏剧是弗·沃尔夫以中国革命为题材的《泰扬的觉醒》。

魏玛共和国时期,贝·布莱希特的戏剧创作在无产阶级革命戏剧中无疑占有重要的地位,我们将在《流亡文学》一章中对他做专门论述,这里只举出他在这一时期的一些剧作,可从一个侧面看出无产阶级革命文学在戏剧领域里的成绩:如《人就是人》(1927)、《三分钱的歌剧》(1928)、《马哈哥尼城的兴衰》(1929)、《大团圆》(1929)、《飞越大西洋》(1929)、《巴登教育剧》(1929)、《措施》(1930)、《例外和常规》(1930)、《母亲》(1930—1932)、《说是的人和

说不的人》(1928—1929)、《圆头党和尖头党》(1932—1934)等。

除了布莱希特,弗·沃尔夫(1888—1953)也是无产阶级革命文学戏剧界的重要作家。他大学时学医,获得医学博士学位,第一次世界大战时为军医,战后投入革命,1928年参加德国共产党。他的早期剧作属表现主义,如《这就是你》(1919)、《塔马尔》(1921)、《柜子里的喜剧》(1922)等。随着政治上的转变,他的作品转向了现实主义,把艺术看作是革命斗争的武器,是革命斗争的一个组成部分。除《穷苦的康拉德》(1924)——它标志着沃尔夫同表现主义的决裂——是一部以农民战争为题的历史剧外,此后的作品都取材于现实的革命斗争。《氰化钾》(1929)揭露了资本主义对人民生命的危害,《卡塔罗的水兵》(1930)描述了1918年革命中奥匈舰队水兵的起义,《泰扬的觉醒》是以中国革命为题材的一部政治剧。沃尔夫不仅创作剧本,还积极地参加和领导大众戏剧运动,他编导了如《前线在哪里?》(1932)、《从纽约到上海》(1931)、《农民贝茨》(1932)等活报剧。

谈到这一时期的革命戏剧就不能不提到女剧作家贝尔塔·拉斯克(1878—1967)。她出身一个犹太工厂主家庭,第一次世界大战后参加革命,1923年加入德国共产党,1928年与贝歇尔一道创建了无产阶级革命作家同盟,是领导人之一。她的创作目的就是要使作品服务于无产阶级的革命斗争。1925年她先后创作了两部剧作:《解放——1914—1920年间德俄妇女生活画面》和《托马斯·闵采尔》。代表作则是《洛依纳 21——事实的戏剧》(1926),它以一家工厂为背景,描写工人阶级为争取自身解放举行起义的故事,作品立即遭到了当局的查禁。1927年她又写了一部《俄国上空的毒雾》,在这一部现实题材的作品里,作者继续贯彻她的戏剧服务于斗争的主张。

演员家庭出身的古·封·汪根海姆(1895—1975)于1922年

加入德国共产党,他曾师从著名导演赖因哈德,后在工人戏剧同盟任职,执导宣传剧,1931 年与弗·沃尔夫等人组成“1931 小组”。30 年代初期他相继创作有喜剧《捕鼠器》(1930)以及《这儿就是关键所在》(1932 年演出)、《谁是大笨蛋》(1932 年演出)和《判决》(1933 年演出)等。

(三) 诗歌

无产阶级革命文学中,诗歌有着它独特的作用,在鼓舞无产阶级的革命热情,揭露容克贵族和资产阶级的罪恶本质,鞭挞一切丑恶现象上,有着比小说、戏剧更大的优势。它不更多地依赖物质条件(它可以在公众集会上朗诵,以传单的形式印发),而且能迅速地对当前事件做出反映。政治抒情诗在德国有着优秀传统,一直是工人阶级革命斗争的有力武器。在第一次世界大战后的革命年代里,在 20 年代无产阶级革命文学运动中,涌现出了一大批无产阶级的诗人,这中间既有出身工人家庭的百姓,也有出身资产阶级而归到无产阶级麾下的革命者。约·罗·贝歇尔、贝·布莱希特和埃·魏纳特是后者的代表,他们是杰出的无产阶级的歌者。对贝歇尔和布莱希特我们将在下一章做较系统的论述,这里要介绍的是埃·魏纳特。

埃·魏纳特(1890—1953)出身一个工程师家庭,父亲是社会民主党党员,青年时期曾在工厂学徒,后在艺术学校学习绘画并开始文学创作。第一次世界大战期间入伍,战后思想变得激进,创作了一些政治讽刺诗,在工人集会上朗诵自己的作品,成为受欢迎的“工人诗人”,1929 年加入共产党。

魏纳特是一个政治诗人,一生从未发表过一首抒发个人情绪或者耽于哲理的诗歌,他的每一首作品都有着强烈的战斗性和现实性,正是从这种意义上来理解,他的诗歌集被称作是一部独特的无产阶级革命斗争史。在魏玛共和国时期,他的诗歌揭露社会民主

党的机会主义,抨击资产阶级的贪婪和恶行,讽刺苟且偷安、因循守旧的市侩习气和法西斯势力的蠢蠢欲动,把笔锋直指希特勒及其帮凶。

魏纳特在魏玛共和国一直受到当局迫害,因所谓侮辱德国海军荣誉而受到审讯,政府还发出了不许他登台朗诵诗歌的命令;法西斯上台后,他被迫流亡。西班牙内战时,他参加了国际纵队,不仅是一名指挥官,还创作了大量的诗歌。

魏纳特的诗歌继承了海涅、维尔特的政治抒情诗的传统,题材的尖锐性、语言的形象性、饱满的政治热情和犀利的讽刺性以及可朗诵性,使他成为无产阶级的著名诗人。魏玛共和国时期的作品主要收入《埃利希·魏纳特发言》(1930),西班牙战争时期的诗歌收入《同志们》一书,流亡时期的收进《向黑夜呼唤》(1947)。

除了魏纳特,活动在这一时期的无产阶级文学诗歌领域的还有汉斯·洛贝尔(1901—1973),著有《一个青年工人的诗》(1925);埃米尔·金克尔(1893—1959),1929年出版诗集《气锤旁小憩》,以及马克斯·齐默林(1909—1973)等人,他们都是共产党员,是革命者,是从工人阶级中涌现出的诗人。

第三章

第三帝国时期

第一节 纳粹政权的文化政策和镇压措施

1933年1月30日,希特勒当上了国务总理,纳粹攫取了政权。这一天不仅成了德国历史上最黑暗的一页的起点,也成了德国文学厄运的开始。3月23日希特勒在政府声明中就文化政策直言不讳地说道:“帝国政府同时将对我们的公众生活采取政治解毒措施,以使民族躯体得到一种强有力的道德上的护理。整个教育事务、剧院、电影、文学、新闻、广播都要成为达到这个目的的手段。”这是一个信号,它表明纳粹政权在2月27日的国会纵火事件后从政治上对共产党和社会民主党进行镇压的同时,开始了文化领域里一体化的迫害措施,用威胁、解雇、逮捕以及各种手段使不符合纳粹主义的媒体和各种文化机构就范。随即就对作家组织采取了行动,德国作家保护同盟(SDS)是第一个牺牲品。这个组织里的纳粹派别接管了整个机构,对所有成员进行政治上的审查,一些进步的 and 自由主义的成员被开除。同月普鲁士艺术科学院遭到了清洗,许多著名的资产阶级进步作家,有的被逐出,也有的为表示抗议而自动退出,他们中间有亨利希·曼、托马斯·曼、阿·杜布林、弗·韦尔弗、莱·弗朗克、格·凯塞、贝·凯勒曼、雷·席克勒、弗·冯·翁鲁、雅·瓦瑟曼等人。对作家的迫害在5月的焚书运动

中达到了歇斯底里的程度。在5月10日这一天,在柏林,在德国其他一些城市:波恩、汉堡、慕尼黑、科伦、哥廷根、法兰克福,都发生了这一世界近代史上最丑恶的暴行。德意志民族的精英,许多伟大优秀的作家、诗人、学者的著作都被付之一炬。纳粹暴徒及其追随者高呼:“反对阶级斗争,反对物质主义,为民族集合体和理想主义的生活!反对颓废和道德堕落,为家庭中和国家里的教育和德行!”他们把与法西斯主义不相符的著作加上“文化布尔什维克主义的”、“颓废的”、“堕落的”、“犹太化的”罪名,或投入火堆,或加以查禁、没收。这其中有曼氏兄弟、卡夫卡、阿·茨威格、斯·茨威格、杜布林、孚希特万格、雷马克、布莱希特、布莱德尔、安娜·西格斯、图霍尔斯基等当代德国作家的作品。此外,海涅、马克思以及外国作家如巴比塞、爱伦堡等人的著作也被投入火中。焚书之后,《德国书商报》公布了第一批在公众图书馆要甄别的书籍名单,其中包括131位作家的作品。

为了更有效地迫害异己和控制文学界,纳粹政权在1933年设立了多重的报刊书籍审查机构,戈培尔主管的人民教育和宣传部成为最重要的文学政治审查部门。这个部的第八厅在1940年审查了2500多名出版商,23,000多家书店,3000多名作家,20,000多部新书和书店出售的100万部书。从这些数字可见纳粹政权的审查制度之严密。除了戈培尔的宣传部之外,还有“党的审查委员会”以及由主管纳粹意识形态的罗森伯格领导的“促进德国写作国家管理局”,这个机构特别庞大,1940年就有1400多名审查人员。

海涅曾经说过,在焚书的地方,最后人也要被焚。在第三帝国发生的事情证实了这位天才诗人的预见。希特勒上台之后,许多共产党的、社会民主党的、资产阶级进步的和自由主义的作家被投入监狱,被关进集中营。他们中间有些被拷打刑讯而死,有的被折磨致死,有的被迫自杀,有的被处决,有的一直被关到第二次世界大战结束,只有部分人得以逃脱。从监狱得以脱身的布莱德尔1934

年在莫斯科举行的苏联第一次作家代表大会的论坛上谈及法西斯对作家和知识分子的迫害时说道：“法西斯主义企图用监狱、刑讯和谋杀使革命作家和知识分子缄口。工人作家弗·布劳恩被刺死，莱·克莱尔被虐待死去，埃·巴龙被迫自杀，汉·奥托被从刑讯室的窗户里掷出去。政论家卡·冯·奥辛斯基在集中营的半年里受到各式各样的虐待，法西斯野兽公开扬言，他们要逼他自杀。”^① 布莱德尔这里谈的还仅是 1934 年前的事情，在以后年代，随着法西斯统治的加固和手段的残酷，对作家肉体和精神上的迫害更变本加厉，大批作家流亡国外。在国内的作家，有的坚持地下斗争，如扬·彼得逊、亚·库克霍夫等人，有的转向内心流亡，如霍普特曼、莱·施奈德等人，也有的成为纳粹政权的追随者和御用文人。

对进步作家的镇压、迫害、威逼和清洗是纳粹政权文化政策的重要手段，是实行其一体化的必要措施；另一方面它还要建立自己的、为法西斯主义服务的官方文学。

第三帝国最有影响的文学机构是 1933 年 12 月成立的官方组织“帝国写作协会”(RSK)，它主宰和控制纳粹德国的文学活动。这个机构从属于宣传部的“帝国文化协会”，戈培尔本人在谈及建立帝国文化协会的主导思想时写道：文化协会法的制定就是要使每一个从事这项职业的人承认国家有着“审查和照管的权力”，作家必须出示“亚利安鉴定”，书面保证对国家的忠诚，作家只有参加这个协会才能从事创作。1941 年帝国文化协会有 35,000 多名成员，其中有 5000 多名作家。

在魏玛共和国享有极高声望的普鲁士艺术科学院在遭到清洗的同时，一些纳粹分子和纳粹主义的拥护者、追随者涌了进来，如维·鲍依迈尔伯格、汉·布隆克、汉·格林、埃·科本霍依埃尔、汉·约斯特、维·威斯帕等人，此外还有一些保守的乡土作家、新

^① 转引自《德国文学史》第 10 卷，第 411~412 页，汉斯·考夫曼主编。

古典主义作家,如古·弗伦森、埃·斯特劳斯、保尔·恩斯特等人。这个权威性的机构已沦落了,如一度曾是它的秘书的作家奥·吕尔克所说的:“在最近发生的事态之后,科学院已成了一个歌手的小花冠,一个理发协会了。”

纳粹政权通过这一系列严厉措施,成功地完成了文化领域里的一体化,有效地控制了文学创作活动并开始了大量的群众性的、旨在宣扬法西斯主义的文学和艺术作品的生产、制造。媒体受到了格外重视,因为它们对广大民众有着巨大的影响。

第二节 纳粹文学

在戈培尔宣传部领导的帝国文化协会法的序言中明确规定:“国家的任务是要在文化领域里压制有害的力量,扶植有益的力量,在此,标准是对人民共同体的责任感。……在执行德国的文化政策时,必须把各个文化领域的人士统一到帝国的领导下,赋予他们统一的方向。”^①不言而喻,这个统一的方向就是国家社会主义。

还在希特勒上台之前,纳粹文学在形形色色的反动哲学家、政论家、文艺理论家、作家的思想的滋补下,就一直存在着。当法西斯主义在欧洲成为一种普遍的社会现象时,它又得到了进一步的发展。卢卡契在谈及纳粹文学的本质时指出,它是所有反动倾向的一种折衷主义的综合物,是由各种反动思想混合的一个大杂烩。

纳粹文学有哪些反动倾向呢?

第一是泛日尔曼主义。从威廉帝国时期起,就有一些反动学者在大肆鼓吹带有强烈民族主义色彩的泛日尔曼主义,他们把普鲁士尊崇为帝国的历史化身,把威廉帝国奉为帝国的一个榜样。在诸

^① 转引自《德国近代文学史》(下),苏联科学院编,人民文学出版社,第556页。

如保尔·德·拉加德(1827—1891)、蒙斯顿·斯图尔特·张伯伦(1855—1927)、阿尔图尔·麦勒·万·顿·布鲁克(1876—1925)、斯·格奥尔格、埃·科本霍依埃尔等的作品中都宣扬了帝国的统治和反共和国的保守—反动的思想。

第二是带有浓烈的种族主义色彩的民族主义、沙文主义。自 19 世纪中叶之后,特别是到世纪交替期间,种族主义—民族主义的理论在德国甚嚣尘上,在一些反动文人的笔下,日尔曼民族是优秀的民族,是未来世界的统治民族。名噪一时的反动学者尤·朗贝恩(1851—1907)、蒙·斯·张伯伦的著作中(朗贝恩的《教育者伦勃朗》、张伯伦的《19 世纪的基础》),汉斯·布隆克(1888—1961)、维·威斯帕(1882—1962)等人的作品,都竭力用艺术形象来证明,日尔曼民族从历史上就是优越的民族,以狂热的激情把日尔曼民族的野蛮暴行美化为英雄业绩。

第三是与种族主义相联系的反犹主义。反犹主义是欧洲历史上的一个痼疾,在不同时代以不同的形式反复发作,到 20 世纪前后更得到恶性的发展。在朗贝恩、张伯伦的民族主义、种族主义的理论中,特别是在阿·巴尔特斯的著作中表现得更为狂热和露骨。这种反犹主义与当时的“血和土地”文学混合在一起,形成一股不小的浊流。

第四是“血和土地”文学。种族主义的“血和土地”的神话是法西斯主义所信奉所鼓吹的一种意识形态,这种反动思想在威廉帝国时期就存在了,如巴尔特斯、瓦·达莱、赫·伦斯、古·弗伦森等反动文人在他们的著作中把古代日尔曼人加以美化、理想化,赋予他们一种杜撰出来的高于其他民族的优越性,以此来向现代日尔曼人灌输一种种族主义的、沙文主义的反动观念。这一反动观念在文学上的表现是当时活跃在文坛上的“乡土文学”。在魏玛共和国时期,这种文学更带有保守主义特点:在政治上“反现代资本主义”,在文学上“反社会主义”,反对他们称为“沥清文学”和“文化布

尔什维克”的进步文学。

第五是种族主义和沙文主义必然导致的扩张主义和殖民主义。从威廉帝国时代起,就有一批御用文人为德意志帝国的扩张主义和侵略政策张目。到魏玛共和国时代,由于德国在第一次世界大战中失败,殖民地丧失,版图缩小,从反面更增加了民族主义者的愤恨,并不断发出扩张主义的叫嚷。而一些民族主义作家就用自己的作品不断地制造舆论,宣扬凡是住在境外的德国人同祖国有着无法割断的联系,都要随时为建立自己的德意志帝国而战,为完成血统的召唤和民族的荣誉而战。最著名的人物就是汉·格林,他的一些作品和文章,特别是两卷本的长篇小说《没有空间的人民》(1926)是德国殖民主义、种族主义的最有代表性的纲领之作。书中借身在南非的一个德国殖民者的口说道:“德国的土地太少了,德国的土地太少而多年来德国人太多了,由于凡尔赛的诈骗,情况进一步恶化。……在这场失败的战争之后,每15个英国人占有1000平方米,每8个法国人占有1000平方米,每7个俄国人占有1000平方米,可1230个德国人却只能拥有1000平方米。这是一种什么样的权利?难道人权或神权只是一种腐败的、卑劣的、承袭下来的愚蠢权利?”^① 随即叫嚷:“德国人需要周边的空间,需要头顶上的太阳和自身的自由,以变成更善良和更美好的。”^② 除了格林之外,鼓吹民族扩张主义和殖民主义的作家为数不少,如保·冯·莱托—费尔伯克(《海亚·莎伐里》1920),伯·伏格特(《你,德国西南,我的故乡》1925)等人。像上面提到的汉·格林等人,他们鼓吹海外殖民主义,作品多是以非洲为背景。此外还有一些鼓吹东进的作家,如约·庞顿、威·廉·普莱埃尔等,他们多是以伏尔加流域的日尔曼人、苏台德地区的德国人为背景。

① 转引自《第三帝国文学》,H·登克勒和普吕姆编,第165、166页。

② 转引自《第三帝国文学》,H·登克勒和普吕姆编,第165、166页。

这两类作家取材不同,但主题却是同一的:这就是宣扬“生存空间”的反动理论。

第六是鼓吹民族主义和沙文主义的战争文学。作为法西斯文学这个大杂烩中一个组成部分的鼓吹战争的文学,在第一次世界大战前、在战争期间就已泛滥,而在战后的魏玛共和国期间更带有一种强烈的复仇主义色彩。日尔曼主义、民族主义、沙文主义、“生存空间”等反动理论的宣扬者们不断给这种战争文学提供理论上的滋养,使这种文学得到恶性的发展,它的代表人物是维·博依麦尔堡(1899—1963)和埃·德温格尔(1898—1981)。这两个人都是第一次世界大战的参加者,在魏玛共和国时期他们发表的以第一次世界大战为题材的作品与雷马克、雷恩、阿·茨威格等人反战的和平主义的战争文学截然相反,宣扬了战争,鼓吹民族沙文主义。博依麦尔堡在20年代和30年代初期相继写出了《洛莱托》(1927)、《德国周围的火力封锁》(1928)、《鲍泽米勒班向索维尔要塞发起冲锋》(1931)等;德温格尔在20至30年代发表的大量美化战争和沙文主义的读物拥有大量的读者群,这些作品迎合了战后一代人的复仇主义的民族主义情绪。这一时期他的代表性作品有《最后的牺牲》(1928)、三部曲《德意志之恋》:《铁丝网后的军队》(1929)、《白红之间》(1930)、《我们呼唤德意志》(1932)等。

除了博依麦尔堡、德温格尔,尚有弗·绍韦克(1890—1964)、约·维纳(1891—1973)、汉·曲贝莱因(1895—1959)等一批战争读物的作家。

纳粹上台后,上面提到的一些有反动倾向的作家,有的成了纳粹信徒,有的成为纳粹的追随者。他们从政治上和经济上得到了希特勒政权的支持。像汉·格林、汉斯·约斯特、埃·科本霍依埃尔、维·威斯帕、古·弗伦森等人都成了普鲁士艺术科学院的成员。这些人既构成了纳粹文学前史的代表人物,也成了第三帝国文学的主体。在希特勒时代,他们的作品成为法西斯荒芜文苑中的毒花莠

草。

这些作家,还有他们的追随者和法西斯自己培养的一些文人,都被钉在历史的耻辱柱上了,他们生产的作品,也都成了肮脏的沙尘随风而逝,留不下什么痕迹,也许只有在一部详尽的德国的文学史中,在一篇专题的学术论文中出于需要才会作为资料提上一笔。

第三节 德国内部的反法西斯文学

希特勒上台后,共产党、社会民主党很快就相继被宣布为非法,它们的作家团体被解散,属于这些组织的成员,包括大部分资产阶级民主派进步作家遭到逮捕、迫害、追踪、监视。正如共产党、社会民主党是德国国内反纳粹的主要政治力量一样,它们的作家也是用文学手段反法西斯的组织者和领导者。这些作家在极其艰难危险的处境下依然用手中的笔进行反希特勒斗争。这里所说的文学手段,并非都是指正常情况下出版的小说、戏剧、诗歌(在法西斯严密统治下,正常创作、正常出版几乎是不可能的),而多是指传单、张贴的诗歌、非法印刷的小册子和报纸杂志、偷运到国外出版的报导、书信等。作家们用这些形式和手段来控诉纳粹的暴行,揭露第三帝国的罪恶本质,鼓励人民进行反法西斯斗争。

一、地下无产阶级革命作家联盟

1933年6至7月间被解散的无产阶级革命作家联盟的成员扬·彼得逊,在柏林组织召开两次秘密会议,决定建立地下无产阶级革命作家联盟,他被选为领导人。这个地下组织的成员几乎都是共产党员作家和记者,如威廉·特卡希克(1907—1982)、贝尔塔·瓦特斯特拉姆(1907—)、《燃烧的鲁尔》一书的作者卡·格林贝格等。联盟秘密出版了自己的杂志《刺与击》,活动在其它城市的

联盟小组也出版地下杂志和地下报纸,并有自己的发行网。据统计,1934 年有 300~400 份共产党的报纸——这其中自然包括地下联盟出版的在内,每期印数能达到 2000 至 3000 份。地下联盟除在国内一些城市建立了自己的小组,也与国外的流亡作家和反法西斯流亡报刊秘密建立了联系,一些地下作家写的作品偷运出去在国外发表,如在捷克出版的《新德意志报》,在巴黎出版的《反攻》,在莫斯科出版的《国际文学》等。地下无产阶级革命作家联盟到 1935 年由于叛徒出卖而被破获,扬·彼得逊其时正在巴黎参加国际作家保卫文化大会(他在发言时带着面具),得以幸免;而其他一些领导人如库·斯特劳、贝·瓦特斯特拉姆、埃·布吕宁(1910—)等被逮捕,投入狱中,被判年限不等的徒刑。侥幸的是他们多数活过了战争,第二次世界大战结束后,参加了民主德国的文化建设,继续进行创作。

地下无产阶级革命作家联盟被法西斯当局看作是由“德国共产党分管文化的书记处直接领导的组织,专事破坏活动……该联盟被视为当今最危险的破坏性组织之一”^①。这表明它的活动卓有成效,影响甚广,它的被扼杀也标明了德国作家有组织的反法西斯抵抗运动的第一阶段的结束。

扬·彼得逊(1906—1969)原名汉斯·施瓦尔姆,是地下联盟的组织者、领导者,也是在法西斯德国的心脏柏林写出第一部反法西斯文学作品的作家。他出身工人家庭,很早就投身工人运动,1930 年参加共产党,1931 年成为无产阶级革命作家同盟的成员。纳粹上台后,他留在国内,一方面领导地下联盟,另一方面用纸笔做武器写出了长篇纪实体小说《我们的街》。这部作品完成于 1934 年,手稿夹在糕点内偷运到国外,先在巴黎刊登了部分章节(1935),后在莫斯科、伯尔尼出版了全书。这部以自身经历写出的

^① 转引自《德国近代文学史》(下),苏联科学院编,中文版第 595 页。

纪实体小说有力地揭露了纳粹暴行,激起了欧洲人民广泛的敬重和注意,先后被译成 12 种文字,总的印数有 80 万册。

这部作品有一个副标题:1933—1934 年写于法西斯德国国内的纪事录。它带有自传性质地描述了柏林—夏洛特堡工人区“红色”瓦尔街共产党员所进行的反法西斯斗争。这本书的内容,作者本身的斗争生活以及这本书偷偷运到国外的富有传奇性的经过——作者在 1947 年的德文版序言中对此有较详细的叙述,使《我们的街》成为第一部具有历史意义的德国国内反法西斯文献性作品。

除了这部小说之外,彼得逊在 1933—1935 年间还在布拉格出版的《新德意志报》上发表了 9 篇反法西斯短篇小说,都是他在国内写成的。流亡国外期间,1939 年他又创作了长篇小说《鲍曼及其他人》,讲述了一个女售货员在纳粹德国的悲惨遭遇。

战后他返回德国,曾任德国作家协会主席,创作有电影剧本《大海呼喊》(1951)以及短篇小说集《他将此事写在沙地上》(1960)等。

二、《红色合唱团》的作家

法西斯的统治日益严厉残酷,但反法西斯的文学活动也如同反法西斯的政治活动一样,依然在继续。在地下无产阶级革命作家联盟被镇压之后,1938 年出现了一个被纳粹当局称为“红色合唱团”的秘密组织,这就是苏尔茨——波依森——哈纳克小组。这是一个带有统一战线性质的抵抗组织,参加者不仅有共产党员,也有无党派人士,它的成员不仅有作家和艺术家,也有科学家和军官等。亚当·库克霍夫、君特·魏森博伦、维尔纳·克劳斯、约翰·西格、威廉·古多夫等作家和记者在这个小组的反法西斯活动中起着重要的作用。1940 年他们出版了宣传刊物《阿吉斯》,1941 年又出版了《国内战线》。他们的活动是德国国内抵抗文学的光荣一页。

“红色合唱团”在 1942 年被盖世太保破坏,有 100 多人被捕,这其中包括作家库克霍夫、魏森博伦、克劳斯等人。

亚当·库克霍夫(1887—1943)是“红色合唱团”的主要成员,是留在国内进行反法西斯斗争的重要作家。他是无畏的反纳粹的地下工作者,也是一个有着多方面才能的诗人、戏剧家、小说作家和文艺评论家。如果不是生活在这样一个需要战士的时代,他会成为一个在文学上有更大成就的艺术家。在被捕入狱后,他一再思索曾令他苦恼的问题:“斗争不能使我成为诗人,而写诗不能使我成为战士。”^①他不为把生命献给所信仰的斗争而感到后悔,可他为自己没有在创作上施展自己全部的才能而难过。但是在他就义前写的一首题为《对话》的诗中,他对这个问题做出了回答:战士和诗人是一体的,在决定人类命运的时刻,诗人不能置身斗争之外,诗人也必然是战士:“我和你神形均一体,我们之间可有界限?”库克霍夫不仅用这首诗更以自己的生命对自己思索的问题做出了答复:1943 年 2 月 3 日他被判处死刑,但如果他同意去摄制一部歌颂希特勒的影片,他就可以活命,然而他掷地有声地回答说:“即使我有两个脑袋,我也宁愿都把它们送上断头台!”

库克霍夫出身于亚琛一个工厂主家庭,大学时攻读日尔曼语言文学、历史和哲学,还在大学时期就开始写作。毕业后他在剧院和报社工作,开始发表短篇小说并创作了戏剧《呼唤的土地》(1915)。在担任《事业》杂志主编期间(1928—1929),他撰文批判魏玛共和国的反民主政治和社会民主党的机会主义,揭露日益增长的法西斯主义。他思想激进,虽没有参加共产党,但在 1927 年写的一封信中提到“自己的世界观的共产主义基础”。

法西斯上台后,他一方面以公开的身份写作,发表作品;另一方面又秘密地进行地下反法西斯活动,参加建立阿维德·哈纳克

^① 转引自《德国近代文学史》(下),苏联科学院编,第 628 页。

小组,并通过他的中介使这个小组与哈罗·舒尔茨-博依森小组合并,组成了被盖世太保称为“红色合唱团”的组织。他为地下报纸《国内战线》写了多篇文章,揭露了法西斯的暴行。

库克霍夫在20年代发表了短篇小说《逃兵》(1922)、《医生》(1928)等,中篇小说《雷格尔》(1924—1930)是他这一时期的代表作。作者构思了这样一个荒诞的故事:地球与彗星相撞后一切生命都毁灭了,只剩两个人,一个是狱卒雷格尔(德文意为法规),另一个是女犯人科迪玛。雷格尔是一个没有人性没有灵魂的秩序的奴仆,在这样一个环境里他仍然折磨科迪玛,扼杀她身上的人性和天性。在雷格尔身上展示出了统治者的暴虐,更主要的是揭示出了市侩的道德:恭顺、服从、“德国式的忠诚”。库克霍夫对雷格尔这一人物的塑造和剖析在希特勒上台前夕具有尖锐的现实意义。

《舍尔——一次相遇》是库克霍夫在1930年完成的一部探讨道德的作品。希特勒上台后,他在1937年和1941年先后出版两部长篇小说:《一个来自拜恩库尔的德国人》和《斯特罗干尼和下落不明的人》。这两部作品之所以能出版,在于后者是一部侦探小说,是他为了挣钱而写的一本消遣读物,而前者是用一种易被曲解的方式写成的作品,确实也被纳粹当局曲解了:它受到官方好评,戈培尔还想把它搬上银幕(遭到了库克霍夫的拒绝)。这部小说以第一次世界大战为背景,写了一个加入法国籍的德国人佐默尔的悲惨遭际。他原本要成为一个老实忠诚的法国国民,但却不断受到法国沙文主义者的迫害,被怀疑是德国的间谍,最后终于酿成一场悲剧,付出了生命的代价。作者表面上写的是令人厌恶的法国沙文主义,在描述一系列暴行之后,作者通过书中人物之口说出:“在德国,在奥地利,现在那边的人不也像我们一样,在保卫自己的‘权利’吗?”这种曲笔不易被人一眼看出,更主要的这部小说只是作者计划中的三部曲之一。脱离开整体,故事还没来得及展开,人物还在发展,小说被一些人曲解就很自然了。

库克霍夫没有时间来写三部曲的后两部,他最后一部作品是取材于德国民间故事中的人物梯尔·奥伦斯皮格尔创作的戏剧《梯尔·奥伦斯皮格尔》。库克霍夫笔下的梯尔·奥伦斯皮格尔与民间故事中的不同,他不是集狡黠与诈骗、机智与欺瞒于一身的流浪汉,而是一个怀有高尚理想的浪漫主义者,他的智力和道德高于他周围的人,但正因为如此他受到这个鄙陋世界的各种恶势力和不义的人的迫害。梯尔不是用力量,而是用智慧去揭露,去嘲弄,去批判,去与丑恶现实对抗。

库克霍夫不仅在创作上,而且在戏剧理论、电影艺术方面都有一些建树,但没来得及充分发挥他的才智。他把更多的时间更多的精力,直至他的生命都贡献给反法西斯的伟大事业了。

君特·魏森博伦(1902—1969)在 20 年代末就开始了文学生涯,他的第一部以表现主义手法创作的戏剧《潜水艇 S4》(1928)获得了很大成功,随后创作了戏剧《SOS 泽西的工人》(1929),1931 年与布莱希特合作,将高尔基的《母亲》搬上舞台。纳粹上台后他的作品被禁、被烧。此后他化名继续写作,1935 年出走美国,在纽约任地方报纸记者。1937 年返回柏林,任席勒剧院顾问并秘密参加了反法西斯斗争。这期间他创作的多是取材于历史或是情节离奇的消遣性作品。如戏剧《诺依贝尔夫人》(1935)、《仁慈的敌人》(1932)和小说《法内的少女》(1935)、《复仇女神》(1937)等。这些不接触当前社会的作品为他的反纳粹活动提供了掩护。当“红色合唱团”被破坏之后,他被关进监狱,被判终身监禁,在服刑期间写了批判资本主义的剧本《巴贝尔》。他幸运地熬过了战争,战后他以地下斗争的经历为基础,创作了剧本《地下工作者》(1946)和长篇小说《追踪者》(1961)。后者是一部具有强烈现实意义的警世性作品:一个在第三帝国时期进行地下活动的团体被叛徒出卖,一些人牺牲,一些人被关进集中营。战后,叛徒逍遥法外,而一些深受其害的人也不愿提及往事。主人公对这种情况十分愤慨,他本欲暗杀叛徒,

但最后还是想方设法把叛徒送上法庭。作者以这样一个故事提醒人们,必须对法西斯罪行进行彻底清算。

魏森博伦战后当过短期的卢考市市长,后在柏林参与创建黑贝尔剧院,主编杂志《奥伦斯皮格尔》。1956和1961年两次访问中国,归国后写了歌颂解放后中国人民征服自然斗争的广播剧《扬子江》(1958)及散文集《扬子江畔的巨人站起来了》(1958),并改编了中国昆曲《十五贯》(1959)。

维尔纳·克劳斯(1900—1976)是马堡大学罗曼语文学教授,被捕后判处死刑,后改为终身监禁。他本是一个学者,但在服刑期间手戴镣铐在零星纸片上写出了他惟一的一部小说《PLN,哈里孔灵魂受难记》,手稿经难友偷运出来,战后出版。作者所处的特殊环境,决定了这部作品的风格。它以荒诞的寓意的手法,辛辣地讽刺了一个法西斯式的国家——哈里孔中的种种摧残人性的暴虐统治。在这个国家里,允许人大小便是统治者给予的一种恩惠,国民享有的权利是呼吸空气、咳嗽、打喷嚏、打哈欠等悄声进行的机能性活动。小说没有什么戏剧性的情节,它讲述了一个邮政局长为了邀功请赏建议实行一种 PLN 制度。PLN 是邮区号码的缩写,这个国家的每个人在寄信时都要标 PLN。他大受赏识,可在统治者的相互倾轧中却成了一个牺牲品。作者通过这样一个故事,对非人性的法西斯进行了入木三分的批判。

产生于德国国内的反法西斯文学作品,除了来自共产党、社会民主党及资产阶级进步作家之外,也有的出自宗教界和纳粹的背叛者之手。前者的代表人物有罗曼·卡尔·舒尔茨(1912—1944)、马克斯·约瑟夫·梅茨格(1887—1944)等,后者著名的有阿尔布雷希特·豪斯霍费尔(1903—1945)。他们都不是作家,可都是以文学作为手段去揭露纳粹暴行,去号召人民推翻残暴的希特勒政权。他们最后都惨死于法西斯分子之手。舒尔茨是一个天主教神父,他的诗歌政治观点鲜明;梅茨格是一个修士,他的《告上帝书》,热情

激烈,对法西斯政权充满了仇恨;豪斯霍费尔是第三帝国的一个高级官员,7月20日刺杀希特勒组织的成员之一。他在莫阿比特监狱等待判决的日子里写下了批判自己和批判法西斯制度的十四行诗,在苏联军队临近监狱时,他被处死,死时手中紧握一个笔记本,上写着《莫阿比特十四行诗》。

德国国内的法西斯文学,无论是从数量上还是从质量上都无法与流亡国外的反法西斯文学相比,但保留下来的这些作品却是德国反法西斯文学中的一个珍贵的组成部分,是优秀的德国文学传统中光荣的一页。

第四节 非法西斯文学

一、关于“内心流亡”的争论和这一概念的模糊性

这里虽然没有用“内心流亡”这个概念,而是使用了更浅显易懂的“非法西斯”的字样,但是“内心流亡”这个用语已广泛见于文章、著作,因此这里不能不做些介绍。

1945年10月,托马斯·曼对作家瓦·封·莫洛的一封邀请他返回德国的公开信发表了一份公开答复。在公开复信中,托马斯·曼使用了激烈的言词,对包括作家在内的德国知识界在第三帝国犯下的错误表示了愤慨和谴责。他在信中写道:“1933至1945年在德国能够出版的所有书籍,在我看来毫无价值,拿在手上是不好的,它们都散发着一种血腥和耻辱的味道。统统都应撕碎化为纸浆。”^① 托马斯·曼的指摘在一定程度上是有道理的,所使用的激

^① 托马斯·曼:《我为什么不返归》,给瓦·封·莫洛的一封公开信,见托马斯·曼书信集(1889—1936),第410页,法兰克福出版社。

烈词句也是可以理解的。当德国大多数作家被法西斯残害,被逼自杀,被迫流亡国外的时候,包括莫洛这样留在国内的作家、艺术家、学者在纳粹当局的批准下依然可以出版自己的作品,指挥音乐会,做学术旅行。以莫洛而言,第三帝国初期他就是在给希特勒效忠信上签名的 88 位作家之一。虽然后期他也被指责是半犹太的、“非德意志的、马克思主义的、自由主义的、和平主义的”,可他也与戈培尔有着交往,托马斯·曼在信中称他羞于再见到这些人;另一方面,战争刚结束,托马斯·曼对留在德国的作家的情况所知不多,有些被称为“抽屉文学”的作品(即一些作家在第三帝国时期写就的非法西斯和反法西斯作品,当时不能出版而置放抽屉以待时机),都是在此后发表的,如里·胡赫、内莉·萨克斯的诗歌,维歇尔特的作品。尽管如此,托马斯·曼这一连脏水带孩子都抛掉的观点是不正确的。其实他本人在法西斯统治时期在文章中就多次使用过类似内心流亡的概念,1938 年在题为《这种和平》一文中就有着“我们,内部流亡和外部流亡的德国人”的字样。托马斯·曼的偏激言词伤害了一批在纳粹统治时期保持了诗人良知和人的尊严的作家。这些人是保守的、宗教精神很强的作家,在严密而残酷的法西斯统治下,与纳粹保持距离,洁身自好,用历史题材,使用“奴隶语言”,写了一些含有影射性的作品,对他们还能苛求吗?

在托马斯·曼的公开答复之后,作家弗兰克·蒂斯也发表了一封公开信,即题为《内心流亡》的那篇文章。弗·蒂斯(1890—1977)是一个在 20 年代就已博得名声的保守派作家。希特勒上台后,他的几部小说,如《被诅咒者》、《掠夺妇女》被指责为不道德,加以焚毁。随后他为了能使自己的作品出版,在作品的前言或后记中,向法西斯当局做了保证,保证该书能为“人的转变和教育”^①做出贡献。在这封信中,他称“在自己岗位上坚持的人比那些在国外

① 参见《德国文学史》第 10 卷,第 410 页,汉斯·考夫曼主编。

的包厢和正厅中观看德意志悲剧的人要重要得多”，从而引发了一场激烈争论。有些作家和批评家，特别是流亡国外的那些，认为应当把“内心流亡”（也可译做“内部流亡”）这个概念永远消灭掉，因为“它掩盖了流亡者文学和那些留在家里的文学之间的不可逾越的鸿沟”。“在第三帝国的作家不可能向内心流亡”，他们认为这是一个应该粉碎的“神话”。另外一些人，多是那些“留在家里的作家”，企图完全抹掉这两种文学的根本不同，为自己在第三帝国的作为进行粉饰，认为在纳粹德国的文学不是部分，而是整体上都进入了“内心流亡”。基于这样的观点，甚至连纳粹文人布隆克和科本霍依埃尔都成了“内心流亡”作家。像戈·贝恩、恩·容格尔这类一度拥护或追随纳粹主义的作家既乐于被人称为也乐于自认为是“内心流亡”作家。

托马斯·曼的偏激言词表达的是一种嫉恶如仇的情绪，虽然他的观点不够缜密，不是正确的，但却是可以理解的；而蒂斯却无疑是在为自己从前的过失开脱，甚至要粉饰自己，说什么自己属于对德国保持忠诚的知识分子，在它处于不幸时也不离开它，去分担它的命运等等。抛开这层个人的因素，把留在第三帝国内的非官方文学扣上流亡的字样，就是对这种文学的美化、赞扬，这也同时是对反法西斯流亡文学的一种贬抑。流亡本身就是一个政治用语，蒂斯把自己的那封公开信冠上“内心流亡”的字样，就是一种政治上的用心。托马斯·曼、亨利希·曼，还有一些革命家如威廉·皮克等人在反法西斯年代用过“内部流亡”这个词，那也正是从政治上考虑的。把第三帝国各种各样的非法西斯文学统统归入“内心流亡”文学，显然不科学，这必然“鱼龙混杂”，并使“鱼目”得以“混珠”。

二、非法西斯作家群

纳粹上台后，大批进步的、激进的作家纷纷出逃，流亡国外；而

国内除上面一节提到的一批法西斯御用文人之外,还有一部分作家出于各种原因和各种动机在国内留了下来。这些人大都是资产阶级保守派作家,有着人道主义思想的基督教或天主教作家,他们对待希特勒政权的态度是不同的,甚至是绝然相殊。这些人中间有老一代作家,如豪普特曼、里·胡赫、巴尔拉赫、瓦瑟尔曼等人;有在魏玛共和国时期享有一定声望的作家,如恩·维歇尔特、维·贝根格吕恩、路·林赛、约·克莱伯、汉·法拉达、赖·施奈德、埃·韦尔克等人;有自然派诗人奥·吕尔克、伊·朗盖瑟;有屈服于纳粹淫威或一度追随纳粹或与纳粹在精神上有某种相通之处的作家,如汉·卡罗萨、戈·贝恩、恩·容格尔等人。他们虽然都是在纳粹统治时期留在国内,可在光谱上却显示出各种不同颜色。这里不能也没必要对他们一一加以叙述,只能选择一些知名的、有代表性的加以介绍。

格·豪普特曼(1862—1946)崛起于上一世纪末的自然主义运动,并成为它的代表性作家。他的大部分作品均产生于上一世纪,如小说《铁道守路人蒂尔》(1888)、戏剧《日出之前》(1889)、《和平节》(1890)、《织工》(1892)、《獭皮》(1893)、《沉钟》(1897)等。1912年他获得诺贝尔文学奖。进入魏玛共和国时期,他在文坛上享有很高声望。1922年在德国大范围庆祝了他的60寿诞,托马斯·曼在一篇演讲中称豪普特曼是一个“人民国王”,是“共和国之王”。但是从创作上而言,在魏玛共和国时,豪普特曼戏剧的巅峰时期已过,他只发表了为数不多的戏剧:《海伯特·恩格曼》(1924,片断)、《多洛苔·安格曼》(1926)以及《日落之前》(1932)等。《日落之前》是一部现实题材的悲剧,通过一个年迈资本家晚年自杀的遭际,揭露了资本主义社会蒙在生产关系上那层面纱——金钱成了主宰一切的杠杆。这部悲剧之后,人们只能说豪普特曼的创作生涯也已临近“日落之前”了。

纳粹上台时,豪普特曼已近古稀之年。法西斯拉拢他,而他初

期确也表示对纳粹主义接受,但目睹了法西斯的野蛮暴行和残酷统治后,他对这一制度极为反感和厌恶,过起了隐士一样的生活,与法西斯当局保持距离,用自己的作品来安慰自己,也安慰他人。他 1935—1938 年完成的戏剧《大教堂的女儿》就是这样一部作品,如他自己所说,他的意图就是用艺术把“不和谐变为和谐”。在随后的年代里,豪普特曼完成了他生命中的最后作品《阿特里登四部曲》:《伊菲格尼在德尔菲》(1940)、《伊菲格尼在奥利斯》(1940—1943)、《阿伽门农之死》(1942)、《埃莱克特拉》(1944)。首先完成的《伊菲格尼在德尔菲》实际上是这个四部曲的最后一部,它结束了这个取材于希腊神话的故事。任何一个好心的读者,一个细心的批评家都不会从这部神话题材的作品中找出反法西斯的意义;同样,一个抱有成见的读者,一个挑剔的批评家也不会把它读成一部法西斯作品,如一些以北欧日尔曼神话为题材的鼓吹种族主义和美化野蛮的作品那样。

里·胡赫(1864—1947)这位早在威廉帝国末期就已在文坛上享有盛名的勇敢的女性,可以说是真正意义上的“内心流亡”作家,如果我们非要使用这个概念的话。她曾是普鲁士艺术科学院的成员,当纳粹上台后对艺术科学院进行清洗时,她表现出了非凡勇气,退出了这一机构,以表示抗议。在整个法西斯统治时期,她虽留在国内,但始终忠于自己的信念,从不向纳粹屈服,保持个人的尊严和自由。流亡中的托马斯·曼在她 65 岁生日时写道,她是“德意志的第一女性”。

里·胡赫在上个世纪 90 年代初开始发表诗作,并将其都收在她 1913 年出版的诗集《爱情诗》中。这些抒情诗感情真挚,细腻地表达了没有得到满足的爱情所带来的痛苦。她的主要成就是在小说方面,特别是历史题材的作品拥有广泛的读者,代表性的作品有荷马史诗式的《加里波底的故事》(1907)和《费德利戈·贡伐洛内里伯爵的一生》(1910)。这两部作品都取材于意大利民族解放斗

争,《德意志大战》(1914)则是以德国 30 年战争为题材。胡赫还是一位著作甚丰的历史学家,三卷本的《德意志民族罗马帝国》(1934)是她这个领域里的代表性作品。法西斯上台后,她又重新用诗歌这一形式,在战争的最后两年内,写了多首诗篇表达她对纳粹的憎恨和对反法西斯斗士的赞颂,如《致无名的死者》、《战争的赢家》、《我的心,我的狮子》等,都收进晚年的诗集《秋火》里。第三帝国灭亡后,除写作之外,她还一直致力于搜集材料,介绍那些在地下战斗过的反纳粹英雄,可惜死亡中断了这项工作。君特·魏森博伦完成了她的未竟事业,根据里·胡赫搜集的材料,1953 年出版了《无声的起义》。该书介绍了 1933 至 1945 年间德国人民抵抗运动。

维尔纳·贝根格吕恩(1892—1964)是一位资产阶级保守派作家,早年崇尚君主制并笃信宗教。在魏玛共和国时期,对社会民主党、共产党都保持距离,当法西斯上台时,对其残暴和血腥统治更是表示激烈的反对。他以曲笔和隐喻表述了对法西斯主义的憎恨,如长篇小说《暴君与审判》(1935)和组诗《不朽的皇帝》(1937 年在奥地利匿名出版)。虽然这样一些历史题材的作品易被误解、曲解——如以意大利文艺复兴为题材的《暴君和审判》,法西斯分子就在戈培尔的宣传喉舌《人民观察家报》上赞扬这部作品,称它是“文艺复兴时代的领袖小说”,但作者无法出版的组诗《愤怒的一天》和暗地里以传单方式打印和散发的政治短诗以及作家本人在 1937 年被开除出帝国文学院(因为他“不是在文学出版方面有助于建设德国文化的适当人选”),就从另一角度证明了这部历史小说影射和攻击的就是第三帝国。这部小说先是在报上连载,后又出单行本,但几年之后,在 1942 年就遭到了批判。他的下一部长篇小说《天上人间》(1940)问世不久就被查禁。虽然贝根格吕恩的创作生涯始于 20 年代初期,在 20 年代末和 30 年代初期已出版有 20 余部小说、诗歌,但恰恰希特勒统治的年代是他的创作成熟期,他这一时期的著作不仅成为“内心流亡”的代表性作品,也是对整个德

国“流亡文学”的一个不可缺少的补充。

恩·维歇尔特(1887—1950)从 20 年代就发表作品,但这些作品缺乏独特的风格和批判的力量,他把自己与公众生活隔绝,远离尘嚣脱离政治,热衷于“德国式的内省”,具有某种自然神秘主义的倾向。这在他 1933 年前发表的作品中,如《死狼》(1924)、《蓝色的震颤》(1925)、《于尔根·多斯科西尔的女仆》(1932)中有着明显的表露;这个特点就是在纳粹统治时期的创作里也依然可见,但却有了一种新的意义:他坚持的是自己的,而摒弃的是野蛮的种族主义和法西斯主义。维歇尔特不仅在创作上而且在思想上忠于人道主义信念。由于他发表态度鲜明的文章、演讲,一度被掷入集中营。

第三帝国时期维歇尔特创作和出版的长篇小说《简朴的生活》(1939)可以说是一部具有代表性的非法西斯小说。它描写了一个海军军官第一次世界大战后在自然的怀抱里,在山川湖泊的宁静中寻找生活的价值和心灵的平衡,并在与代表现实尘世的下一代的冲突中坚持了自己的道德观和价值观。这部作品与其他作家的一些在法西斯德国出版的非法西斯作品在内,在战后被批评为对第三帝国“无害有益”(维歇尔特的作品在第三帝国的印量很大,据统计他的作品直到 1945 年,共有 110 多万册),说它们的安慰功能——与作者意愿相反——对统治制度与其说是动摇性的毋宁说是巩固性的^①。这种观点不无道理,这里有一个有趣的事实:他本人被关进集中营,而在集中营图书馆里他的作品却可以公开借阅。对维歇尔特这样的作家不应美化,也不应苛求。在他的作品中既找不到反法西斯主义的也找不到法西斯主义的东西。他忠于自己的信念,坚持自己的道路,洁身自好,拒绝纳粹主义,就已表现出他的可敬之处了。特别是他对慕尼黑大学学生的两次讲话更显示了他

^① 参见《德国文学史》,第 10 卷,第 507 页,汉·考夫曼主编,德意志民主共和国,1973 年。

的勇气。战争刚一结束,他又发表了以自己在集中营的经历写就的纪实体报告文学《死亡之林》,更表明了作者对法西斯主义的憎恨。这部作品用作者自己的话来说是“对死者的怀念,是使生者感到羞愧,是对后来者的警醒”。

汉斯·法拉达(本名鲁道夫·迪岑,1893—1947)20年代在表现主义的影响下步入文坛,他的头两部长篇小说《年青的格德沙尔》(1920)和《安东和海尔达》(1923)“差不多完全是用不合我本性的表现主义手法写成的”^①。在随后的年代里,作家在对社会的更加深刻的观察中,不仅捕捉住了自己作品的题材,也形成了自己的风格:题材是现实中的小人物的生活,而风格则是如赫·黑塞在1932年所称道的:“在青年作家中,能如实地描写当今现实,既不美化它,也不贬低它,首先当推汉斯·法拉达。”^②在魏玛共和国后期,法拉达创作了几部有代表性的作品,其中最著名的是长篇小说《小人物,怎么办?》。这部小说以细腻的笔触描述了雇员约翰内斯·平内贝格和他出身工人家庭的妻子的相识、相爱、结婚的日常生活和他们的精神世界,通过主人公的工作、失业、再工作、再失业的遭际呈现出了一幅魏玛共和国后期的社会场景。

纳粹上台后,法拉达没有出走,他认为自己可以超脱政治,然而法西斯还是没有放过他。1933年他一度被拘捕,在报刊上出现对他的诽谤,骂他是德国文学的耻辱。他1934年出版的长篇小说《用监狱的铁盆吃饭的人》被查禁。此后一段时间,法拉达为自己可以不问政治的错误想法付出了创作上的代价:他写了一些没有深度的趣味性消闲作品,如长篇小说《我们也曾有过一个孩子》(1934)等。到30年代后期,随着现实矛盾变得日益尖锐和身处逆境,心灵孤独的作家目光变得清晰,思想更为深刻。对曾是自己喜

① 法拉达:《我们今天的家》,转引自《德国现代文学史》(下),第687页。

② 同上书,第701页。

爱和同情的小人物有了新的认识,创作于这时期的一些童话如《霍佩尔波佩尔》(1936)和《穆尔克莱国的故事》(1938)中的“小人物”与《小人物,怎么办?》中的主人公形成鲜明的反差。

法拉达创作上进步的标志是他这时期发表的两部长篇小说:《狼群之狼》(1937)和《铁汉子古斯塔夫》(1938)。它们都是以魏玛共和国为背景,不再只写小人物和底层社会,而是接触到了大人物和上层社会。前一部写了三个退伍军官的遭遇,后一部写了柏林最后一个赶车人的悲剧和他的儿子们在法西斯势力蠢蠢欲动时代的“发迹”。法拉达以更为开阔的视野,更为犀利的观察力描述了战后的动荡年代和魏玛共和国的动荡社会,在社会和民族的基础上探索德意志帝国的帝国主义侵略政策给德国人民带来的厄运,以及纳粹得以上台的社会基础和思想基础。

在第三帝国的最后几年,法拉达遭到了法西斯当局更为严厉的迫害,指责他是“文化布尔什维克”,把他关入拘留所。但他幸运地熬过了战争,经过短暂时间的徘徊,不仅在新社会中找到了自己的位置,也在创作上达到了他的高峰期,创作了长篇小说《各人单独死去》(1947)。小说取材于盖世太保的档案,描述一个普通工人的反法西斯斗争和他表现出的大无畏精神。这部小说成为战后出版的第一批反法西斯作品,它“反映了正在崩溃的时代的最重要事件,是具有最伟大的民族意义的书”^①。

汉斯·卡罗萨(1878—1956)是这批非法西斯作家中地位比较特殊的一位,当纳粹把一批作家清洗出普鲁士艺术科学院并拉拢他加入时,他拒绝了。1938年他在魏玛歌德协会发表题为《歌德在当前的作用》的演讲,虽然含蓄但却令人无误地感到他借助歌德之口对纳粹制度的批判和拒绝。1941年他在法西斯当局的压力下屈服了,出任第三帝国组织的欧洲作家协会主席。

^① 贝歇尔:《今后怎么办?》,转引自《德国近代文学史》(下),第710页。

卡罗萨出身一个医生家庭,攻读医学,20年代一直行医,直到1929年才成为专业作家。他早期的诗歌具有明显的特色,霍夫曼斯塔尔曾赞扬说,“在这个时代少有这样独特的声调”。除了诗歌他还发表了一些散文作品,如“维特式”的《医生毕尔格尔的结局》(1913)和自传式的《一个童年》(1922)。他的作品多以医生为题材,这与他本人的经历有着直接关系。批评家马丁·布伯正确地指出,他是在自己的作品里“把个人的生活铺展开来……为的是去发现共同的命运”。在法西斯统治年代,卡罗萨发表了《成熟生活的秘密》(1936)、《美好幻觉之年》(1941)等作品,依然带有自传性。他绕开了不论是自己还是社会的矛盾,虽然没有什么法西斯主义的东西,但正如有的文学史家所评论的,是对法西斯制度的一种美化和辩解。^① 战后他仍发表了一些小说和文章,在《不相同的世界》(1951)一书中,描述了自己在第三帝国的经历,为自己的态度辩解,这种做法本身已属不当,而他在谈及希特勒所犯下的血腥罪行时说出的话更令人愤慨:“他让人杀死上百万犹太人,成人和孩子,这使世上所有善良的人对犹太人怀有无限的同情。没有他的暴怒也许还不会有以色列这个国家。”^② 这样带有浓重种族主义色彩的言词,说他在为希特勒反犹罪行进行开脱,决不过分。

恩斯特·容格尔(1895—)在第三帝国时期是另一类型的作家,在战后一直引起争论。有的人在提到“内心流亡”文学时,首先提到的是他,而另一些评论家则把他归入反动文人之列,是法西斯文学的先行者。他曾与“7·20”刺杀希特勒事件有联系,可他在战后被盟军管制当局禁止写作,直到1949年。在谈及他的作品时,保守的评论家把他抬为当代最伟大的作家,而激进的批评家对他痛加指摘。

容格尔早在20年代就在文坛享有盛名,他的日记体小说《在

① 参见《德国文学史》,第10卷,汉斯·考夫曼主编,第507页。

② 转引自《德国文学社会史,1918—当代》,第401页,费舍尔出版社。

枪林弹雨中》(1920)在当时成为仅次于托马斯·曼的《布登勃洛克一家》的畅销作品。容格尔曾参加第一次世界大战,是一名军官,他在这部小说以及这一时期的文章中——如《冒险的心》、《总动员》、《工人》、《战争和战士》等——竭力鼓吹战争,把战争看作是一个民族复兴的机缘,战争是最严格意义上的操作进程,民族只有在这个进程中才能作为一个有机整体产生出来。仇视民主是他的著作的另一个基调,“精英政治”和精神贵族以及视群众为流氓的观点,使他成为魏玛共和国时期资产阶级保守派的一个有代表性的作家。纳粹上台后,他被法西斯分子看作是自己的人,是为法西斯军事文学复兴铺路的伟人之一。但也正是因为他所持的精神贵族的观点,使他没有加入法西斯的“群氓”之中,他拒绝返回国防军,谢绝当国会议员和进入普鲁士艺术科学院。1937年他因一个反法西斯朋友的牵连而多次被搜查,1939年他在德军驻巴黎司令部任职,并被搅入反希特勒的暗杀事件。暗杀行动失败后,他因“保卫不力”而被解除军职。他在第三帝国的这些经历,有助于说明他在这期间创作的一些作品:《在大理石悬崖上》(1939)和战后发表的《花园和大街》(1942)。后者是他的六卷本的题为《辐射》的日记之一(其它五部为《第一次巴黎日记》、《高加索札记》、《第二次巴黎日记》、《克尔希霍斯特之页》,上述四部于1949年出版,《占领的年代》在1958年出版),记述了他在这段时期的经历和感受,也不时地为自己的过去辩解和夸耀;前者是长篇小说,故事发生在玛林纳河畔一个市镇。描述了当地居民与一群匪徒的斗争以及匪徒内部的相互仇杀,导致市镇毁于大火,匪徒都死于非命。小说出版后遭到了攻击,但人们很难从中找到什么反法西斯的内容,充其量只能说,作品以象征的手法影射了纳粹内部发生于1933至1936年间的冲锋队与党卫军之间的争斗。

上面只是简略地介绍一些色彩不同的非法西斯作家,简略地提到了他们创作的一些非法西斯作品。这当然不是全貌,应当提及的还有约·克莱伯尔(1903—1942)的《父亲》(1937)、莱·施奈德

(1903—1958)的《卡尔五世面临的事件。宗教审判时代的场景》(1938)、弗·蒂斯(1890—1977)的《精灵的国度》(1941)、斯·安德莱斯(1906—1970)的《我们都是乌托邦》(1942)、恩·容格尔的弟弟弗·容格尔(1898—1977)的《希腊诸神、阿波罗、潘、狄奥尼索斯》(1943)、伊·朗盖瑟(1899—1950)的《穿越沼泽之路》(1936)、阿·布罗南(1895—1959)的《格洛里安娜》(1941)、奥勃尔克(1884—1941)的诗歌等。这些多是历史题材的作品,以隐喻、影射的手法,程度不同地对纳粹制度进行了批判。

这里有一点要提到的是,在第三帝国后期,一代年青的作家出现在文坛上,他们大都出生于1900至1915年间。在他们的作品里不仅找不到任何反法西斯的内容,而且连上面提到那些非法法西斯作家的作品里所包含的影射和寓意都没有,他们是这个非法法西斯作家光谱中最暗淡的部分。但是在战后最初年代,他们在西德文坛上却扮演了值得注意的角色。这批作家中有代表性的是君特·艾依希、彼·胡歇尔、玛丽·路易莎·卡施尼茨、沃·柯本、卡尔·克洛罗等人。^①

非法法西斯文学就其价值远不能与流亡文学和第三帝国国内的抵抗文学相提并论,但作为1933至1945年间的一种文学,它有其存在的原因和相应具有的意义。对它既不应评价过高,亦不应抹去不提。它是构成这段历史时期德国精神生活和德国文学整体的一个虽不重要但却是不可缺少的部分。

^① 参见汉·狄·谢弗尔:《在纳粹德国“年青一代”的非法法西斯文学》,载《第三帝国文学》,霍·登克勒和卡·普吕姆编。

第四章

流亡文学

第一节 综 述

希特勒上台之后,不仅对共产党、社会民主党的作家,而且对所有反对法西斯主义的资产阶级激进和保守的作家进行迫害。在1933年2月27日国会纵火案后,迫害更是变本加厉,对各种艺术机构进行了大规模清洗,或加以解散或加以改组。到五月份这种迫害达到高潮,纳粹政权犯下了世界近代史上最野蛮的罪行:德意志民族的精英、许许多多伟大优秀的作家、思想家的著作都被付之一炬。一些作家、艺术家或被投入监狱,或被关进集中营,另外一些被迫逃亡国外。

法西斯统治标志着德意志民族进步的人道主义文学在德意志土地上的毁灭,大批优秀作家流亡国外标志着德国文学一个新时代的开始。从1933年希特勒上台到1945年纳粹制度覆灭,是一个伟大的流亡文学时代。它表明:真正的德国文学不是在德国,而是在德国境外。这些流亡作家继承德意志文学的伟大传统,以他们优秀的作品拯救了被法西斯毁灭了的德国进步的人道主义文学,同时证明了如亨利希·曼所说的:“流亡包含有比所有在被压服的国土上炫耀的一切更为宝贵的生活价值中的人性价值……伟大的德国人过去和现在都是与流亡一道存在,这同时表明:这是优秀的德

国。”^①

流亡文学大体上分为三个阶段：

第一阶段从 1933 年 1 月希特勒上台到 1939 年 9 月希特勒入侵波兰，第二次世界大战爆发。在这段时间里一些作家相继逃出德国，多半流亡在邻近国家，如奥地利、捷克、法国，有的参加了 1936 到 1939 年间的西班牙内战。第二阶段从第二次世界大战爆发到 1941 年希特勒发动侵苏战争，这期间欧洲大部分国家沦陷，许多作家逃离欧洲，前往美国或拉丁美洲，有的逃亡到瑞士、瑞典、苏联、英国。法国被占领后，流亡在法国的作家、艺术家有的被维琪政府引渡给德国，有的由于绝望而自杀，如恩·托勒、瓦·哈森克莱维尔、恩·瓦依斯、卡·爱因斯坦、瓦·本雅明等人。第三个阶段从苏德战争爆发直到 1945 年 5 月第二次世界大战结束。对数以千计的流亡作家和艺术家说来，这是一个相对稳定的时期。能够逃出希特勒魔掌的都已逃了出来，他们或在庇护国生活了下来，或辗转各国流亡。虽然生活清苦，物质匮乏，颠沛流离，但毕竟生命不再受到法西斯的威胁了。他们中间绝大多数人都用纸笔做武器，以直接或间接的方式进行反法西斯的斗争，有的投身战场，如在苏联军队中的维·布莱德尔、约·罗·贝歇尔、魏纳特，在美军中的斯·海姆、克劳斯·曼、杜布林等。

在这支从德国逃出来的包括犹太种族出身在内的约 40 万人的队伍中究竟有多少作家、艺术家呢？没有十分精确的统计，但估计有 2000 多人（有的研究著作中说有 2500 多人）。他们散布在世界各地，大多数在北美、南美、英国、苏联、埃及、澳大利亚、印度等地，也有的流亡到中国。流亡在上海的作家、戏剧家多系犹太种族出身，如芝格伯格、莫根斯坦等。他们演出了莱辛的《智者纳旦》以及伯·弗朗克、瓦·哈森克莱维尔的戏剧，还创作了《上海和我

^① 转引自杜扎克编：《德国流亡文学》，第 27 页。

们》、《陌生的土地》等。在演出芝格伯格的《面具落了下来》时,由于纳粹德国的抗议而停演,除此之外,他们还在上海出版了刊物《论坛》(1941—1943)。

根据一些学者的研究和统计,这 2000 多名流亡作家、艺术家散布在世界 41 个国家之中,他们在这些国家里——主要是一些流亡者集中的国家——建立出版社,发表作品,创办报刊,演出戏剧。他们用自己的创作活动参加了这场文学艺术领域的反法西斯斗争。在戏剧、电影艺术方面有个统计,流亡作家在 1933 至 1945 年间共创作了 724 部戏剧、108 部广播剧、398 部电影剧本,至于小说、诗歌,其数量恐怕就更多了。一些重要作家,如布莱希特、亨利希·曼、托马斯·曼、杜布林、布洛赫、孚希特万格、阿·茨威格、安·西格斯等人的创作,不仅为反法西斯斗争做出了巨大贡献,而且也成为德国文学乃至世界文学的一笔重要财富,也正是从这种意义上说,流亡文学是对被希特勒毁灭了的德国文学的一种拯救。

这么多的流亡作家,虽然有着共同的敌人,对法西斯主义充满了仇恨,但却有着不同的政治信仰,不同的甚至是相互对立的思想意识形态。杜布林把流亡作家分成三类:保守的、资产阶级人道主义的和精神革命的。这种区分不够精确,显得空泛。把他们分为资产阶级保守的自由派、资产阶级激进的民主派和无产阶级革命派也许更为准确些,涵盖面更大些。当然,这种区分应是动态的,因为流亡本身就是一个自我教育和思想变化的过程;流亡不仅会使一些人变得悲观、软弱,而且会使更多的人目光变得尖锐,思想变得激进,行动变得勇敢,对斗争充满了乐观精神。虽然有极个别的流亡作家对第三帝国抱有幻想,甚至返回德国,还有少数人把异国他乡看成了自己的归宿,与其他流亡者保持距离,不问政治,但绝大多数的流亡作家是向左转,是从保守到激进,从激进到革命。这表现在作家对法西斯主义有了更深刻的认识,对纳粹的仇恨超出了本能的和私人的憎恨,不再是从心理、精神和宗教的角度去观察去

剖析,而是从经济、政治和社会的原因上去剖析法西斯主义,把它视为一个野蛮的敌视人类的政治制度。我们比较一下一些有代表性的作家在流亡期间的言论和著作就可以清楚地看到这个认识的发展过程了。以亨利希·曼为例:他的三部政论体著作《仇恨》(1934)、《总有一天》(1936)、《勇敢》(1939)就标志着思想上的发展过程。希特勒一上台他就遭到迫害,1934年他在《仇恨》一文中把法西斯的崛起和当政看作是“缺少教养的人反对理性及其维护者的暴乱”,认为法西斯统治得以存在的惟一原因是它对精神的仇恨,希特勒得势的原因是有教养的人、共和主义者的退让和软弱。到1936年,他在一篇演讲中,把希特勒称为国际资本主义的一个代表,法西斯制度意味着倒退回野蛮时代,这表明他对纳粹主义有了更为清醒的认识。到流亡后期,即使在最困难的岁月,他也坚定了自己从现实斗争中获得的信念:“知识分子与无产者的合作是惟一的理性,因为无产者从现时起是形成国家的阶级,是文化的承担者。”亨利希·曼不是一个共产党人,一个社会主义者,但切身的经验使他认识到:“一个忠诚的民主主义者自身必然得到这样的结论——只有马克思主义才能创造一个真正的民主主义的前提。”如果思想一直激进的亨利希·曼不够典型的话,那政治上曾持有保守观点和有着民族主义倾向的托马斯·曼身上同样表现出了这种思想变化的过程。托马斯·曼这个自称艺术上早熟而政治上晚熟的人,从一个不问政治的人成为一个民主主义者,在流亡年代成为一个反法西斯的坚强战士,一个激进的资产阶级民主主义者。正是通过这个流亡时代,托马斯·曼从对布尔什维克主义的否定,到1943年说出了那句名言:反对布尔什维克主义是“我们时代的大蠢事”,在对德国听众的广播演讲中说出:“欧洲一旦解放,就会必然成为社会主义的欧洲。”这一转变过程也体现在许多流亡作家身上。有的研究者称流亡时期——主要指第一阶段和第二阶段——是文学的政治化过程。在魏玛共和国时代那些不问政治的作家由

于法西斯的上台和被迫流亡,而完成了这个过程。了解一些重要的流亡作家这一时期精神和思想上的变化,对我们了解他们在流亡时期创作的作品是至关紧要的。

第二节 流亡作家的统一阵线

虽然大多数流亡作家在政治信仰上、世界观上和创作方法上相异,但共同的敌人迫使他们走到同一战壕;另一方面,流亡期间的孤立状况也迫使他们寻求相互间的接触和支持。这样,实现一个统一的联合起来的阵线就有了共同的前提,建立这样一个阵线成为可能,而且只有联合起来才能增强反法西斯的力量。流亡作家中的共产党人、社会民主党人和激进的资产阶级作家更清醒地认识到这种需要。1934年,托马斯·曼的儿子、曾是唯美主义作家的克劳斯·曼写道:“我们的联合能置法西斯主义于死地。”表现主义作家库·希勒要求流亡者联合起来。1934年8月在全苏联作家代表大会上,作为参加这一会议的德国流亡作家,共产党人约·罗·贝歇尔在他纲领性的演说中提出了“伟大的联合”,非共产党流亡作家如奥·格拉夫、克劳斯·曼、恩·托勒也参加了这次会议,赞同这一具有现实意义和长远意义的政策。贝歇尔在这篇讲话中赞扬了他曾在1932年攻击过的亨利希·曼。1935年7月举行的共产国际第七次代表大会的决议和随后召开的德国共产党布鲁塞尔会议上制定了反法西斯统一战线政策,社会民主党中的一部分人(卢台提亚派)自1935年也一直在为建立一个广泛的德国人民阵线做出努力。这样在1935年12月,16个社会民主党人、16个共产党人、10个社会主义工人党人和30个无党派独立人士共同签署了一份向德国人民呼吁书,这其中就有流亡作家约·罗·贝歇尔、恩·布洛赫、里昂·孚希特万格、埃·基施,亨利希·曼、恩·托勒、

波·乌塞、阿·茨威格等人。1936年6月9日成立了德国人民阵线筹建委员会，它的主席就是亨利希·曼。这位伟大的作家成为这一时期流亡运动中的重要人物，他积极活动奔走，发表多篇文章，进行演讲。人民阵线思想成为他活动的中心，他反复强调指出：“只有德国人民阵线才能完成使人民联合起来进行反对希特勒的事业……只有德国人民阵线才是德国的幸福未来的创造者。”

由于社会民主党领导层执行一种破坏性的政策，把共产党人视为敌人，认为“人民阵线不是削弱而是加强法西斯主义”，“不能同共产党人搞统一阵线”，也由于苏共1936年开始的大清洗和1939年苏德互不侵犯协定的签署以及德共内部在统一阵线上的分歧，阻碍了人民阵线的形成和发展。这样，由亨利希·曼所领导的委员会实际上处于瘫痪状态。尽管如此，人民阵线运动对许多投身这一运动的流亡作家说来，是他们思想发展和创作实践上的一个重要阶段。

虽然直到战争结束也没有形成一个组织严密、行动统一、团结一致的人民阵线，但1936至1939年的西班牙内战却为包括流亡作家在内的德国流亡者提供了一次统一行动的场地，他们手执武器同西班牙和德意法西斯分子进行斗争。1939年佛朗哥举行武装叛乱，公开向西班牙合法政府发动战争。他得到了希特勒和墨索里尼的帮助，第三帝国很快就派去了一支15,000人的队伍。为了支持西班牙政府，为了抗击法西斯主义的进攻，许多来自世界各地，主要是德国的流亡者来到了西班牙，组成了国际纵队。他们中间有27位德国流亡作家，有的成为国际纵队的指挥官，这其中有著名作家路·雷恩、维利·布莱德尔、古·莱格勒、汉·马什升维查、波多·乌塞、艾·阿仑特、爱·克劳迪乌斯、瓦·格利施等人；还有一些作家虽然没有身着军装，但是以记者和作家的身分活跃在西班牙内战的各个战场，以纸笔为武器反映和描绘了西班牙人民和国际纵队战士与法西斯进行的英勇斗争。这其中有基施、魏纳特等

人；此外还有不少流亡作家参加了 1937 年 7 月在马德里、瓦伦西亚和巴塞罗那举行的第二次国际作家保卫文化大会，访问了战火中的西班牙，如安娜·西格斯、托勒、克劳斯·曼、卢·莱奥哈特等人。就是那些没有踏上内战时期西班牙土地的流亡作家也深为佛朗哥分子和德意法西斯党徒的暴行感到震惊，他们关注这一历史事件，运用各种形式和体裁的作品声援西班牙人民，抨击法西斯主义，如布莱希特、托马斯·曼、赫·凯斯顿等人。美国学者 F·本森在其专著《手执武器的作家、文学和西班牙内战》一书中写道：“既非第一次也非第二次世界大战，而是西班牙 1936—1939 年间的事件才那样如此强烈地激起人们的感情。”^① 这个论断虽然显得偏执些，但西班牙内战确实在世界范围内激发起了许许多多著名作家和艺术家的热情，如海明威、安德烈·马尔罗、亨利希·曼、毕加索、巴·卡萨尔斯^② 等人，这一重大的历史事件成为他们四五十年代创作中的重大主题。

第三节 表现主义—现实主义论争

1937 年在流亡作家中间爆发了一场激烈的文学论争，这就是表现主义及延伸下来的现实主义的争论。这场争论的激烈程度，如当时并没有参加的布莱希特于 1939 年的一篇笔记所写：“旧伤口重新撕裂，又添新伤口，长年的积怨和友情现在要弄个水落石出，朝着自己人和别人大打出手。除了自己的观点之外，好像谁的观点也不可信。一切都乱到极点，各派都不肯示弱妥协，都在扩充实

① 转引自《德国流亡文学 1933—1945》，第 97 页。

② 巴·卡萨尔斯(1876—1973)，西班牙著名大提琴家、指挥家和作曲家，积极参加反法西斯战争，1946 年为抗议欧洲各国承认佛朗哥政府而宣布停止演出。

力。”^① 布莱希特这个表述虽然有些过分强调它的负面,但也表明了这次论争的一些特点。

论争的起因是1937年9月在莫斯科出版的流亡文学刊物《发言》上同时刊出的两篇文章。它们都是谈论戈特弗利德·贝恩的,一篇是克劳斯·曼的《戈特弗利德·贝恩——误入歧途的历史》,另一篇是共产党员作家贝·齐格勒(即阿·库莱拉,战后任民主德国艺术科学院文学部部长,统一社会党政治局委员)的《现在这份遗产终结了……》。在前一篇文章里,克劳斯·曼把表现主义诗人贝恩对纳粹主义的投靠和追随归之为“被人诱入了邪恶的歧途”,称“贝恩是知识分子丧失人格、颓废堕落、自我毁灭的突出典型”,而贝恩变节是由于“他将进步和人道主义的理想出卖给‘形式’和‘惩治’的伪意识”。在后一篇文章里,齐格勒就贝恩现象指出,“研究戈特弗利德·贝恩不仅关系到他一个人,而且关系到表现主义,关系到它的来源和归宿”。他谈及贝恩就想到“表现主义的幽灵”,而这个幽灵就使贝恩一个跟头翻进希特勒的阵营,作者得出了这样的结论:“表现主义是那种精神的孩子,完全追随这种精神就引向法西斯主义。”而另一个结论是带有警告性的:“我们……必须老实地承认,我们中每一个来自那个时代的人在骨子里都留有某些(表现主义的)东西。”显而易见,克劳斯把贝恩的变节归之于他个人的品质和人格,而齐格勒则把贝恩的投靠法西斯看作是表现主义所导致的必然结果。这两篇文章的发表立即激起了强烈的反响,许多流亡作家撰文参加了争论,其中有曾是表现主义作家的瓦尔登、布洛赫、凯尔斯顿以及莱施尼茨等人。

从争论一开始,涉及的就不仅仅是作为表现主义诗人的贝恩一个人了,而是作为一种文学流派的表现主义,并进一步涉及流亡作家与作为一种文学遗产的表现主义的关系,追溯到他们的文学

^① 张黎编:《表现主义论争》,第284页。本节中的引文除特别注明均引自此书。

一政治的源出和昔日的历史,这就带有一种政治性的成分了。

曾是表现主义作家的凯尔斯顿针对齐格勒的结论写道:“要是有人认为,从过去曾信奉表现主义的诗人中必然会产生法西斯主义诗人,对表现主义者来说,除了成为法西斯主义者之外别无其它选择,那就是宿命论了;如此说来,人们同样可以说,从魏玛共和国中也必然只能产生法西斯主义。”布洛赫在反驳齐格勒时,更把他的矛头指向卢卡契,称齐格勒等人的观点都是以卢卡契在 1934 年发表的《表现主义的伟大和衰落》为思想基础的。布洛赫特别强调了表现主义的可继承性,从理论上进行了阐述:“难道在兴起和没落之间就没有辩证的关系?难道被抛弃的不成熟的和不清晰的,不加考虑地在任何情况下都归之于资产阶级颓废?难道不是也能……归之于从旧世界进入新世界的过渡?至少是为了这一过渡而进行的斗争……”^① 布洛赫在论战中更瞩目于现实的反法西斯斗争,针对卢契卡和齐格勒的论点指出,在人民阵线时期坚持“黑白划分技巧”比任何时候都更不适宜。卢卡契认为,虽然表现主义的主观意图是好的,在感情、绘画和写作方面已与后来的法西斯主义倾向相对抗,那也要把他们列入统治阶级行列,即使反对统治阶级,只要一开始不是共产主义的,都要统统归入统治阶级。齐格勒则更为偏激,他把表现主义与法西斯主义都看作是同一精神的产物。

发生在流亡时期的这场关于表现主义的论争,是政治性的,而非学术性的;虽然不可能有一个争论双方认同的结论,但在学术思想上和政治上还是澄清了一些认识。这表现在《发言》编辑部和齐格勒发表的结束这场论争的文章中。编辑部署名的文章《写在我们的表现主义讨论结束时的几点意见》比较辩证和客观地论述了表现主义产生的社会原因和它的双重性,既有积极的也有消极的因

^① 转引自扬·汉斯等人所著:《德国文学社会史》,第 459 页,1981 年版,费舍尔出版社。

素,并就希特勒围剿表现主义这一现象做出了合理的解释。齐格勒在结束语中就自己文章中使用的尖锐言词和偏激态度做了自我批评,称那句认为完全追随表现主义的精神就会走向法西斯主义的话是错误的;并称自己的另一个观点,即把个别的艺术家现象与一种风格、一种流派的本质混淆在一起,也是不对的。但是他强调和坚持自己的观点:表现主义是一条死胡同,从表现主义那里得不到任何遗产。

这场表现主义论争必然涉及到文学艺术的表现手段和方法问题,正如卢卡契 1938 年发表的那篇文章标题所表明的:问题在于现实主义。这篇文章的发表引起一场现实主义的争论。在表现主义的争论中扮演主要角色的是齐格勒和布洛赫,现在则以卢卡契为一方,以安娜·西格斯、布莱希特为另一方。卢卡契认为作为一种艺术创作方法的表现主义有着反现实主义的倾向,这必然会妨碍作家在艺术上把握现实;只有以德国古典文学和 19 世纪欧洲批判现实主义为典范,才能组成一支真正的文学先锋队伍。在这样的标准下,普鲁斯特、多斯·帕索斯、乔伊斯这样的资产阶级现代派作家都遭到了攻击和贬抑。卢卡契在文章的末尾针对表现主义和现代派作家对现实和人民的背离,明确地指出,他的文章是为了阐明人民阵线、文学的人民性和真正的现实主义这三者之间内在的、多方面的、广泛交流的联系。就卢卡契的论点,安娜·西格斯在致卢卡契的几封信中提出了异议和反驳,认为这种罢黜百家独尊一派的作法会使文学失去丰富性和多彩性,不仅无助于文学的发展,也无助于现实的反法西斯斗争。“我担心这样一来,我们将在根本不存在‘非此即彼’的地方被迫作出选择,而在现在的情况下,只需要聚合,只需要一种强大的多样化的反法西斯艺术,一切有资格称为反法西斯战士和作家的人对此都可贡献一份力量。”^① 布莱希特在他的笔记中把卢卡契称为艺术法官,针对其把 19 世纪资产阶级

^① 张黎编:《表现主义论争》,第 271 页。

批判现实主义作为判断尺度的观点,着重指出:“现实主义不是形式问题。我们不能只接受单独一个现实主义作家(或者人数有限的现实主义作家)的形式,并把这称为现实主义的,这是非现实主义的。”^① 布莱希特认为,现实主义这一概念应当是广阔的和政治的,不受任何惯例的束缚。在谈及什么是现实主义时,他批评卢卡契的界定过于狭窄,应当是:“揭示出社会的因果关系,揭露出占统治地位的观点只不过是统治阶级观点,写作要从那个为解决人类社会面临的最紧急的困难提出了最为广阔的解决办法的阶级的立场出发,要强调发展因素,既要具体又让人有抽象的可能。”^② 人民性是卢卡契常用的一个概念,但却是模糊的抽象的,难以把握的。他认为在资产阶级批判现实主义作家笔下,那些出身上层社会的人物,只要他们的命运与人民生活的最重要问题结合在一起,他们就具有了人民性;相反的,现代派作家描写下层社会的人物,先锋派从原始艺术中汲取有益的东西,这些都不能被称为是具有了人民性^③。布莱希特在 1937—1938 间写的《反驳卢卡契的笔记》中论及人民性与现实主义一节中,针对卢卡契的观点指出,人民性“就是对广大群众说来通俗易懂,吸收并丰富他们的表达形式,巩固和纠正他们的立场,代表人民中最先进的那部分人的利益,从而使他们能够取得领导地位,并使人民中的其他人理解这一点,以传统为出发点,并进一步发展传统,把现在已经实现领导的那部分人的成就介绍给人民中正在为取得领导地位而努力的那一部分”^④。布莱希特以最朴素的语言,辩证地、具体地、具有强烈的历史感和现实感地阐述了人民性概念。

① 同上,第 287 页。

② 参见卢卡契:《人民性的和历史精神的》(1937),载《卢卡契文学论文集》(一),布莱希特:《反驳卢卡契的笔记》,载《表现主义论争》。

③ 同上。

④ 张黎编:《表现主义论争》,第 311 页。

这里要指出,布莱希特出于对人民阵线的维护,在当时并没有发表他的这篇文章,但卢卡契的文章虽没有指名,却明显是针对布莱希特的。布莱希特清醒地看到了这一点,称卢卡契把他与资产阶级颓废派等量齐观。由于特殊的历史条件和特殊的政治背景、地理环境,齐格勒和卢卡契在这场论争中处于一种进攻者的地位,甚至显得咄咄逼人。论争固然对艺术上政治上的某些极迫切的问题在认识上有所帮助,也清除了某些不正确的观念,但同样不能忽视它的历史性的消极后果,这特别表现在战后民主德国对一些被认为是非现实主义作家艺术家的排斥甚至是打击、批判上。

第四节 流亡时期的诗歌

一、概述

流亡时期的诗歌创作受到出版条件的限制,多数是发表在一些流亡刊物上,像莫斯科出版的《发言》定期刊登一些流亡诗歌,《新德国之页》、《标准和价值》等也都不定期发表一些诗歌。一些流亡出版社,特别是苏联的一些国家出版社也发表了一些流亡作家的诗歌,如贝歇尔、魏纳特的诗歌集都是在苏联出版的。流亡时期的诗歌创作在数量上无法与小说创作相比,即使如此,据统计在整个流亡期间出版的诗集也有200部之多。大部分流亡期间创作的诗歌在战后才得以发表和出版。

在这批流亡诗人中,既有德国共产党、社会民主党及其周围的诗人,如贝歇尔、布莱希特、魏纳特、卢·莱奥哈特、阿·凯尔等人;也有资产阶级激进的、保守的抒情诗人,如瓦·梅林、伊万·格尔、赫尔曼—纳依斯、拉斯克—许勒尔、卡·沃尔夫斯凯尔、柴希等人。上面提到的都是在希特勒上台前业已享有盛名或出有诗集的诗

人,除此之外还有在流亡期间才开始诗歌创作的一代年青人,如艾·阿仑特、斯·赫姆林、费伦伯格,他们在战后都成为活跃在民主德国文坛上的著名诗人。

无论是从政治信念、思想倾向,还是从表现手段上来看,这些流亡诗人并不相同,但是他们都受到法西斯的迫害,离国流亡,这就使他们在流亡期间的诗歌创作有了一个共同母题:对纳粹主义的憎恨。这共同的母题由于诗人们的遭际和所处的环境,更主要的是思想上的差异,表达的形式和流露出的情感是不同的。有的是激昂的鼓动诗,有的是富有战斗性的讽刺诗,有的是抒发胸臆富有思想性的抒情诗,有的是表达个人哀怨充满怀旧情绪的作品。

约·罗·贝歇尔和布莱希特无疑在流亡文学的诗歌创作上占有极其重要的地位,我们将在下一节做专题论述。这里只对一些有代表性的流亡诗人做一概述。

魏纳特流亡时期的作品仍保持着他那火一般的战斗风格,他的诗歌就是武器,他的敌人就是法西斯主义。他为自己的诗歌创作确定了这样的任务:“我远离祖国,除了我的那些以标语、诗歌和呼吁形式出现的‘游击队员’外,别无任何武器。我把它们一个接一个地派往后方,去扰乱刽子手们,扰乱他们的庇护者和拥戴者,牵制他们的罪恶活动,也为受骗和寻找出路的人指明方向。”^①

魏纳特 1934 年流亡苏联,1937 年参加西班牙内战,加入国际纵队,战斗中负伤。1939 年他被救出法国集中营,返回苏联。苏德战争期间活跃在前线,被选为“自由德国”全国委员会主席。

在流亡期间,魏纳特创作了大量的宣传鼓动诗、政治谣曲、讽刺诗,它们或以传单的形式散发,或在报刊上发表,除了 1934 年出版的诗集《鹅卵石》、《那一天即将到来》之外,其它的诗歌在战后才结集出版,收在《向黑夜呼唤》(1947)、《同志们》(1951)里。他的作

① 魏纳特:《向黑夜呼唤》,转引自《德国近代文学史》(上),第 499 页。

品大体分为两类,一类是对希特勒法西斯的尖锐讽刺和愤怒揭露,如《尼禄皇帝的说唱诗》、《元首》、《帝国诗人》、《唱片部长》、《冲锋队在制造秩序》等;另一类是讴歌反法西斯的英雄,歌颂西班牙人民和国际纵队的英勇斗争,代表性的作品有《季米特洛夫》、《国际纵队之歌》等。魏纳特还以德国特有的谣曲体写了一些作品,如《一位德国母亲》等。他的诗歌富有激情,形式简练,形象性强,有强烈的感染力。

瓦尔特·梅林(1896—1981)是一位在威廉帝国末期就已登上文坛的作家,他早期的创作,无论是诗歌、戏剧还是小说都受表现主义的影响,是《风暴》、《未来》、《世界舞台》杂志的撰稿人,也是达达主义运动的发起者之一。魏玛共和国时期,他思想激进,以辛辣犀利的语言和大众易懂的形式对现实生活和当权者进行了鞭笞。除了讽刺性诗歌外,他还创作了讽刺性的歌舞剧,如《欧洲之夜》(1924)等。他的这一类以既定秩序为抨击目标的作品遭到了查禁。他的另一些干预现实生活的创作,如戏剧《柏林商人》(1929)不仅引起犹太人、反犹主义者,也激起了纳粹分子的愤怒。希特勒上台后,他侥幸得以逃脱,1935年他被纳粹当局以“犹太堕落者和沥清文人”的罪名剥夺了国籍。他先是逃亡奥地利,后逃到瑞士,1940年由法国拘留营逃脱,流亡美国。

流亡期间,他除了1934年在法国出版了诗集《就是反对你们》外,创作于1937至1941年的诗歌都收在自传体诗歌集《来自午夜的信》里。在这些诗歌中,既有对法西斯制度的讽刺、抨击,也有对时代事件做出的反应以及流亡期间情感上的变化和表露。但从总的倾向来看,这位一度思想激进的、强烈干预政治的诗人由于流亡时期的遭际和孤独,意识到自己个人政治上的无能为力,无论是题材上还是表现方法上都有了弱化。在他的这些作品中,占重要地位的是出自个人体验的道德上的价值判断,而不是对时代政治的表态和富有战斗性的号召。

马克斯·赫尔曼—纳依斯(1886—1941)本名马克斯·赫尔曼,在世纪初就已成为表现主义运动中的活跃人物,担任过《行动》的编辑,思想激动,同情工人运动,但不参加政治活动。他主张艺术应为无产者所用,要建立独立的无产阶级文学。他 20 年代包括诗歌在内的文学作品先后获得艾辛多夫奖和豪普特曼奖,这时期的戏剧、小说、特别是诗歌,都具有表现主义的色彩。希特勒上台后,他流亡荷兰、英国,并与其他流亡作家一起,组织文学团体:1934 年在英国参与组建了“自由德国文学中心”。在流亡时期,他的作品主要是诗歌,1936 年出版了诗集《围在我们四周的是陌生人》,其它则在战后才出版,如《故国遥远》(1945)、《回忆与流亡》(1945)、《背井离乡》(1947)以及《孤独之歌》(1961)等。正如这些诗的题目,他的诗歌多是回忆和乡愁,抒发的是怀旧和孤独之情,表现了流亡中一个资产阶级抒情诗人痛苦的哀歌式的怨诉。诗人意识到在这个世界里他既不是殉道者也不是英雄,他惟一能做的就是谛听外界的所有声音,在自己心中唱出它的回响,他的诗歌。在题为《我的歌留下来》一诗里,诗人用下面的两行诗表露了流亡时期的心态:

不管每一种另外的幸福避我而去,
我的歌留了下来。

埃尔泽·拉斯克—徐勒尔(1876—1945)是位犹太人出身的女诗人,虽然家庭富有(父亲是一位银行家),但很早就脱离家庭,过着形踪不定的流浪生活,她曾说过:“我直到 8 岁进学校,成了鲁滨逊,在东方又生活了 5 年,从那以后就成了素食主义者。”她的创作始于 20 世纪初期,是表现主义运动中的一位活跃人物,先后是《风暴》、《行动》、《白页》等表现主义杂志的撰稿人,与特拉克尔、贝恩、德默尔、科科施卡等表现主义诗人过从甚密。1902 年出版的诗集《冥河》是她 15 岁至 17 岁写的作品,抒发了“出自青春的血肉和灵魂”的激情。此后又出版了诗集《第七天》(1905)、《我的奇迹》

(1911)。1913年的诗集《希伯莱谣曲》是她诗歌创作的第一个高峰,东方的幻想、主要是希伯莱的主题、日尔曼的题材、犹太的传统以及天主教的神秘主义赋予她的诗歌一种绚丽的色彩,这些诗歌以友谊、爱情和信仰为主题,表达了诗人梦幻般的表现主义的激情,充溢着一种虔诚的宗教气息。在20年代她还发表了几部诗集,如《穹顶》(1925)等。

希特勒上台后,她被冠以“伤风败俗和病态的咖啡馆文人”而被驱逐出境。此后她先后流亡瑞士、埃及,1937年定居于巴勒斯坦,二战结束前因精神错乱而死。她流亡期间的重要作品是1943年在耶路撒冷出版的诗集《我的蓝色钢琴》,它有一个题词:“忠诚于生活在德国城市里我的那些永不忘怀的朋友们以及与我一样被驱逐和现在散居在世界各地的人!”在这部作品中没有激昂的控诉,有的只是一种具有普遍性的哀歌情绪的抒发,表达了理想、艺术、安宁在一个充满绝望的现实中的破灭。在《我的蓝色钢琴》这首诗中有如下的诗行:

我家里有一架蓝色钢琴
 可我不识乐谱
 自从世界变成野蛮,
 它就放在地窖门旁的暗处。

 四只星之手在弹奏
 ——月之女曾经在船中歌唱——
 现在群鼠跳舞,叮当乱响。

 琴键破成碎片……
 我为蓝色的死者哭泣。

在这首诗里,蓝色钢琴的琴键就成为艺术的和谐、理想的世界的象征,它们的死亡引发起诗人的哭泣和哀痛。当读者对作者的遭际有进一步的了解时,就更能从诗中感受到这位流亡女诗人的哀

伤和对往昔的怀念。

除了诗歌之外,拉斯克—徐勒尔还写过戏剧《乌帕人》(1908)、《阿尔图尔·阿洛尼姆斯和他的父亲》(1936)、小说《巴格达的梯诺的今晚》(1907)、《玛力克》(1920)以及多卷散文集等。

二、约·罗·贝歇尔和贝·布莱希特

在这一节里将对两位德国现代文学上的重要诗人作一介绍,其中不仅介绍他们在流亡期的诗歌创作,也要述及他们在威廉帝国和魏玛共和国时期的创作活动(布莱希特的戏剧还将在后面谈及戏剧时作专门叙述),并且还将顾及他们战后的文学活动。

约翰尼斯·罗伯特·贝歇尔(1891—1958)出生于慕尼黑一个高级官吏家庭,父亲先是法官,后来担任州的高级法官之职。威廉帝国末期的腐败,容克贵族和资产阶级的骄横、贪婪、虚伪以及小市民阶层的“臣仆”式的愚忠和因循,激起了青少年时代的贝歇尔对整个社会秩序,对整个资产阶级文化的仇恨和憎恶。多年以后,他写道:“那是一种下意识的、盲目而顽强的、吞噬着我的心灵的憎恨,我常常用一些小小的恶作剧来解恨,因为这种恨没有明确的目的,也没有信仰和爱的鼓舞。歌德这个名字对我说来是德国小市民的同义词……‘奴隶主’这一标签已包括尽了我对古希腊人的全部认识,巴赫的管乐声尽管不能归入我的憎恨范围,但我还是认为,这只是使心灵有创伤的人听了得到安慰的一种宗教骗局。”^①正是这种心态,对贝歇尔早期的政治道路和创作道路起了重要的作用。贝歇尔在大学毕业之后(他攻读的是医学、哲学和语言)很快就走上了文学道路,结识了许多表现主义作家,成了一个表现主义者,一个比许多表现主义作家激进得多的表现主义作家。

正如许多表现主义者一样,贝歇尔一方面是现存秩序和传统

^① 转引自《德国近代文学史》(下),第 972 页,苏联科学院编。

的反叛者,一方面是“新人”的憧憬者,一种新型社会的追求者,但反叛是一种盲目的、呐喊的,而憧憬和追求是模糊的、幻想的。这一切都在他早期的诗歌创作中得到了反映。

贝歇尔从1911年开始发表诗歌,他的第一篇作品是献给海因利希·克莱斯特的颂歌《搏斗者》,在随后的年代里他成了表现主义杂志《行动》周围年青一代的表现主义诗人,1912年和1913年相继出版了小说《大地》和诗集《春天的恩惠》。他早期诗歌创作的代表性作品是1914年出版的《崩溃和胜利》,共两卷,第一卷是诗歌,第二卷是短篇小说和散文。如这个标题所表明的,贝歇尔的创作主题就是崩溃和胜利,现存秩序和旧的一切的崩溃与一个新的世界新的幻想和富有宗教色彩的“天使现身”的胜利。这部诗集更多地描述了旧的崩溃,较少地也是模糊地预示了新的胜利。在这些诗里,人们能感觉到,一个愤世嫉俗者在诅咒,一个叛逆者在呼喊反抗,一个昏暗中的人在寻求着光明,一个虔诚的人在祈求上帝。这一切使这部集子成了“一部独特的启示录,世界全部毁灭的预言,然后就将出现的‘天堂的拯救’”^①。

第一次世界大战的爆发,打破了思想激进的表现主义诗人贝歇尔对人类的梦想。经过短暂时期的求索,他投身无产阶级的斗争,1919年加入了德国共产党,他自称从这时起成了“政治上的成年人”。而且随着政治上的成熟,在美学思想也有了飞跃。战争期间他诗歌创作中表现主义的成分、无政府主义的叛逆精神和抽象的、混杂着宗教色彩的人道主义仍占有重要的地位,但从1919年他抛弃了表现主义,1920年初他在一封信中斩钉截铁地称:“表现主义已失去了生命力。只有华丽的词句和口号。”^②然而认识 and 创作实践还是有一段距离的。贝歇尔1923年前的创作,无论是诗集

① 《德国现代文学史》(下),第975页。

② 同上,第986页。

《博爱》(1916)、《为人民的诗》(1919)、《给所有的人!》(1919)、《永恒的反叛》(1920)还是戏剧《工农兵》(1919)等,依然表现了他思想和创作中的混乱及表现主义的色彩,即使涉及的是一些重大的政治题材的作品。一个鲜明的例子是他为卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡被害写的两首诗歌。在《罗莎·卢森堡颂歌》中他把罗莎·卢森堡称作圣者,在《装甲车之歌》中把卡尔·李卜克内西称为但以理,称为耶稣。德国 1918 年革命的失败使诗人原来就不够清晰的思想陷入矛盾和悲观,如他自称的“我对德国人民已绝望了。一切都越来越坏,而且哪里也看不出有变好的明显迹象”^①。这也导致如他本人后来在自传中所承认的,他沾染了“关于世界革命的神秘想法,还夹杂了一些天主教的观点”^②。1923 年是贝歇尔生活中重要的一年,这一年 9 月他参加了德国共产党的实际工作,成了如他自己所说的“真正的社会主义者”^③,而在创作上,也如他自己所说的,“从天上降到了地上”^④,从一个资产阶级激进作家成了德国工人阶级公认的诗人。

在 1933 年法西斯上台之前的近 10 年当中,贝歇尔不仅积极从事党的活动,组织了在德国无产阶级文学运动中影响巨大的共产主义工人通讯员运动,而且 1928 年成为德国无产阶级革命作家同盟主席,主持了同盟的机关刊物《左曲线》杂志,也是在这一年他当选为德国议会的共产党议员。

繁重的党的政治工作并没有过多地影响他的创作活动,在这些年里他创作了许多作品,并且 1925 年初因《前进,红色战线!》、《工农兵》、《宝座上的死尸》——它们遭到查禁——而被捕,被控犯了“叛国,辱骂共和国政权,参加秘密组织和亵渎上帝”的罪,在群

① 同上,第 986 页。

② 同上,第 986 页。

③ 同上,第 989 页。

④ 同上,第 987 页。

众抗议的压力下,他被拘 5 天后释放;1927 年他因长篇小说《莱维斯特或惟一正义的战争》(1925 年完成)——这是一部反对帝国主义战争和号召社会主义革命的小说——被当局起诉。对贝歇尔的政治迫害激起了世界著名进步人士,包括高尔基、托马斯·曼、罗曼·罗兰等人在内的抗议,在世界舆论的压力下,一直拖延的对贝歇尔的审讯被迫停止。

作为一名无产阶级诗人,诗歌一直在他的创作中占有重要地位。这段时间他先后出版了《机器的节奏》(1926)、《饥饿的城市》(1927)、《在群众的阴影中》(1928)、《我们时代的人》(1929)、《灰色的队伍》(1930)、《走在队伍中的人》(1932)等诗集。这些诗歌在题材上是广泛的,有对无产阶级生活和斗争的反映,有对当代正面人物的探索 and 追求的描绘,有对苏联的热爱和赞颂,有对世界各国革命运动的关心(如《英国矿工》、《电椅之歌》、《上海的风暴》等),有以自传为内容的自我描述和自我批判,有对资产阶级的批判和揭露以及对战争的憎恶。这些诗歌的形式也是多样的,有政治鼓动诗,有无韵律的颂歌体,也有严谨的十四行,还有谣歌体。题材的广泛性以及形式的多样性反映了无产阶级诗人贝歇尔的政治敏锐性和他的艺术才能。

把贝歇尔这一时期的诗歌作品与他前一时期的诗歌作品加以比较,就可以看出贝歇尔创作道路上的明显区别。我们不妨把他这一时期诗歌总的主题也称为“崩溃和胜利”,但这却不是一个激进的表现主义诗人眼中的“崩溃和胜利”。它们不再是声嘶力竭的呐喊,没有目标的反叛,模糊的对新人的渴望,混乱迷惘的幻想,混杂有宗教色彩的人道主义追求,而是清晰地表达了资产阶级的崩溃和无产阶级革命运动、共产主义的胜利这一伟大的主题。

希特勒上台后贝歇尔逃亡国外,1934 年法西斯当局剥夺了他的国籍。他先在捷克、奥地利、瑞士、法国进行反法西斯活动,1935 年迁居苏联,直到战争结束。这期间他除了参加由在德国的流亡者

和战俘组成的“自由德国民族委员会”的工作，还经常到前线进行战地宣传，主编了《国际文学》并积极进行创作。流亡苏联的 10 年是他文学创作上的丰收时期，在小说上有《告别》(1940)，这是一部自传体的长篇小说，有一个副标题：德国悲剧的第一部；在戏剧上有《通往菲森之路》和《冬天的战役》，这两个戏剧有着一个共同的主题：揭示普通的德国人在民族灾难时期的心态；诗歌创作的成就十分突出：在这段时期，他发表的重要诗集有《幸福的寻求者和七种负担》(1938)、《一首高歌》(1938)、《德国在召唤》(1942)、《感谢斯大林格勒》(1943)、《再生》(1943)、《十四行诗集》(1943)、《崇高的岗位》(1944)等。

这些诗歌在题材上范围极其广阔，有神话，如《奥狄修斯》、《普罗米修斯》；有历史人物，如《路德》以及收入《十四行诗集》中的但丁、莎士比亚、塞万提斯、米开朗基罗、达·芬奇、巴赫、歌德等人和收入《人物集》中的革命运动中的人物，如马克思、季米特洛夫、高尔基、马雅可夫斯基等人；有对祖国和故乡大自然的描绘和怀念，有对受法西斯蹂躏的祖国的哀伤和对德国悲剧根源的充满理性的探索，有对法西斯的批判与揭露和对德国人民觉醒的召唤与信赖。无论题材如何纷繁多样，这些诗歌都有着一个共同的主题，这就是对德国的爱和思念与对法西斯主义的憎恶和仇恨。被逐出祖国，流亡异国才使德国和对德国的爱成为贝歇尔创作的主题；失去祖国的痛苦，目睹祖国在纳粹统治下的灾难，才使诗人的情感变得更为深沉、真挚，从而使这些诗作中祖国的形象更为真实、可亲。他的每一首诗，每一个诗行，都渗透着怀念祖国的忧伤，表露了对美好未来的信念。在法西斯攫取政权的第 4 个年头，贝歇尔仿照德国 17 世纪著名诗人安·格利菲乌斯(1616—1664)的《1636 年祖国的泪水》而写了《1937 年祖国的泪水》，诗人用十四行诗的严谨形式深沉地表达了这种炽烈的情感：

(一)

呵,德意志,你们把德意志搞成什么状态?!
一个强大而自由的德意志?! 一个受人尊敬的德意志?!
一个德意志,住在里面的人民可以使财富有增无减,
而且每一个人都对大家的福利寄予关怀?!

你还记得那句口号:‘德意志醒来!’?
好像他们马上就要大大地送你一个厚礼,
今天蹂躏你的那些人就这样迷惑了你。
你受到的打击,比一次战争的打击还要厉害。

你的心儿萎缩,你的思想模糊。
你的语言变成谎言。还有什么真情实话?!
可是在事实面前,谎言总是遮盖不住。
一个疯狂的衙役正在举鞭抽打,
刽子手从斧头的刃锋儿把血迹抹去——
呵,在一切旧痛上又添了多少新的痛苦!①

这首诗可以看作是贝歇尔流亡时期大部分诗歌的一个浓缩,他抒发的不是个人的情感,而是一个被迫远离祖国的德国人的情感,这就使他的诗歌具有了一种代表性的意义,他表现的对祖国的爱和对祖国蹂躏者的恨就得到了深化和拓展。内容上的博大,主题的鲜明与形式的多样使贝歇尔流亡时期的诗歌创作进入一个鼎盛时期。

1945年希特勒灭亡后贝歇尔返国,不久走上了德意志民主共和国的文化艺术工作的领导岗位,先后担任了德国艺术科学院的副主席、主席、文化部部长等职。繁忙的公务对创作活动不无影响,但他依然十分勤奋地笔耕不已,战后不久他就发表了诗集《还乡》

① 钱春绮译,载《德意志民主共和国诗选》,第121~122页,上海文艺出版社。

(1946), 1948 年又出版了诗集《人民在昏暗中徘徊》。在前一本诗集中诗人描述了返归祖国的喜悦和对新生活的希望; 在后一本诗集里贝歇尔表达了战后年代的苦难。德意志民主共和国建立之后, 他又相继发表了《新德国民歌》(1950)、《1952 年德国十四行》(1952)、《十四行集, 1913—1955》(1956) 等, 这些作品对新生的德意志民主共和国及其工人农民进行了热情的讴歌和赞颂。除了这些诗歌之外, 诗人在 50 年代还完成了许多诗歌理论方面的著述, 这其中有《诗歌的保卫》(1952)、《诗歌的自白》(1954)、《诗歌的力量》(1955)、《诗歌的原则》(1958) 等。贝歇尔晚年包括这些论战性的理论著作在内的创作, 标志着一个背叛资产阶级的表现主义诗人到一个现实主义的革命诗人的最终完成, 成为 20 世纪德意志民族和社会主义有代表性的杰出诗人。

布莱希特(1898—1956) 同贝歇尔一样也出生于一个工厂主家庭, 从青年时代起就成了本阶级的背叛者, 他后来用下面的诗行回顾了他生活的道路:

我是富裕人家的儿子。
双亲给我系上了领饰,
让我养成让人伺候的习惯
教我发号施令的艺术。
但我长大向四周一看,
我不喜欢我这阶级的人,
不喜欢发号施令, 不喜欢让人伺候
于是我离开了我的阶级,
置身于贫贱人的中间。

布莱希特中学毕业后进入大学攻读医学和自然科学。第一次世界大战期间应征入伍, 曾在医院做看护。战争的经历和对普鲁士军国主义的憎恨, 对资产阶级的厌恶, 使他很快就成了一个激进

的、虽然思想模糊但却具有叛逆精神的革命者。在战后动荡的年代,他成了奥格斯堡工人士兵苏维埃代表,稍后又参加了独立社会民主党机关报的工作。

毋庸赘言,布莱希特文学上的伟大成就是他的独具特色、自成体系的戏剧,但诗歌是他文学创作重要的构成部分,要想对布莱希特有较为全面的理解,不了解他的诗歌是不够的。

布莱希特的诗歌创作早于他的戏剧创作。16岁时,他就在奥格斯堡地方新闻上发表了第一首诗,题为《烧焦的树》,写一棵被雷电击焚的树,这是无韵的自由体诗。1914年在《奥格斯堡最新消息报》上相继刊出了他的一批诗歌,用的是笔名贝·奥根,那时他还是一个中学生。布莱希特是在德国表现主义成为文学主潮的时期走上文坛的,但是在他身上有一种值得深思的独特现象:他虽然同许多表现主义作家有交往,可他不仅没有受这一文学思潮的影响,而且在他的创作上——无论是诗歌还是戏剧,却是与表现主义美学相异,他走的是一条自己的路。1926年他把前十几年的诗歌结集出版,题为《家训》。这部诗集采用教会启蒙读本的形式,共分五课,其中包括谋杀双亲的凶手阿普弗尔毕克和杀死亲生婴儿的少女玛丽·法拉尔的故事,还有第五课中那首著名的《死兵的传说》。在《家训》中,你找不到表现主义者常有的那种浪漫主义色彩的梦幻、乌托邦式的幻想、对新人的憧憬、过激主义的热情,以至声嘶力竭的启示录式的呼吁和喊叫;有的是冷静的思考和冷漠的揶揄,表达的是一种愤世嫉俗式的玩世不恭和对现存秩序和现存道德的喜怒笑骂和激烈的否定与启蒙主义的热情。

布莱希特在《家训》中表达了他诗歌创作上反传统也反表现主义潮流的独特风格。他借助马克思的一个术语,在诗歌创作上提出了使用价值(Gebrauchswert)的主张。1926年布莱希特被《文学世界》聘为一次诗歌竞赛的评委,他在阅读了一些参加竞赛的作品后写了一篇文章,其中谈到:“诗歌毫无疑问必须是某种人们不需任

何考虑就去探索使用价值的东西……它(指纯抒情的作品)过于远离一种思想传递或者一种对陌生人也有益处的情感传达的原有的姿态。所有伟大的诗歌都有着文献的价值。”^①这种被布莱希特称为具有使用价值的诗歌就是一种创作形式,它是把个人感情置放于社会利用价值上的一种抒情性的表述。在《家训》中,作者为了鲜明突出地表明使用性,给一些诗写了导语和提示,他所要达到的效果,如他本人所说:“这部《家训》规定为读者使用。它不应当毫无意义地被吞食。”在诗集的前面他写了题为《用于各课的说明》。在这篇说明的最后,布莱希特要人们在读每一课之后都要用这部诗集的最后一章做结束。在结束章里共有四节五行短诗,每一节的头一句分别是:你们不要被诱惑!你们不要被欺骗!你们不要被安慰!你们不要被诱惑!作者以这样的诗句来使读者惊醒、悚然。

布莱希特的《家训》不仅在内容上对现存秩序、现存道德进行了激烈的否定,而且也在形式和表现方式上对传统的与时尚的文学提出了挑战与争论,对一种有使用价值的、产生强烈社会效果的、富有煽动性的诗歌进行鼓吹和张扬。

希特勒阴谋焚烧国会的翌日,这位信仰共产主义的诗人就觉察到危险并离开了德国。纳粹上台之后,他的书被焚烧,他的名字被列在黑名单上。有趣的是纳粹指控布莱希特的一项罪名是他在诗歌《死兵的传说》中污辱了德国军人的名誉;稍后他被剥夺了国籍,其理由依然是因为他是《死兵的传说》的作者。他先是逃到维也纳,此后的数月在欧洲各国辗转流亡,这种情况如他自己所说的那样:“像换鞋一样地换地方。”这一年春天,他在法国的土伦与一些被纳粹迫害的流亡作家集聚在一起,商谈如何在反法西斯的斗争中发挥自己的作用,这中间有亨利希·曼、托马斯·曼及儿子克劳

^① 布莱希特:《布莱希特的鉴定。对四百名年青诗人的简短报告》,1927年2月4日,转引自艾斯林:《布莱希特》,第53页,1962年Athenaeum出版。

斯·曼、孚希特万格、阿·茨威格、恩斯特·托勒等知名作家。6月在巴黎上演了布莱希特的《七条死罪》，稍后他受到丹麦作家卡·米歇尔利斯的邀请前往丹麦，定居在海滨小城斯文堡，直到1939年。这期间他在欧洲各地参加他的戏剧的演出，参加反法西斯活动，流亡作家集会。随着第二次世界大战的爆发，布莱希特在1941年到达美国，直到战争结束后的第二年。1947年他遭到“非美活动委员会”的审讯和迫害，之后他返回欧洲，翌年到柏林，担任东部柏林的德意志剧院总经理一职，积极参与民主德国的文化建设工作。

从1933年到1939年，是布莱希特创作上的丰收时期，他不仅创作了《圆头党和尖头党》、《第三帝国的恐怖和灾难》、《卡拉尔大娘的枪》、《伽利略传》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《四川好人》等戏剧，也创作了数量众多的诗歌。1934年在巴黎出版了《歌、诗、合唱曲》，1939年在伦敦出版了《斯文堡诗集》。这两本诗集是布莱希特自己选的，此后直到1947年流亡结束期间创作的诗歌，都是由别人编选出版。

布莱希特从20年代中期开始接受马克思主义，这为他的思想带来了新的变化。有的学者把他此前的思想称为无政府主义—虚无主义的，这未必完全正确，但这种倾向确实在他的活动和创作上表现得较为明显。思想的变化也必然反映在他的创作活动上。把《家训》与《歌、诗、合唱曲》、《斯文堡诗集》放在一起就可以鲜明地看到它们之间的根本不同。后两部集子尽管在风格上仍然与前者保持着大体上的一致，但显出一种新质，目标更为明确，目的更为清楚，思想更为犀利，情感更为鲜明，认识更为深刻，它们都体现了作者的一个根本性的追求：对资本主义的憎恶，对法西斯的仇恨，对一个新的共产主义社会制度的赞颂。

《歌、诗、合唱曲》包括作者1913至1933年间创作的诗歌，其中有戏剧《母亲》和《措施》中的歌和合唱曲。这些作品一部分是对

帝国主义战争的揭露；另一部分是对法西斯势力的抨击，对希特勒的挖苦嘲弄，如《冲锋队员之歌》、《涂鸦者希特勒之歌》^①、《希特勒合唱曲》；还有一部分是他的戏剧《母亲》和《措施》中的歌曲，这中间就有著名的《学习赞》、《共产主义赞》、《党赞》、《革命者赞》、《辩证法赞》等，这些赞歌与前两部分形成鲜明的对照，作者以极其简单的语言、朴实的字句和辩证的思想，热情地赞颂了无产者的斗争和共产主义。这里举《共产主义赞》为例，理解布莱希特的这些诗歌：

它是合理的，每人都懂。它是容易的。
你不是剥削者，你能理解它。
它对你好的，你去探究它。
愚蠢的人称它愚蠢，肮脏的人称它肮脏。
它反对愚蠢，反对肮脏。
剥削者说它是一种罪行。
可我们知道：
它是种种罪行的结束。
它不是疯狂，而是
疯狂的结束。
它不是谜语。
它是简单的，
做起来是难的。

《斯文堡诗集》中的大部分作品是作者居住在斯文堡时创作的。在这段流亡的岁月里，布莱希特在这个避难所里孜孜不倦，用自己的笔投入反法西斯的斗争，正如他在这部诗集的题诗中所描述的：

① 希特勒是个蹩脚画家，一度在街头卖画谋生，故布莱希特在诗中称他是一个涂鸦者。

逃进丹麦的茅屋,朋友们,
我注视你们的斗争。
不时由此寄给你们诗歌,
流血的面孔透过海峡到树丛使我惊醒。

这部歌集共分六部分,包括德意志战争狂热、纪事、德意志讽刺诗等。与他前一部诗集一样,作者以犀利的笔触,对法西斯、对希特勒、对第三帝国进行无情的鞭挞,喜怒笑骂,无所不用其极;另一方面作者也深情地对反法西斯的斗争进行了赞颂。在这部诗集里就有作者的一些著名诗作,如《在墙上用粉笔写下》、《一个阅读工人的问题》、《统一战线之歌》等。

1948年布莱希特取道布拉格到东柏林,翌年建立柏林剧团,这是他多年的夙愿。他有了一个实践自己戏剧理论的演出阵地。在此后的岁月里,他把大部分时间和精力都用于戏剧创作和演出实践,诗歌创作只是他的一个次要的工作。即便如此,他创作的诗歌数量依然可观,而且这些诗歌构成他晚年创作的一个重要组成部分,成为了解他思想、生活和活动不可缺少的材料。

《布珂哀歌》是由布莱希特自己编选的最后一部组诗集,写于1953年,这组诗共有21首。布珂是布莱希特居住的柏林近郊的一个小镇的名字,他称这组诗是哀歌。哀歌(Elegie)是一种老式的诗歌体裁,它有两种意义,一是哀歌、悲歌、挽歌,一是短诗。这种体裁主要用于抒发胸臆,感世伤怀。布莱希特定居在民主德国,他是一个始终坚持共产主义信仰的诗人,可现实和他从书本上学到的却存在明显的差异,令他忧郁、沉闷。在《换车轮》中有两行诗:我不喜欢我离开的地方,/我不喜欢我要去的地方,也许就是这样一种心境的曲折流露。1953年6月17日,在东柏林发生了工人游行,事态扩大,苏军出动坦克局势才得以控制。这个事件使他一方面对旧势力的复活感到不安,另一方面又感到惶惑和压抑,民主德国的现实与他的理想和信念并不相符。当作协书记、诗人库巴在报纸上以训导者的口吻发表了一首针

对工人的诗时,激怒了布莱希特,也为他提供了表达自己态度的机会,在题为《解决办法》的短诗里他写道:

“6·17”动乱之后
作协书记吩咐
在斯大林大街散发传单
上面明确写着
人民玩忽了政府的信任
只有加倍劳作
才能失而复得
政府把现在的人民解散
换个样,挑选另外一个
岂不更为简便。^①

布莱希特一生创作了逾千首诗歌。他用这些作品对资产阶级、对战争、对法西斯进行毁灭性的攻击;另一方面又给无知者以启蒙,给受难者以帮助,给战斗者以勇气。他的这些诗作,也像他的戏剧一样记录了 20 世纪头 50 年的历史,一部斗争的编年史。

第五节 流亡时期的戏剧

一、概述

在流亡时期,比起小说、诗歌,戏剧遇到了尤为严重的困难,它完全失去了德国国内的观众、演出场地和剧院。在 1933 年至 1938 年之间,一些流亡作家的戏剧作品还能在奥地利和捷克演出,尽管

① 译文引自《世界文学》,1993 年第 5 期,马文韬译。

这些演出不断受到法西斯德国施加的压力和所在国的法西斯势力的阻挠。在奥地利和捷克相继被吞并之后,瑞士成了欧洲惟一还能演出流亡戏剧的国家了。

流亡戏剧所遇到的这些困难必然妨碍它的发展,但是对于许多遭受法西斯迫害的流亡戏剧作家、艺术家来说,戏剧是他们与纳粹进行斗争的一个武器,是用艺术的形式同纳粹主义进行争论的一种手段,环境的残酷和条件的恶劣都不能迫使他们放弃。据统计,在整个流亡时期有 420 名戏剧家共写有 724 部戏剧作品、108 部广播剧和近 400 部电影剧本^①。有 800 多部戏剧作品,或以德语或以其它语言搬上舞台,演出的国家和地区除奥地利、捷克、瑞士、苏联、英国、美国、北欧国家、拉美一些国家之外,也有中国。

在流亡戏剧家中有激进的反法西斯作家,在纳粹上台之前,他们就已经在进行反纳粹的斗争。这群作家中有布莱希特——他的戏剧在流亡时期占有特别重要的地位、弗·沃尔夫、古·封·旺根海姆、君·魏森博伦等人;还有资产阶级进步的和有保守倾向的剧作家,如凯泽、哈森克莱维尔、托勒、布鲁克纳、楚克迈耶尔、卢·莱昂哈特等人。

谈及流亡戏剧,首先要提到费·布鲁克纳(1891—1958)的《种族》(1933)和弗·沃尔夫(1888—1953)的《马门教授》(1934),这两部作品被看作流亡戏剧最早的具有强烈现实意义的作品。《种族》1933 年底上演于瑞士的苏黎士,《马门教授》1934 年用伊底绪语上演于波兰的华沙。这两部作品有着同一的主题,对法西斯的反犹主义进行批判。《种族》写一个大学生的内心冲突,他迫于压力离开他的犹太人出身的情人,但却拒绝参加纳粹的反犹罪行。《马门教授》写一个犹太医生的悲剧。他医术精湛,为人正直,不问政治,但

^① 这几个数字见 M·杜尔扎克:《文学分布·流亡阶段》,载《德国流亡文学》,第 40 页,杜尔扎克编。

最后在纳粹的反犹暴行中被逼自杀,他留给这个世界的最后一句话是:“在人们必须进行斗争的地方放弃斗争,这是最大的犯罪!”尖锐的现实题材和鲜明的观点,使这两部作品在流亡戏剧中占有特殊的地位,这两位剧作家也在流亡时期的戏剧界成为活跃的作家。布鲁克纳在随后的年代中又相继创作了喜剧《拿破仑第一》(1936)、《英雄般的喜剧》(1938),它们都取材于历史,但充满了战斗的人道主义内容。他在1942年创作的《他的时间是短暂的》更是把矛头直指法西斯,它写了挪威一个神父积极投身抵抗德国占领军的斗争。《西蒙·波利瓦尔》是布鲁克纳完成于战争结束年代的作品,他用拉丁美洲解放者波利瓦尔反西班牙殖民主义的斗争来表达他的人道主义信念和对时代所面临的现实的思考。弗·沃尔夫与布鲁克纳不同,他是无产阶级革命作家,第一次世界大战后参加了德国十一月革命,1928年加入了德国共产党,1933年流亡国外。在魏玛共和国时他创作了《黑色的太阳》(1921)、《贫苦的康拉德》(1924)、《氰化钾》(1929)、《卡塔罗的水兵》(1930)以及以中国革命为题材的《泰扬的觉醒》(1931)等剧作,这些作品都服务于无产阶级的斗争,有着强烈的现实意义。对于沃尔夫来说,如他1928年发表的一篇文章的标题一样:艺术是武器。在流亡时期,除著名的《马门教授》之外,他相继创作了描写维也纳无产阶级反对法西斯政变的剧本《弗洛里茨多夫》(1934)、《特洛伊木马》(1935—1937)、《多瑙河上的船》(1938)以及著名剧作《博马舍》(1940)——这部作品取材于法国大革命;而他40年代的另一一些作品多取自现实斗争,如《俄罗斯毛皮》(1942)、《爱国者》(1942)、《利里·瓦内尔博士》(1944)等。

在《马门教授》中,沃尔夫还塑造了一个反法西斯战士——马门教授的儿子罗尔夫——的形象,但仅是一条副线;在另一些流亡戏剧中,反法西斯的地下抵抗运动就成为直接的主题,这样做的不仅有沃尔夫,还有古·封·旺根海姆(1895—1975,他的《地下室中

的英雄》，1934年）、约翰内斯·于斯顿（1896—1943，他在1936年创作的《伯西·布施》）、君特·魏森博伦（1902—1969，他以自己的经历和地下斗争经验创作的《地下工作者》，1938）、恩·托勒（他取材于宗教界反纳粹斗争的《哈尔神父》，1938）、彼得·马丁·拉姆佩（1894—1905，以第三帝国崩溃前夕为背景的《纳粹黄昏》，1945）、莱昂哈特（1889—1953，他的《人质》，1945）等人。

对一些资产阶级流亡作家来说，流亡成了他们的一个炼狱，自身所遭受的纳粹的迫害以及法西斯的残暴统治，使他们惊醒。早期的幻想破灭了，非政治化的倾向碰壁了，内向化的危机结束了，他们开始用现实生活中的素材或历史的题材，来表达他们新的认识，来同法西斯主义进行争论，来参加反法西斯的斗争。流亡在瑞士的凯泽在40年代相继写出了《剧作家克拉维特》（1939—1940）、《士兵田中》（1940）、《八音盒》（1943），这些都是反对战争和宣扬人道主义，有着反法西斯内涵的作品。这类取自现实生活，或者影射或者间接地表明对时代问题新的认识和观点的作品，有的以喜剧的形式，有的采用了讽刺的手段，如哈森克莱维尔的《闵西豪森》（1934）、《在亚述的冲突》（1937—1938）、托勒的《不再和平！》（1936）、内莉·萨克斯的《艾里》（1943）、楚克迈耶尔的《魔鬼将军》（1945）等。

正如流亡时期产生了许多著名的具有现实意义的长篇历史小说一样，这一时期也出现不少取材于历史的戏剧。流亡作家们不论是无产阶级革命作家，还是资产阶级进步的、有保守倾向的作家，苦于与德国国内现实斗争生活的隔绝，采用历史题材就成为他们表达信念和爱憎以及同法西斯进行斗争的一种方式了。据统计，流亡时期的历史剧有100多部，其中重要的、具有代表性的有布莱希特的剧作（他的历史题材作品将在下一章论及），沃尔夫、布鲁克纳、旺根海姆的一些戏剧，还有凯泽的《拿破仑在新奥尔良》（1937—1941）、阿·茨威格的《波拿巴在亚法》（1934）、格·海·莫斯特

的《巴黎暴动》(1934)、海·凯瑟尔(1880—1952)的《塔列朗和拿破仑》(1938)、弗·冯·翁鲁(1885—1970)的《夏洛特·克戴》(1933)、拉姆佩的《千年帝国》(1940)等。

二、布莱希特

在这一节,我们重点论述布莱希特流亡时期的戏剧,也要借此机会论及他 1933 年以前和 1945 年以后的戏剧创作,以使读者对布莱希特的戏剧能有个较为全面的理解。

布莱希特从 1918 年的《巴尔》到 1955 年根据英国作家乔治·法夸尔的剧本与人合作改编的《鼓号齐鸣》共近 40 年的戏剧创作,可分为如下四个阶段:

自 1918 年到 20 年代中期是第一阶段。这期间布莱希特虽然创作了 10 余部戏剧作品,从形式上看有喜剧、滑稽剧、独幕剧;从题材上看,大多取材于现实生活,也有根据别人作品改编的戏剧,如 1919 年根据挪威作家克·汉姆逊的小说改编的《大草原》和与孚希特万格合作根据英国作家克·马娄的作品改编的《英格兰爱德华二世的生平》。在这些作品中最能代表他早期政治思想和美学观点的是《巴尔》和《夜半鼓声》。

《巴尔》是布莱希特的第一部戏剧,虽然是为了反驳汉斯·约斯特——此人后来成了法西斯文人——的戏剧《孤独者》(1917)^①而写成的,但它却是布莱希特与当时的表现主义进行争论的一个产物。1919 至 1921 年间,布莱希特曾发表了一些批评表现派戏剧的文章,指责这些戏剧宣扬的是一些没有人性的人。表现主义戏剧中的主人公都是些不食人间烟火的理想主义者、唯心主义者,他们有着乌托邦式的激情,鼓吹一个新人的世界。《巴尔》的主人公巴尔

① 《孤独者》是约斯特根据德国诗人克·狄·格拉伯生平的某些事件而写的一部反理性、宣扬神秘主义的作品。

是一个与这些表现主义戏剧的英雄人物截然对立的形象。他是一个有才能的诗人，他的作品得到赞扬，未来一片光明。但他却拒绝出版他的诗作，离开上流社会，厮混在低级的咖啡馆里，吟诗歌唱，纵情声色。他从他占有和吸引的女人身上享受性的快乐，随后一脚踢开她们，甚至逼她们去死。他寡廉鲜耻，做事从不计后果，不顾他人。为争夺一个女人，他杀死了他的朋友，不得不逃走，最后像野兽似的死于森林里。

正如表现主义作家笔下的主人公是些狂热的唯心主义者一样，布莱希特笔下的巴尔是一个狂热的物质主义者，他像野兽一样去满足自己的欲望，不择手段，为所欲为。也正如表现主义作品中的英雄们都是现实社会的反抗者一样，巴尔也是一个现实社会的反抗者，但不同的是他用的是卑劣的残忍的手段。在一个狼的社会中，要想活下去并且活得更好，那就要成为一匹狼中之狼。布莱希特在巴尔这样一个人物身上，肯定了人对物质生活的欲望和追求，这是对表现主义新人思想的批判；另一方面也通过巴尔这个人物的结局批判了资产阶级个人主义的不道德性，正如作者本人所指出的那样，“他对社会有害，在一个有害的社会里”。

《巴尔》还仅限于伦理—道德范围里的描述和批判，布莱希特的下一部戏剧《夜半鼓声》就有了更为现实的社会意义。《巴尔》是超时空的，具有一种抽象的、概括性的特征，作者在巴尔这个形象上表现的是他的自然属性。而在《夜半鼓声》中，人的道德本性就与德国的现实联系在一起，并在具体的事件上表现出来。作者描述的是人的社会属性。被认为失踪的士兵克拉格勒突然回到家里，他的未婚妻此时已与别人同居。蒙受侮辱愤愤不已的克拉格勒于是投身革命，加入斯巴达克同盟，要为正义而战，但当他的未婚妻又回到他身边时，他又转身脱离了革命，并说什么：“为了你们的思想升上天堂，我的肉体就该腐烂在臭水沟里？你们发疯了，还是怎么啦？”

看得出来,克拉格勒和巴尔是一类人物,他们都是追求私利的极端个人主义者,不同的是在克拉格勒身上,社会属性和社会联系起了决定性作用。布莱希特后来在为西德出版的这部作品写的一个前言中称,他是把克拉格勒当作一个否定的、可笑的形象来写的。但是作者的两个出发点——一是个人对自身物质利益追求的合理性,一是“把革命当作单纯是人们精神道德上的高潮来描绘”——有偏颇,导致的结果是对这一人物缺少应有的批判,对德国 1918 年的革命运动的描述过于肤浅(这部戏剧的最初标题为《斯巴达克斯》),正如他后来在评论这部作品时所说的:“看来,我当时还不理解从 1918 到 1919 年这个冬季的无产阶级起义的全部重大意义,我所能做的,只是表现我那位大吵大闹的主人公参加革命是毫无意义的。”^①

布莱希特早期的戏剧作品虽然由于思想和美学上的弱点,有着某种负面的效应,但是却清楚地表明了一种批判现实主义的倾向。在作者接受了马克思主义之后,他早期创作上的弱点得到了克服,批判精神得到了发展。

布莱希特创作活动的第二个阶段由 20 年代中期到 1933 年他被迫流亡。布莱希特在 1926 年阅读了马克思的《资本论》和列宁的著作,上柏林的马克思主义工人夜校,与一些马克思主义者交往,这使他的创作道路发生了重大变化,尤其表现在他的戏剧创作上和美学思想上。

这期间他完成了多部剧作,其中有代表性的是《人就是人》(1926)、《三分钱的歌剧》(1928)、《马哈哥尼城的兴衰》(1926)、《屠宰场里的圣·约翰娜》等,此外还有教育剧《措施》(1930)、《例外和常规》(1930)、根据高尔基的小说《母亲》改编的《母亲》(1930—1932)等。

^① 布莱希特:《戏剧集》第 1 卷,第 6 页,转引自《德国近代文学史》(下),第 1040 页。

《人就是人》(或译为《兵就是兵》)标志着布莱希特思想上美学上新的追求。虽然在这部喜剧中作家探讨的仍是人的问题,但是他的视野更为开阔,他的思想更为深刻,他批判的目标更为明确。主人公是包装工人盖利·盖耶,这是一个温顺善良、奉公守法的良民,一个不会说“不”的人,但后来他顶替了一个士兵的名字,最终成了一个嗜杀成性的野兽般的人。人在一匹狼的社会里被改造被异化为一匹狼。从巴尔到克拉格勒到盖耶的发展,可以明显地看出布莱希特思想的发展:在巴尔的身上起作用的是人的自然属性;在克拉格勒身上社会属性起了作用,但起决定性作用的是人的利己主义追求;而盖耶这个形象表明,社会已成为改造不会说“不”的人的一架力量强大的机器。这个非人道的社会将造成一种十分可怕的灾难性后果。如果说,布莱希特这部作品里表现了某种悲观主义,对人的固有的反邪恶的道德力量认识不足的话,那他在德国这个社会现实里有预见地洞察到了几年后发生的悲剧:纳粹的上台,那些不会说“不”的人参与了法西斯的罪行。

《三分钱的歌剧》是布莱希特根据英国作家约·盖依(1685—1732)的《乞丐歌剧》自由改编并由作曲家库尔特·威尔谱成音乐的歌剧,1929年演出引起了轰动。《三分钱的歌剧》的题材取之于盖依,但布莱希特与盖依的不同之处,是他把整个资本主义制度作为批判和揭露的对象,而非仅把上流社会与底层社会讽刺性地加以类比。德国学者在谈及这点时说得上肯:“盖依对公开的丑事做了隐讳的批判,把丑事归咎于人的恶习;布莱希特相反,把恶习归咎于社会条件。”^① 在《三分钱的歌剧》中没有一个正面形象:一个强盗头子、一个乞丐帮主、一个警察局长,他们构成了一个罪恶的世界,在这个世界里他们沆瀣一气,勾心斗角。强盗头子麦基被推上绞刑架时,国王的使者颁令赦免,并授予他贵族称号,给予年薪。

^① 维·黑特,转引自《德国近代文学史》(下),第1053页。

这真是入木三分的讽刺。

《三分钱的歌剧》获得巨大成功，应归于布莱希特——还有其中引用的法国流浪诗人维庸的诗歌——和韦尔的音乐。这激起了布莱希特对这一形式的兴趣。1930年他又与韦尔合作，写了歌剧《马哈哥尼城的兴衰》。这部作品批判的对象如《三分钱的歌剧》一样，依然是整个资本主义社会。马哈哥尼城是布莱希特杜撰出来的一座城市，这是一个由金钱主宰的社会，人们在这里可以为所欲为，纵情酒色，恣意享乐，但是必须有钱，人一旦没有钱，就成为这个城市的罪人。就这样，四个到这个城市的伐木者成了马哈哥尼的牺牲品。一些美好的东西在这个物欲横流的社会里不可避免地被毁灭掉。

布莱希特的下一部作品是《屠宰场里的圣·约翰娜》。他在这部作品的开场白中说道，它“应当展示浮士德式的人在今日的发展过程”。宗教博爱主义者约翰娜·达克虔诚地相信她的使命：对受压迫者同情，减缓他们的痛苦，满怀热情地帮助受苦的人。但在这个“屠宰场”式的资本主义社会里，她成了一个殉道者——达克，这个名字是借用席勒的《奥尔良少女》中女主人公达克的名字，即少女贞德，可她临终时认识到了革命的必要性，只有用暴力来对抗暴力，宗教道德是无用的，人在离开世界时不是要成为一个美好的人，而是要离开一个美好的世界。这是她，一个现代的浮士德的结论。

在这个阶段，布莱希特最重要的成就是在美学上，这就是他的叙事剧体系的创立。他把这种叙事剧称为辩证戏剧。

布莱希特的叙事剧理论是20年代后期在对马克思主义的研究和无产阶级革命斗争的实践中形成的。马克思主义和现实的革命斗争向这位艺术家提出了新的任务，而他提出的这种叙事剧便成为完成新任务的手段。在布莱希特看来，资产阶级戏剧是梦幻工厂，是一种麻醉剂；而叙事剧正相反，它应当表现现实，揭示社会发

展规律,对观众进行教育,使之认识复杂的社会现象,引导他们用革命的方式改造社会。在《马哈哥尼城的兴衰》一书的注释中,布莱希特把叙事剧与戏剧形式的戏剧放在一起,列了一个表加以说明。通过这个表我们就基本上了解了布莱希特叙事剧的特点及它与戏剧形式的戏剧的区别:

戏剧形式的戏剧	叙事剧形式的戏剧
舞台体现一件事,	舞台叙述一个事件,
把观众卷进事件中去,	把观众变为观察家,
消磨观众的行动意志,	唤起观众的行动意志,
触发观众的感情,	促使观众做出选择,
向观众传授个人经历,	向观众传授人生知识,
让观众置身剧情之中,	让观众面对剧情,
用暗示手法起作用,	用辩论手法起作用,
保持观众各种感受,	把感受变为认识,
把人当作已知的对象,	把人当作研究的对象,
人是不变的,	人是可变的,而且正在变,
让观众紧张地注视戏的结局,	让观众紧张地注视戏的进行,
前场戏为下场戏而存在,	每场戏可单独存在,
事件发展过程是直线的,	事件发展过程是曲线的,
自然界是不会发生突变的,	自然界是会发生突变的,
戏展示世界现在的面貌,	戏展示世界将来的面貌,
表现人应当怎样,	表现人必须怎样,
强调人的本能	强调人的动机
思想决定存在。	社会存在决定思想。 ^①

① 《关于革新》,丁扬忠译,译文引自《布莱希特论戏剧》,第106~107页,中国戏剧出版社。

布莱希特在把他的叙事剧理论付诸演出实践时应用一种新的表演艺术技巧,这就是陌生化效果(Verfremdungseffekt)或译为间离效果。这种技巧要求演员既是形象的体现者也是形象的评判者。用这种陌生化的方式使观众和舞台保持距离,如布莱希特本人所说的:“在于使观众对所描写的事件有一种分析的、批判的立场。”^①

叙事剧理论和陌生化效果是布莱希特对 20 世纪戏剧发展做出的伟大功绩,也是阐释他戏剧创作和戏剧活动的重要前提。

在布莱希特的叙事剧的理论和实践中,理性的因素,或者说思辩哲学占有很重要的地位。到 20 年代末和 30 年代初期,布莱希特为了实现戏剧艺术的最迫切最直接的教育功能,加重了叙事剧中的理性成分,创造了“戏剧教科书”或“教学剧”(Lehrstueck)的形式。属于这一类的戏剧作品有《说是的人和说不的人》、《措施》(1930)、《例外和常规》(1930)以及与君特·魏森博伦合作、根据高尔基的《母亲》改编的同名剧(1930—1932)。从演出实践上来看,布莱希特的这类教育剧是失败的,作品中没有鲜明的人物,没有活生生的性格,没有真实的思想感情,有的只是一些程式化的没名没姓的人物,一些讲大道理的传声筒和政治上的宣传。

从 1933 年流亡到 1945 年是布莱希特创作生涯上的第三个阶段。

反法西斯的流亡年代是布莱希特思想上和艺术上取得更大成就的阶段。他创作了他的最优秀的作品。反法西斯自然成了他创作的一个大主题,流亡时期的第一部作品《圆头党和尖头党》(1932—1934)揭露了纳粹主义反动的种族理论。在此后的年代,他相继创作了《卡拉尔大娘的枪》(这是布莱希特以西班牙内战为题材创作的一部独幕剧)、短剧集《第三帝国的恐怖和灾难》(1935—

^① 布莱希特:《探索》,转引自《德国近代文学史》(下),第 1045 页。

1938)、以纳粹入侵法国为背景的《西蒙娜·马莎尔的梦》(1941—1943)、《第二次世界大战中的帅克》(1941—1943)等。在这一类作品中,布莱希特把矛头对准法西斯主义,揭露纳粹的反动本质,教育和鼓舞人民进行反法西斯斗争。布莱希特这些反纳粹的作品都有着强烈的现实意义,服务于当前斗争的需要。他在这一时期创作的另外一些作品,虽然不是取自现实生活的题材,但有着更深刻的内容,表达了作者对历史对社会的更深层次的思考,回答了时代最迫切的最激动人心的重大问题,在艺术上也成了最能体现他叙事剧理论的典范性作品。属于这一类的作品有《大胆妈妈和她的孩子们》(1939)、《伽利略传》(1938—1946)、《四川好人》(1939—1941)、《潘蒂拉老爷和他的仆人马狄》(1940)以及他流亡时期的最后一部作品《高加索灰阑记》(1944—1945)。

《大胆妈妈和她的孩子们》是一部历史纪事剧,它以德国30年战争为背景,描写绰号为大胆妈妈的一个随军女商贩的遭遇。开始时她热衷于从战争中去发财,带着她的两个儿子和一个女儿跟随军队前进,像一条鬣狗一样,在每一个战场上赚取金钱;到战争结束时,她失去了自己的三个孩子,佝偻着身子,拖着大篷车,毫无悔改地依然跟随着军队,走向虚无,走向毁灭。布莱希特并不是想借大胆妈妈的嘴来诅咒战争,而是如他自己所说,是要让观众看清一切;不是要使大胆妈妈觉悟过来,而是要借助大胆妈妈的盲目和无知来使观众清醒并得到教益,这就更增加了作品的悲剧性成分。

在大胆妈妈身上还时而表现出——特别是在她失去三个孩子的场面里——这个人物的双重性:热衷于赚钱、爱自己的孩子。在作者的下一部剧作《四川好人》里,人物的双重性,即人性的善与恶得到形象化的表述。《四川好人》并不是抽象地回答人性善或人性恶的问题,而是阐明了作者在接受马克思主义后所获得的一个唯物主义真理:社会存在决定思想,并提出了改变世界的革命要求。《四川好人》是一部寓意剧,三位神祇来到四川是为了弄清世上有

没有好人,他们到处碰壁,最后遇到妓女沈黛。这是一个心地善良的女人,神祇把她看作是人世间还有好人的一个明证,并嘱咐她要活着,要广行善事,要活得好,并做好事,这是好人的准则。但是沈黛在她生活的社会里却感到这两者无法共存。每当她行善事,她便无法生活下去,每当她以另一个面具(扮做她的表兄隋大)出现并违反本意去做恶,她就能活得好,有钱有势。布莱希特通过这样一个看来荒诞的故事阐明,一个人在这样的社会里既想活得好又想做好事,是不可能的。在收场诗里,作者把问题摆在观众面前:“用什么方法才能帮助好人/去得到一个好的下场。”观众也必然会得出结论:只有改变这个社会,才能解决这个两难问题。

《伽利略传》无疑是布莱希特这一时期的一部最重要的作品,他 1938 年着手创作,三易其稿,1939 完成初稿,此后在 1944—1947 年有两个版本,1955 年有第三个演出本。在这部作品中,布莱希特成功地通过文艺复兴后期的伟大科学家伽利略的生平,阐明了在一个特定时代人的道德价值和对社会的道义责任。伽利略正如许多历史上的伟人一样,不是一个完人,双重性格在他身上尤为突出。他在剧中说:谁知道真理却把它称为谎言,谁就是罪犯。他是一个英雄,善于在最困难的境地里去保存并传播真理。他最强烈的渴求就是科学,科学上的发现对他说来是最大的享受,是最大的诱惑。为了这种享受他不惜受辱于他所蔑视的强权和伪善。布莱希特借助这一人物,批判了现实中那些传播过真理,有过贡献,但在特定环境中却听任他人摆布的“伽利略式”的人,同时也更严厉地批判了那个要求科学家为他们的真理付出生命的社会。

双重人格是布莱希特整个戏剧创作中的一个喜爱的重要题材,他的《潘蒂拉老爷和他的仆人马狄》(1940)处理的同样是这个题材。地主潘蒂拉在醉酒状态下是个博爱主义者,热爱人,热爱自然,但是他在清醒时就成了一个坏人,一个对他人进行剥削、压榨的恶棍。

《高加索灰阑记》(1944—1945)是布莱希特在流亡时期的最后一部剧作。这是他根据中国元代李行道撰写的杂剧《包待制智勘灰阑记》改编而成的。作品采取了戏中戏的形式,以两个农庄为一个山谷的归属发生争论为楔子,引出两个女人争夺一个孩子的《灰阑记》故事,最后作者借歌者的口,说出作品的主题:“一切归善于对待的,比如说/孩子归/慈爱的母亲,为了成才成器,/车辆归好车夫,开起来顺利,/山谷归灌溉人,好让它开花结果。”布莱希特在这部以苏联格鲁吉亚为背景的作品中第一次让新人的形象出现:即那些集体庄员,虽说是在短暂的楔子中。看来他意识到战后生活在新的社会里面临的任务和自己的责任,但这个楔子却使人感到是个赘疣,完全可以去掉,而决不影响整部作品的完整性。

自战争结束,到1948年他返回东柏林,直至1956年逝世,这是他创作生涯的第四个阶段。在这短暂的几年里,布莱希特的主要精力和时间用于创办德意志剧院和演出实践,丰富和充实自己的辩证戏剧理论。应当说,他的戏剧创作已过了鼎盛时期。这阶段他完成的剧作都是根据别人作品改编的,且都是历史题材,如《安提戈涅》(1947)改编自索福克勒斯的剧本,《公社的日子》(1948)取自诺·格里格的剧作《失败》,《家庭教师》(1949)根据狂飚突进运动作家伦茨的同名剧改编,《科里奥兰》(1951—1952)取自莎士比亚戏剧,《一四三一年卢安的贞德案件》(1952)根据安娜·西格斯的一个广播剧改编,1954年完成的《唐璜》改编自莫里哀的戏剧,此外《图兰朵》(1954)和《鼓号齐鸣》(1955)也均是改编自他人的作品。新的生活、新的环境看来并没有激起布莱希特更强烈的创作热情,比起魏玛共和国和流亡时期的剧作,这一阶段的作品显得苍白,但他在这个时期的戏剧演出实践上做出的伟大功绩——尽管他的戏剧艺术理论一直成为最激烈最尖锐的争论问题——使他不容争辩地成为20世纪最伟大的剧作家和艺术家。

第六节 流亡时期的小说

一、概述

与流亡时期的诗歌、戏剧相比,小说占有一个更为重要的地位,不仅数量多,而且影响更为巨大。在整个流亡时期大约出版了 2000 多种书,其中绝大部分是小说。创作这些作品的既有早已享有盛名的老一代作家,也有崛起于 30 年代的一批年青人;既有无产阶级革命作家群、激进的资产阶级民主派作家,也有资产阶级保守派作家。他们美学观点不同,政治信仰相异,但共同的敌人使她们组成了一条“人道主义阵线”,在这个流亡的大学校里,自己受到了教育和锻炼,也用自己的作品去教育和锻炼自己的同胞,去进行反法西斯斗争。

(一)纪实作品

在流亡的最初年代,一些作家在希特勒上台之后被迫逃亡,他们一方面认识到自己道义的责任,及时地去揭露法西斯的暴虐统治,另一方面由于环境的残酷没有充足时间对当前事件进行艺术上的思考和人物形象的塑造。这样一来,纪实性、报导性的作品陆续出现就成为自然的了,就是一些小说也带有纪实的成分。这其中最重要的作品是 1933 年在瑞士巴塞尔出版的《褐色书》。这本 400 页的书对国会纵火案和希特勒的恐怖统治做了纪实性的报导,被翻译成 33 种语言,印了 60 万册,参与编写的有布·布拉依、阿·康特洛维奇、古·莱格勒、波·乌塞、弗·沃尔夫等,他们多是德国共产党员作家。1934 年还出版了由德国无产阶级革命作家同盟组织编写的《在铁丝网后面》和《德国作家在集中营的遭遇》,揭露德国法西斯在集中营和监狱里犯下的罪行。在此期间,一些流亡

刊物相继刊登了一些来自德国国内的第一手材料和文章,控诉了纳粹的种种暴行;一些流亡出版社也出版了一批这样的书籍,如汉斯·伯姆勒(1895—1936)的《达骚,杀人犯之营》(1933年英文版,1939年德文版)、格·泽格尔(1896—1967)的《奥朗宁堡》(1934)、沃·朗霍夫(1901—1966)的《沼泽士兵》(1935)等。这些作品所描述的都是作者的目睹耳闻、亲身经历,有着不容置疑的真实性和文献性,它们记录了纳粹统治的罪恶,展示了反法西斯战士的不屈斗志和高尚情操,成为初期流亡文学的重要构成。

在随后的年代里,特别是在西班牙内战时期,又出现了不少以西班牙内战为题材的报告文学作品,其中大多数是出自参加国际纵队的德国流亡作家之手,如阿·康特洛维奇的《西班牙战争日记》(1947年出版)、维·布莱德尔的《邂逅于埃伯河畔》(1939)、古·莱格勒的带有纪实性的小说《伟大的榜样,一个国际纵队的小说》(1940)等。

(二)时代小说^①:

希特勒攫取政权不久,产生了一批以现实生活为题材的反法西斯小说。最重要和最早的一部是里昂·孚希特万格的《奥本海姆兄妹》(1933年末),后改题为《奥伯曼兄妹》。小说写了一个上层犹太家庭在1932年11月至1933年夏的悲惨遭遇,抨击了纳粹主义的反犹罪行。这部作品激起巨大反响,1934年发行量就达到了25万多册,更由于它在结构上突破了作者早期的窠臼,被誉为是流亡小说的一个方向。随后在1934年出版了海·利普曼(1905—1966)创作的《祖国》,它同样在国际上发生广泛的影响。11名渔船成员出海3个月后,在1933年3月末返回汉堡,可他们发现一切变得不同了:纳粹暴行,法西斯恐怖,对犹太人的迫害……这是一

^① 这里用的是 Zeitroman 这个词,它是指以当代为题材的作品,对应于历史小说(Der historische Roman)。

个充满血腥的世界,一个与此前迥然不同的祖国。利普曼在 1935 年又发表了长篇小说《处以死刑》,这是一部纪实体作品,采用了许多纳粹文件、报纸报道、见证人的谈话,以无可争辩的事实揭露了纳粹的残暴统治。1933 年还同时出现了几部反法西斯作品,作者多是德国共产党员作家,如瓦·许施台特(1909—)的《逃亡中被射杀》、瓦·梅林的《米勒,一部德意志的编年史》(1935)、亚·萨雷(1889—1948)的《鼯鼠》和安娜·西格斯的《人头悬赏》。《逃亡中被射杀》讲的是一个逃亡者的故事,《米勒》是把历史与现实衔接在一起,对法西斯进行挖苦嘲弄的长篇小说(它在瑞士出版,因德国的抗议而被查禁),《鼯鼠》和《人头悬赏》则取材于法西斯上台前的德国农村。《鼯鼠》有一个副标题:一部德国农民小说,作者描述了“第一次世界大战以来一个法兰肯农村的经济和政治斗争的整体轮廓”;《人头悬赏》也有一个副标题:1932 年晚夏中的一个德国农村,西格斯提供的是“对农村政治和社会结构的一次横断面的分析”。他们都是从经济和政治的视角去探索农村中法西斯主义得势的原因。农村题材一直是流亡文学中被忽视的一个领域,萨雷和西格斯的作品无疑是对流亡文学的贡献。此后的萨雷在流亡时期还相继创作了多部农村题材的时代小说,如《劳维尔的牧人》(1933 年俄文版,1942 年德文版)、《一个牧童的历险和其它农村故事》(1935)、《邮差茨温刻勒》(1941)。

在流亡初期的小说创作中,揭露纳粹集中营和法西斯分子血腥罪行的作品占有重要的地位,它们或是取自亲身经历或是来自集中营的第一手材料,艺术地再现了法西斯的残酷统治,塑造了一批感人的反法西斯战士的形象。在这类作品中有代表性的是维·布莱德尔的《考验》(1935)、弗·卡·魏斯柯普夫的《诱惑》(1937)、伊·科恩的《午夜之后》(1937)、伯·封·布伦塔诺的《没有法官的审判》(1937)等。

随着流亡初期的过去,作家们不仅对流亡本身,也对发生在德

国的这一巨大事变有了更深层次的认识和思考,感到需要也有必要用艺术的手段去探索这一事变的原因,去表达自己的观点,去展现现实生活中的激烈斗争,这样在30年代后期和40年代初期就涌现出数量众多的优秀作品,特别是历史题材的长篇小说。

在以当今时代为题材的作品中,作家们不再满足于捕捉和描绘发生在现实生活中的个别事件,而是要进行艺术上的概括和形象上的塑造,力图透过现象去展示本质的东西。

在创作了有自传色彩的长篇小说《考验》之后,布莱德尔完成了《你不相认的兄弟》(1937)。这部作品是《考验》的续篇,它描绘了一个青年共产党员与法西斯进行的残酷的斗争。1940年在法国拘留营自杀的瓦·哈森克莱维尔在1939—1940年发表了《没有法律保护的人》,这虽是一部有着悲观色彩的作品,但它表现了流亡者的恶劣处境和心态。托马斯·曼的儿子克劳斯·曼在1936年发表了《摩菲斯特》之后,1939年发表的《火山》是一部富有战斗性的长篇小说。作为戏剧家的布莱希特于1940—1941年也创作了《流亡者的谈话》。作为诗人的贝歇尔创作了长篇小说《告别》(1940),小说的背景虽然是威廉帝国,但是在作者看来,这是通向法西斯专政的一个阶段。杜布林在流亡初期创作了《毫不留情》(1935),1937年至1942年间他完成了三部曲《1918年11月》。这部三部曲虽以1918年革命为题材,主要的锋芒是指向社会民主党,但却如作者所理解的,能发挥一种对抗第三帝国的精神力量。弗·沃尔夫在创作了《马门教授》和《弗洛里茨多夫》等反法西斯戏剧之后,1938年又创作了表现德国工人阶级反纳粹斗争的长篇小说《两人在边境》。卡尔·奥泰(1889—1963)在1938年出版了《托尔克马达的阴影》、《月光下的公墓》(1938)。1939年西班牙内战结束之后,作家们特别是亲身经历了这场战争的作家,先后写出了作品,如爱·克劳迪斯、海·克斯滕、波多·乌塞等,重要的代表性作品有《牺牲者》(1938)、《格尔尼卡的孩子们》(1939)、《贝特兰少尉》(1943)等。

(三) 历史小说

比起时代小说来,以历史为题材的作品,从流亡初期开始,无论是从数量上还是从质量上,都占有十分重要的地位。从历史中撷取题材,用来表达对时代的认识和思考,这成为与德国现实越来越隔绝的流亡作家创作上的一个鲜明趋势,这样就不可避免地发生了一场有关历史小说的争论。

虽然在魏玛共和国时期一些作家就在创作历史题材的作品,如亨利希·曼的《亨利四世》二部曲,托马斯·曼的《约瑟夫和他的兄弟》四部曲、孚希特万格、杜布林、阿·诺依曼,甚至一些法西斯作家如科本霍依埃尔等也都创作历史小说。但是在流亡初期相继出现的一批历史题材作品却有着特殊的意义,成为一个独特的现象。在希特勒攫取政权之后,流亡作家很快就创作出了一批历史小说,这其中重要的有布·弗朗克的《塞万提斯》(1934)、克劳斯·曼的以柴可夫斯基为主人公的《悲怆交响曲》(1935)、古·莱格勒以农民起义领袖为题材的《种子》(1836)、孚希特万格的《伪尼禄》(1936)、阿·诺依曼的《新凯撒》(1934)和《帝国》(1936)、杜布林以南美历史为题材的《没有死亡的国土》(1937—1938),此外还有一些以拿破仑为题材的小说,如阿·茨威格的《拿破仑在雅法》(写于1934—1938)、斐·布鲁克纳的《拿破仑第一》(1936)和《英雄般的喜剧》(1938)、杜布林的《百日》(1936)等。这里还没有把亨利希·曼、托马斯·曼和孚希特万格等人的历史小说算在内——我们将在后面的章节详细论及。

针对这些历史小说的出现,一些激进的作家和评论家做出了反应,有的是十分激烈的批判,他们把历史小说的创作看作是对现实的逃避,是一种政治上和艺术上的怯懦。流亡的评论家库·克尔斯顿 1937 年在一篇文章中写道:“众多的流亡作家怀疑他们的能力无法去表现他们没有亲眼所见亲身所经历、所关注的人和事;他们不信任他们的幻想力,无法去塑造所听到的、所读到的,也许是

出于另外的理由避开表现第三帝国发生的事件。历史题材给某些人指出了救命的小岛,在这座岛上他们找到了避开他们的任务,但也同时避开了自身的一个庇护地。”卡·魏斯柯普夫批评说:“对于一个流亡的德国作家而言,选择一个历史素材通常意味着在现实面前的躲避或者遁逃。遁逃和躲避不是力量的标志。”作家库·希勒尔更激烈地把这一历史小说现象称为一种耻辱,一种丑行:“如果一伙文学作家用写俄国的卡捷琳娜、瑞典的克里斯汀涅、法国的约瑟芬娜,用斐迪南第一、菲利普第二、拿破仑第三、伪尼禄和真彼得的书,用这些毫无价值的东西向读者的脑袋里去灌浆糊,使我们有责任感的作家,我们有思想的人,明天的开拓者陷入窒息,那这类昔日的货色该受到最严厉的咒骂!”在历史小说的批评者看来,历史与现实是没有联系的,历史小说的作者是把历史当作一个避难所,是对现实要求的一种遁逃。

与此相反,历史小说的辩护者恰恰认为历史和现实是相连的,写历史小说的作家不是在现实面前遁逃,而是把历史题材看作是为自由进行斗争的武器。杜布林 1936 年在一篇题为《历史小说和我们》(我们指流亡作家)中认为,流亡作家喜爱历史小说是可以理解的,“因为他们除了没有置身于德国现实这个原因之外,有着去寻求其与历史相似之处的愿望,去历史地确定自身的地位,去为自身进行辩白,去直接思考必要性,去安慰自己的倾向性和至少是进行想像中的复仇”。杜布林在这段话的最后一句中谈到了想像中的复仇,这也可以解释,为什么在这一时期的多数历史小说中,其主人公都是反面形象。对于那些资产阶级进步作家来说,他们受法西斯的残酷迫害,流亡异国他乡,远离德国现实,只能从历史中去寻找平行的题材,表现自己对法西斯主义的憎恶,向纳粹进行复仇。在 1935 年写出了《伪尼禄》一书的孚希特万格清楚地在那篇重要的长文《历史小说的意义和无意义》中,表明了自己作为一个作家对历史小说的写作所持的观点:“我写了时代小说,写了历史小

说。在经过极严厉的良心上的审查之后,我可以声明,我有意在我的历史小说中加进同样现实的内容,就如同在我的时代小说中所做的那样。我从没有想到,为历史本身而去描述历史,我一直是把服饰、把历史装束只看作是一种风格化手段,一种用最简单的方式取得现实的幻觉手段。”不仅如此,他对今天的历史描述的正确性提出了怀疑,在历史“事实的安排”上有着主观的随意性。应当让历史为当前为未来服务,他认为历史小说应成为反对愚蠢和暴力的武器。孚希特万格对历史小说的观点是鲜明的、正确的,他在创作实践上也取得了令人瞩目的成就。在魏玛共和国时期他写了《丑陋的公爵夫人》(1923)和《犹太人徐斯》(1925),在流亡时期创作了《伪尼禄》(1935)和《约瑟夫斯》三部曲等。不言而喻,除了像杜布林、孚希特万格、托马斯·曼、亨利希·曼这样赋予历史小说以现实内容的资产阶级进步作家外,也有一些仅是为创作而创作的作家,他们仅是为了写书而利用历史。这一点,作家卢·马尔库斯在一篇题为《对逃避的指摘》(1936)中做了说明。

在这场规模不大但却有着深刻意义的争论中,卢卡契 1937 年出版了专著《历史小说》,但这部著作用俄文发表,影响范围更广的是他在 1938 年发表的一篇题为《自由主义与民主主义斗争在德国反法西斯主义者历史小说中的反映》。卢卡契详尽地分析了古典历史小说与当代历史小说之间的联系和对立,“两者都努力在动荡中,在客观现实和对现实的生动的关系中来描写历史的人民生活^①。但我们时代人道主义者的历史小说是同当前伟大的现实问题紧密相联的,它的这种现时性就伟大的历史意义来说,是反法西斯人道主义者历史小说所取得的最伟大的进步之一,它是历史小说史转折的开始”^②。在分析反法西斯历史小说时,他提出了这样

① 《历史小说中新人道主义发展的远景》,载《卢卡契文学论文集》(1),第 151 页,张黎译。

② 同上,第 155 页。张黎译。

的要求：“德国反法西斯主义者的历史小说的意义恰恰在于‘艺术性’：他们在具体的艺术形象中塑造了再现了人的这样一种人道主义类型，它的社会胜利标志着对法西斯主义的社会和的政治的胜利。人的这样一种类型，它的普遍性，它所占的统治地位带来了对于人类文化的拯救；为了这样一种类型，反对法西斯主义的斗争对每一个人来说就成为一种文化上的义务……”^①

流亡时期，环境的因素、社会的原因和时代的要求，造成了历史小说的繁荣；当然这些历史小说在艺术质量、思想深度、与现实社会问题的联系上，取决于作家本人的艺术才能、对所处理的历史事件的理解，特别是作家本人对当前政治现实所持的观点。

二、重要作家

亨利希·曼在20年代先后完成了长篇小说《首脑》(1925)——这部作品与《臣仆》(1916)、《穷人》(1917)一起被称为威廉二世时期德国社会的三部曲、《母亲玛丽》(1927)、《欧也妮或市民时代》(1928)、《大事业》(1930)和发表于魏玛共和国末年的《严峻的生活》(1932)。这些作品的背景都是20年代的德国，它们表明了亨利希·曼对当代现实生活的敏锐观察力和资本主义社会的种种矛盾以及在权力欲和金钱欲的统治下，人性的衰微和价值观念的堕落。这几部长篇小说没有成为亨利希·曼创作成就更进一步的标志，但它们表明了他对资产阶级更深层次的认识和美学上的进步：对表现主义的克服。

希特勒上台后不久，亨利希·曼就开始了流亡生活，先是在法国，1940年他面临被法国维琪政府引渡给纳粹德国的危险，于是在朋友们的帮助下取道葡萄牙到了美国。

流亡时期并不是亨利希·曼创作上的鼎盛时期——流亡时期

^① 转引自沃·波依汀等人所编：《德国文学史》，1989年版，第412页。

所进行的统一战线方面的活动,政论文章的写作,后期特别是在美国时期生活上的不安定、物质上的匮乏,都在一定程度上影响了他的创作,他完成的一些作品也并非都是杰作,但是,他的历史小说《亨利四世》二部曲:《亨利四世的青年时代》(1935)和《亨利四世的完成》(1938)却是他最重要的、也是最成熟的作品。他早期的《臣仆》和晚期的《亨利四世》是他文学创作道路上的两座里程碑。托马斯·曼在给亨利希·曼的信中谈及《亨利四世》:“这本书由于它的爱,它的艺术、勇敢、自由、明智以及善良而变得伟大。它充满了智慧、幽默、感情和想像力。它妙极了,它是你的生活 and 人格的综合和概括。”^①

亨利希·曼在 1932 年着手创作《亨利四世》,到 1938 年在法国流亡时完成。如果从开始构思的 1925 年算起,那么这部长篇小说共经历了 13 个年头。

这部以法国 16 世纪宗教战争为背景的长篇历史小说描述了一个小公国的国王亨利完成法兰西统一而成为法国国王的一生。16 世纪的法国还不是一个政治上统一的国家,不同的小公国分属不同的教派,以北方为根据地的天主教与以南部为势力范围的新教——胡格诺教派一直进行了时断时续的长达 30 多年的宗教战争。亨利是法国南部一个小公国那瓦拉的王子,他的母亲是胡格诺教派的首领,她死后亨利做了公国的国王,也成了虔诚的胡格诺的领袖。亨利又是北方巴黎在朝的法国统治王族瓦罗亚的近亲,国王查理九世是天主教的首领。亨利自小便与查理九世的妹妹玛果订婚。1572 年,天主教与胡格诺教派试图休战,亨利带领大批胡格诺教徒来巴黎举行婚礼。这场婚礼其实是查理九世的母亲和朝中天主教首领洛林公爵吉士的阴谋。就在婚礼后,发生了史称“圣巴托

^① 转引自《亨利希·曼》,克·施勒特尔著,冯亚琳译,中国社会科学出版社,第 160 页。

罗伞”之夜的大屠杀,亨利所带去的胡格诺派教徒悉数遭到杀害,他本人被幽禁。亨利表面屈从,设法逃出巴黎,重返南方,积蓄力量。查理九世死后,亨利三世继位,但不久就被天主教联盟阴谋杀害。由于瓦罗亚家族没有继承人,亨利便成了法国国王:亨利四世。为了在反天主教联盟的斗争中取得胜利,为了争取信奉天主教的巴黎人民的拥护,他重新皈依天主教:“为了巴黎,做一场弥撒是值得的。”1598年,亨利四世颁布了南特敕令,天主教成为法国国教,但胡格诺教派与天主教享有同等的地位,给人民以宗教信仰的自由。他励精图治,击败了西班牙和天主教联盟的军队,完成了法国的统一和宗教的和解,采取了种种改革措施,促进了国家经济发展,让人民安居乐业。为遏制西班牙的野心,他致力于建立一个欧洲联盟的“大计划”。这种种措施激起了教会和西班牙的仇恨,在他们眼里,亨利四世不仅是他们政治上的对手,也是一个表面上是天主教徒,骨子里仍是一个信奉胡格诺教的异教徒。他们派遣刺客把他杀死了。

亨利希·曼写了这样一个好国王的故事,把他塑造成为一个杰出的人文主义形象。亨利置身于各种矛盾中间:世俗和宗教、天主教和胡格诺教派、中央集权和封建割据、民族利益和小公国的利益,但他胸怀大志,以国家统一、民族利益为重,锲而不舍地追逐自己的目标。他振兴经济,革除旧弊,要使他的贫穷的子民能享有和平,过上每个星期锅里都有一只鸡的好生活。

亨利希·曼的《亨利四世》再现了一个辉煌的人文主义的历史时代,在理智和知识的基础上塑造了人的形象、国家的形象。这尤其体现在作者虚构的亨利和人文主义者蒙田的关系上。正是由于蒙田的影响,亨利才从深层次上认识到,“宗教战争既不是起源于信仰,又不会使人们更加善良。它们对于一部分人是发展野心的借

口,对于另一部分是发财致富的捷径”^①。蒙田认为权力只有与善结合在一起才是合法的,正是这样一种观点使亨利相信:“暴力固然强,但宽容和爱人的力量更强,没有什么比宽容、人道更得人心而具有人民性。”^②亨利四世这一艺术形象体现着亨利希·曼的政治理想和人道主义的追求。

但是这部作品的巨大意义,不仅在于作者塑造了一个开明的君王形象,而且由于是作者在流亡时期完成的,就有一种更强烈的现实意义。这一点他本人极为清楚地点明了:“亨利四世——开明的政权。既不是美化了的历史,也不是善意的虚构,而仅仅是一个真实的比喻。我用它来陪伴我度过恐怖的岁月。倘若恐怖能被战胜,那就可以说明这一比喻是正确的和真实的。”^③阿·茨威格在这部作品的第一卷发表后,就锐利地指出:“通过这个国王的生平,作者塑造了一个不屈不挠的忍耐和勇敢的象征,一个今日的精神和行动的人的象征和理想。”^④为了使这部历史小说能与当前现实密切联系起来,有一种强烈的时代意义,亨利希·曼有意使用了非历史的手法,使一些人物含有非历史的因素。这不仅表现在亨利四世身上——作者本人认为,“解放者亨利四世的行动就像一个革命家,要是在今天人家就会把他叫做布尔什维克”,特别明显地表现在亨利四世的几个敌人上,正如有的评论家指出的,天主教联盟反人民的政策就有着法西斯主义的恐怖统治的色彩。在天主教联盟首领吉士公爵身上带有明显的希特勒特征,他在书中被称为“元首”,人们举起右手向他欢呼;他的左右手、教士布歇是个新型的煽动家,身材萎缩,使人自然就想起戈培尔。这种非历史主义的成分,

① 见《亨利四世》(上),第361页,第364页,董问樵译,上海译文出版社。

② 见《亨利四世》(上),第361页,第364页,董问樵译,上海译文出版社。

③ 转引自《亨利希·曼》,克·施勒特尔著,冯亚琳译,中国社会科学出版社,第151页。

④ 阿·茨威格:《亨利希·曼的杰作》,1935年,转引自汉·考夫曼主编:《德国文学史》,第10卷,第517页。

它的影射性,它的富有时代感的象征和比喻,正是流亡时期历史小说的特点,也是它的艺术魅力所在和得到强烈的时代接受的原因。亨利希·曼的《亨利四世》是流亡文学中历史小说的一部代表性作品,是一部如他自己所说的“历史教训小说”。

在《亨利四世》之后,亨利希·曼虽然生活极不安定,但他却同时构思了三部作品,而他确也是在交叉写作,这就是《利迪采》、《腓特烈大帝痛史》和《世界的接待》。《利迪采》发表于1943年,其余二部都在作者死后分别于1956和1960年出版。在此期间,亨利希·曼还在1949年完成了长篇小说《呼吸》。《利迪采》是部电影小说,它以捷克人民反法西斯斗争为题材,《呼吸》虽然也写了法国抵抗运动,但却是通过一个行将死去的贵族夫人的回忆表现了一个社会和一个时代的命运。这两部作品虽然艺术上没有达到应有的高度,但表达了这位老人对纳粹的憎恨和对新的时代的企盼。历史小说《腓特烈大帝痛史》只留下片断——一部与《亨利四世》相对应的作品,正如亨利四世是一个好国王一样,腓特烈大帝是一个坏国王。亨利希·曼最后完成的是《世界的接待》,这是一部讽刺性小说,与早期的《在懒人的乐园里》相呼应,作者以特有的形式对一个腐朽的资产阶级社会进行辛辣的讥讽和挖苦,对社会的种种弊端进行鞭笞时指出:这是一部“可怕的社会讽刺作品,哪里都是它的故事发生的地点,又哪里都不是”^①。同样重要的是,亨利希·曼在这部作品里把自己对未来的希望寄托在两个相爱的年青人身上,他们总是对资产阶级说是的说不,对资本主义社会肯定的加以否定。

亨利希·曼晚年除了小说之外,还写了一部自传《观察一个时代》,这是19世纪末到第二次世界大战德国社会的一幅镜像,也是作者本人精神世界的一幅镜像,它是了解亨利希·曼的一部必不

^① 转引自苏联科学院编:《德国近代文学史》(下),第869页。

可少的著作。

亨利希·曼晚年生活极不安定,物质匮乏使他有时处于极端窘迫的境地,他甚至无钱取出运到纽约的图书资料。他的妻子内莉不得不到军服厂做工,去护理伤病员以维持家庭。1944 年底内莉为摆脱这种屈辱困苦的生活而自杀。战争结束后,贝歇尔等人写信给他,希望他回国,参加文化复兴工作。1947 年柏林洪堡大学授予他名誉博士称号,1949 年民主德国授予他国家文学艺术一等奖。这正是他心境孤寂、情绪沮丧的时刻:“……而在这儿,我没有什么可留恋的,没有什么可期待的,有的只是老年人的梦幻。”(1948 年 10 月 26 日,致莱姆克)托马斯·曼在谈到他哥哥这时的处境时写道:“他在这儿默默无闻,相当寂寞。”1950 年 2 月 28 日,他在致阿·茨威格的信中宣布:他决定返回德国,定居在民主德国,接受德国艺术研究院院长一职。但他的健康情况急剧恶化,1950 年 3 月 12 日突然发作的脑溢血使他永远阖上了犀利的、充满期待的双眼。

托马斯·曼的《布登勃洛克一家》为他赢得了名声和荣誉,也为他本人带来了压力,他渴求完美,追求宏伟。他为自己的创作放置了一把标尺,为自己找到了典范,这就是歌德和托尔斯泰。他对这两位作家的崇敬不仅表现在他写的一些论述他们的论著和文章中——那篇著名的长文《歌德和托尔斯泰》发表于 1922 年,而且更主要的是表现在他创作的美学准则上。他把他俩看作是席勒美学观点上的“朴素”的诗人,是“感伤的”席勒和陀斯妥耶夫斯基的另一极。他极为看重歌德和托尔斯泰创作中的真实、自然和自身的体验,他在创作中也这样去效仿。如果说托马斯·曼创作《布登勃洛克一家》这部被称为“改头换面的自我经历”的作品在美学上还谈不上什么有目的的追求的话,那么他在第一次世界大战前后的几部作品,如《托尼·克吕格尔》(1903)、《国王陛下》(1909)、《死在威尼斯》(1912)、长篇小说《魔山》(1924)等都是他自身体验的产物,

即使那篇《国王陛下》也被评论家称为“一篇自传式的童话”。

《托尼·克吕格尔》、《国王陛下》和《死于威尼斯》是中篇小说，特别是后者在托马斯·曼的中篇小说创作中占有重要的地位。这几部作品都是以艺术家和社会的冲突为题材，《托尼·克吕格尔》中的主人公克吕格尔，《国王陛下》中的劳斯·亨利希，《死在威尼斯》中的阿申巴赫，这些艺术家都不能忍受生活的平庸，他们追求生活的美和美的生活，甚至为了至美而献出生命，如《死在威尼斯》中的阿申巴赫。

《魔山》无疑是托马斯·曼在魏玛共和国时期的最有代表性的一部长篇小说。1912年他的妻子得了肺病，在瑞士一座高山疗养地达沃斯养病，他去探望她，可自己却染上粘膜炎，接受医生的劝告，在那里疗养了半年。在这座魔山中的生活，使托马斯·曼积累了素材，他想写一篇不长的小说，命名为《小威廉·麦斯特》。等到12年后，完成的《魔山》竟成了一部长篇小说，而这12年的构思和创作，使它成为内容丰富、意义深邃的作品，如辛克莱·刘易斯所说的：“我觉得《魔山》是整个欧洲精神生活的精髓。”^①

毫无疑问，《魔山》有着自传性质，如他本人所说过的，它是《布登勃洛克一家》的姊妹篇，是“这本书在另外一个生活层次上的重复”，但是在更高的层次，它远远超出了自身体验的范畴而上升到一种理性的高度，这就是一些评论家称之为理性小说的原因。关于这部小说的主要内容，托马斯·曼在1915年8月3日给保尔·阿曼的信中做了这样的概括：“我在战前开始写一个篇幅较大的故事，它发生在一座高山上，一家肺病疗养院里，是一个有着教育的和政治意图的故事。一个年青人与最富有诱惑的力量、与死进行了较量，并以滑稽的和可怖的方式经历了人道主义和浪漫主义、进步

^① 转引自《德国近代文学史》(下)，第789页。

和反动、健康和疾病的精神对抗……整个精神是幽默的虚无主义的，更倾向于对死亡的同情。”这个年青人是主人公，名叫汉斯·卡斯托洛普。他到瑞士达沃斯高山疗养院探望他的表兄，却因肺病也在这里疗养，竟呆了七个年头，直到第一次世界大战爆发。他在这座有魔力的高山上搅入各种各样的精神和思想的对立之中。在此疗养的病人来自欧洲各地，他们所代表的各种意识形态使这座疗养院成为第一次世界大战前庞杂的混乱的相互冲突的欧洲精神世界的一个缩影。这其中有意大利作家塞顿布里尼，一个理性的和进步的资产阶级革命民主主义者；有与之对立的耶稣会教士纳弗塔，他是民主制的反对者、军国主义分子、法西斯思想的早期鼓吹者，他们争相对卡斯托洛普施加影响；有使他堕入爱情的美丽的俄国贵妇人克拉芙蒂亚，她是爱和死的象征，是诱惑的化身；有荷兰富翁皮帕克伦，他讲究实际，享受生活，喜爱自然，是一个狄奥尼索斯和基督的混合物。在塞顿布里尼和纳弗塔的直接冲突里，作为一个并不勇敢的英雄，卡斯托洛普彷徨、否定，他追随，他抵抗，他思考。他像歌德的威廉·麦斯特一样，经历了一个精神上的学习和漫游年代。在《雪》那一章里他在这两种对立的精神中形成了自己独立的结论：这就是他在一个半梦半醒的状态中说出的：“人为了善和美不应让死亡来主宰他的思想。”这是惟一一句用斜体字重点标出来的话。

塞顿布里尼与纳弗塔为争论而进行决斗，前者为表示自己的高贵品格和对纳弗塔的轻蔑向空中放枪，而后者为表示对前者的这种行为之厌恶把子弹射进自己的脑袋；克拉芙蒂亚与皮帕克伦共同生活，可这个令卡斯托洛普产生好感的务实主义者却因病服毒自尽。第一次世界大战爆发，主人公卡斯托洛普从魔山回到平原，投身战争，消失而不是死在战场上。这些人物，特别是主人公的结局在某种程度上依然表明作者认识上的抽象性和对生的疑惑，

对死的同情,这也反映在小说的最后一段话上:“难道从世界的死亡筵席中,多雨水的夜空周围激发起的恶劣的欲火中会有一天升起爱吗?”

托马斯·曼在第一次世界大战期间写下的《一个不问政治者的观察》(1918)是他对自己政治保守的一次激烈辩护,是针对他哥哥亨利希·曼及被他称为“文明作家”的人进行的一次论战。在这篇长文里他公开称,“我要的是王国”,政治和民主是德意志所陌生的。战后他开始转向共和主义,《论德意志共和国》(1922)和《歌德和托尔斯泰》就标志着这一转变的完成。从20年代初到30年代初这段时间,托马斯·曼在一系列文章和讲话中,全力为魏玛共和国,为这个资产阶级的民主制度进行维护、赞颂。对他来说,如他在《论德意志共和国》的演讲中所称的,共和国和民主就是人道主义精神。与此同时,他对蒙昧主义、政治上的非理性主义大加抨击;他把正在崛起的德国法西斯主义看作是“沃旦崇拜”,是“浪漫主义的野蛮”。托马斯·曼思想上的这些认识,对法西斯主义的憎恶,也必然在他的作品得到反映。1930年他写了一部中篇小说《马里奥和魔术师》。这篇小说开始时并没有得到足够的重视,被看作是一篇旅行报导。但随着对托马斯·曼思想发展的认识和理解,这部作品被看作是一部“时代小说”,在托马斯·曼的中短篇小说中占有重要的地位。这篇小说以第一人称的方式,描述了“我”在一次意大利旅游时的见闻:在一座小城里魔术师奇波拉用魔术对群众催眠,进而愚弄和操纵观众,他用娓娓动听的言词和皮鞭,使那些人心里不情愿却又身不由己地屈服、听命。到最后,一个受他欺骗和侮辱的侍者清醒过来,开枪把他打死。这篇作品的寓意性十分明显,它很快就被意大利法西斯统治当局禁止出版了。这种结果也许出乎作者所料,因为正如托马斯·曼本人所认为的,他最初多半是把这篇作品当作“伦理象征”,但后来认识到了,它是“最初的一次战争行

动”^①。

1933年2月10日,托马斯·曼在慕尼黑大学做了引起很大反响的《理查德·华格纳的苦难和伟大》的演讲,次日他开始了早就计划好了的国外演讲旅行,到了荷兰、比利时、法国。不久,2月27日就发生了国会纵火案。托马斯·曼从此开始了他的国外流亡生活。在漫长的流亡期间,托马斯·曼为了反抗希特勒的法西斯统治,写下了许多战斗性的文章,发表了无数次的电台演说,从1940年起他定期在电台对德国听众讲话。

1933年至1938年间,他多半时间居住在瑞士,后来他前往美国,成为普林斯顿大学客座教授,华盛顿国会图书馆德语文学顾问,1944年成为美国公民。流亡使他失去了许多,主要是物质的,也使他获得许多,主要是精神的。流亡改变了他的生活,使他得到许多新的认识,这一切都为他的创作注入了新的内容,留下了深深的印记。可以这样讲,如果没有流亡时期的思想上和精神上的变化和发展,那他在流亡前就开始创作和构思的作品,如《约瑟夫和他的兄弟》和《绿蒂在魏玛》便不会是现在这个样子。

《约瑟夫和他的兄弟》无疑是托马斯·曼流亡时期的一部重要作品。如歌德一样,他儿时就对圣经中的约瑟夫故事发生浓厚兴趣。1925年他在地中海一带旅游,先后在开罗、卢克索等地逗留,这次旅行激起了他创作约瑟夫故事的欲望。1926年开始落笔,但断断续续,受到别的作品的写作冲击,直到1933年第一卷才出版。这部长篇小说共分四部:第一部《雅各的故事》(1933)、第二部《年青的约瑟夫》(1934)、第三部《约瑟夫在埃及》(1936)、第四部《赡养者的约瑟夫》(1943)。这部长篇小说被作者本人称作是一首“幽默的人类之歌”,它耗尽作者17年的时光。

^① 参阅克普曼编:《托马斯·曼手册》,第597页,1990年,斯图加特出版社。

这部作品主要依据《圣经·旧约》写成。为了创作这部长篇小说,托马斯·曼阅读了大量参考书籍。据1963年H·雷纳尔特的论文《托马斯·曼的约瑟夫四部曲的先期研究1927—1939》和1972年M·狄尔克的论文《托马斯·曼的神话学和心理学研究》统计,托马斯·曼翻阅了近50部著作。从这样众多的材料中,他创作了自己的约瑟夫,从深层次上对这个圣经故事进行了再创造并赋予它新的意义。它的梗概如下:雅各共有12个儿子,他最宠爱约瑟夫,这遭到了他的同父异母兄弟的嫉恨,于是把约瑟夫卖到埃及,在埃及法老的朋友波梯法家当奴隶。由于聪明诚实,约瑟夫受到重用,当了管家。波梯法的妻子爱上了他,他加以回避,却遭到诬陷,于是被监禁起来。可不久由于他能释梦,反成了法老的宠臣。根据法老的怪梦,他预言在7年丰收之后有7年大灾。他为这个国家采取了相应的措施,使人民在灾年依然安居乐业,他被法老委任为大臣,成了人民的“赡养者”。在故事最后,雅各的兄弟也来到埃及,他们悔恨过去对约瑟夫的所作所为,约瑟夫的父亲也来到埃及,全家团圆。看来这是一个远离现实的圣经故事,但深思后读者就能认识到,这是一部充满人性的教育小说。从神话中去发掘人道主义因素,去弘扬人道主义精神,这是作者为自己提出的任务,这一主题的现实意义,正如托马斯·曼本人所说:“在这本书里从法西斯主义手中把神话夺了过来,并在语言的最后角落里都加以人道主义化——如果后世能在此找到什么值得重视的东西,那就是这一点。”^①当纳粹主管意识形态的头头A·罗森伯格及一些法西斯文人利用神话宣扬民族沙文主义,鼓吹领袖崇拜,权力崇拜,愚弄人民,并大肆美化野蛮、嗜血和残忍的“英雄行为”时,托马斯·曼却在这部长篇小说中把圣经中的人塑造成命运的主人和生活的强

^① 转引自E·希尔舍:《托马斯·曼》,第141页,1986年,柏林人民和知识出版社。

者。从这个意义上说,托马斯·曼粉碎了纳粹的神话学,赋予神话在法西斯恐怖和战争时期以资产阶级的人道主义内容。

托马斯·曼后来曾说,这部取材于《圣经·旧约》的作品有着与时代倾向进行激烈交锋的意义,是对纳粹的反犹主义的一种反击。虽然四部曲的前两部是纳粹上台前完成的,不能说作者当时是自觉地对法西斯的反犹主义进行挑战,但他选择了这个题材,就有了一种特殊含意。在后两部中,托马斯·曼有意识地加重了这种争论的成分。约瑟夫是个犹太人,但并没有什么种族上的意义,而是一个人道主义化了的圣经人物,“是精神和物质得到互相结合和升华”的人物,他的成长和他的完成是一个人的成长和完成,是“一个新的人类”的实现。正是从这个角度上,他称这部作品是一首“幽默的人类之歌”。

在“约瑟夫四部曲”写作期间,他中断了这部取材于《圣经》的故事,从 1936 年底开始着手创作以歌德为主人公的长篇小说《绿蒂在魏玛》,这部作品在 1939 年出版。

托马斯·曼早年就是歌德的一个崇拜者;20 岁时他就把歌德看作是自己的至高无上的大师。他敬仰瓦格纳、尼采、叔本华和托尔斯泰,但对他们有保留,有抗拒,有怀疑,惟独对歌德不是这样。还在 1910 年他就想写一篇以歌德为主人公的小说,而且是以老年歌德与乌里克·莱温佐夫的恋爱为题材,但他觉得这个故事有损歌德的形象就搁置起来。1932 年是歌德逝世百年。在这个歌德年里他做了关于歌德的多篇学术报告,把歌德作为自己的楷模,资产阶级时代的代表者。在流亡时期,一个更为重要的原因激起了他创作一部以歌德为主人公的作品的欲望。仅用了两年时间,他就完成了这部具有强烈现实意义的历史小说。

小说的梗概再简单不过了,没有什么戏剧性情节可言。已经孀居的绿蒂·凯斯特涅——从前的绿蒂·布甫,歌德青年时代的恋

人,《少年维特之烦恼》中的原型,50年之后已是一位祖母了。她前往魏玛,去拜访青年时代几乎为她而自杀的追求者。她一抵达这座小城立即引起轰动,三天后歌德邀请她来家做客。他见到她稍感拘束,她看到他稍感失望。最后歌德为她送行,两人在车厢进行了临别谈话,就是这些。可正如斯·茨威格在谈这部作品时所说的:这个梗概“像一滴露珠那样大,但它受到上方的光亮照耀时,就出现了色彩和火焰的奇迹”^①。

托马斯·曼在谈及这部作品时说过:“我本人说出了我要说的,卸下了我的包袱——在半打的文章和一部完整的小说中我做了这一切。”^② 这个包袱就是他本人的“歌德像”,他要呈献给读者的这幅歌德像,不仅是形似,而且要神似,他要塑造一个完整的歌德,准确地描绘出老年歌德的精神世界。在他的笔下,一方面表现了歌德的思想深邃,目光锐利,高瞻远瞩,狷介孤傲;另一方面也描写了他的常人和庸人的气质。这幅歌德像上更重要的一笔是歌德对德意志民族、对民族主义所持的观点。托马斯·曼在这部作品第五章,特别是在第七章里,通过阿德莱·叔本华和歌德本人的内心独白,阐明了他的理解,赋予这部长篇小说一种强烈的时代色彩和现实意义。在第七章中,歌德在谈论德国人时充满了爱与恨交织一起的感情:“他们仇恨清澈洁净,这是不对的。他们不认识真理的魔力,这是可悲的……他们虔诚地听任每一个狂热的流氓摆布,他唤起他们最卑劣的品质,鼓励他们的恶习并教导他们把民族性理解为孤立和粗野,当他们把他们的尊严毁个精光时,似乎才觉得伟大和了不起呢。”^③ 在另一个地方,歌德更尖锐地说:“不幸的人民,它

① 茨威格:《托马斯·曼的〈绿蒂在魏玛〉》,载《茨威格散文精选》,第193页,人民日报出版社,1997年。

② 转引自E·希尔舍:《托马斯·曼》,第151页。

③ 《绿蒂在魏玛》,第306~307页,第314页,建设出版社,1952年。

不会有结果的,因为它不想理解自己,而它的每一种错误的理解激起的不仅仅是嘲笑,也激起世界的仇恨,给他带来极大的危险。”^①对德意志民族性的这种严厉批判,是出自小说主人公歌德之口,而非历史人物歌德之口,但正如托马斯·曼本人所强调的,歌德是会说这些话的^②,这些话同时也是作者的思想。托马斯·曼借助歌德表达了对希特勒法西斯的憎恨和对德意志民族的忧虑。

托马斯·曼晚年最伟大的作品是长篇小说《浮士德博士》,它的创作始于流亡时期的 1943 年 3 月,搁笔时已是战后的 1947 年了。小说主人公不是德国民间故事中的浮士德,与歌德的《浮士德》也并不相关,写的是作者虚构的一位生于 1885 年死于 1940 年的德国音乐家。他与魔鬼签约,最后死于精神病。这个主要情节取自浮士德故事,因此作者题为《浮士德博士》,它的全称是《浮士德博士。一个朋友所叙述的德国音乐家阿德里安·莱弗屈恩的生平》。

小说采用的是传记的形式。莱弗屈恩 1885 年生于农村,聪明过人,中学毕业后学神学,但他对音乐情有独钟。不久他就抛弃了神学,成为一个作曲家。可他不满意沿袭下来的音乐形式和表现方法,他要创作出最完美的作品。为了达到这个目的,为了克服创作上的停滞,为了获得灵感和乐思,他不惜任何代价。于是他走上了歧途,与魔鬼签约。魔鬼许诺他“真正愉悦的、狂喜入迷的、真正的和可信的灵感”,去“克服时代的缺乏活力的困难”。期限为 24 年,之后他的灵魂归魔鬼所有,在此期间他不应当去爱:“你的生命应

① 《绿蒂在魏玛》,第 306~307 页,第 314 页,建设出版社,1952 年。

② 战后在纽伦堡审判案中,英国检查官哈特莱爵士从《绿蒂在魏玛》的第 7 章中摘引一些段落作为歌德的话加以引用。此事引起异议,说这是托马斯·曼而非歌德的话,对此托马斯·曼写道:“我可以保证,也许歌德真的没有说过检查官加在他头上的话,但他确实是能够说出这些话的。在一种更高意义上,哈特莱爵士的援引是正确的。”(《托马斯·曼全集》,第 12 卷,第 307 页。)

当是冷酷的——你不可以去爱任何人。”此后莱弗屈恩便过着与世隔绝的生活。19年过去了,在这段时间里他创作了一些作品,最后一部作品是他的得意和顶峰之作——《浮士德博士的哀怨》。这是与贝多芬第九交响曲截然对立的作品,它表现了一个被诅咒者的绝望。在完成这部作品之后,莱弗屈恩像中世纪的浮士德一样,把他的朋友召集在一起,向他们演奏这部作品,并向他们做生命的忏悔。这部传记的叙述者、他的朋友语言学家塞留斯·蔡特勒鲁姆向我们描述了这个场面:“我们看到眼泪顺着面颊流下落到琴键上,琴键都湿透了,他用强烈的不和谐音敲击着它们……他张开双臂伏在钢琴上,像是要拥抱似的,突然像是被撞击似的从椅子上侧倒在地上。”他昏厥过去,再也没有清醒过来,成了痴呆。他还活了一段时间,1940年死于精神错乱。

这样一个故事,特别是与魔鬼订约的情节,有着丰富而深刻的象征性和寓意性。我们不妨从三个层次去理解这部作品:这是一部艺术家的悲剧,一个有才能的艺术家为了追求完美不惜把自己交给魔鬼。小说主人公莱弗屈恩生活在1885年到1940年期间,他的创作年代是在20世纪最初的30年。这正是资产阶级艺术陷入危机的时期,像莱弗屈恩这样的艺术家,脱离生活,脱离现实,远离艺术创作的源泉,灵感枯竭,创作力匮乏,而走上歧途。魔鬼为他带来了一时的创作激情,但终于毁了他自己。托马斯·曼1904年在构思一部中篇时写下了这样的字句:“患病的艺术家形象:浮士德博士和交付给魔鬼的人。病毒起着麻醉、兴奋和灵感的作用;他能够在入迷的热情中创作出天才的、美妙的作品,魔鬼在引导他的手。但最后魔鬼把他抓走了:瘫痪。”《浮士德博士》中的莱弗屈恩就是这一主题的形象体现。魔鬼在这种意义上就是疾病的一种拟人化。莱弗屈恩使读者自然想到尼采,想到音乐家胡果·沃尔夫(1860—1903);他们都是天才作家、艺术家,但他们的晚年都心力衰竭陷入

精神错乱,最后死于疯人院中。从另一个层次去理解,这是一部社会批判小说。作者通过主人公莱弗屈恩在哈雷城的神学学习,在慕尼黑的一个孀居的议员夫人的沙龙里的活动,为我们描绘出了世纪初德国精神生活的一系列具有代表性的场景,表现了市民阶层和知识分子阶层思想危机的病理性特征,特别是对法西斯主义崛起的前史进行了批判性的描述。另一方面,主人公传记的叙述者蔡特勃鲁姆不是一个单纯的叙述者,特别是在作品后半部,他虽然是“内心流亡者”——他是从 1943 年到 1945 年间讲述莱弗屈恩的生活史的,他思想保守,循规蹈矩,但也不断地发表议论,评点政治,不满法西斯统治,对资产阶级制度持怀疑态度,对苏联社会主义充满同情。这个蔡特勃鲁姆在一定程度上代表了这一代知识分子——他憎恨邪恶,却无力反抗,他厌恶狂热的民族主义,但在这种危险前面束手无策。他意识到“魔鬼本原”——反理性主义和仇视人类的精神——的危害性,却又承认魔鬼本原的存在和对人的生活的影响。从这个意义上看,《浮士德博士》可看作是 20 世纪头 30 年德国社会生活和精神生活的一幅色彩斑驳的批判性的油画。虽然莱弗屈恩和蔡特勃鲁姆都是非政治性的人物,但我们却有理由称这部作品是一部政治小说。从更深的层次上去理解,可以把这部作品看作是一部对德意志民族性进行批判的作品。在《绿蒂在魏玛》一书中,托马斯·曼借歌德之口,对德意志民族性格中的负面做了深刻的批判,在《浮士德博士》中,作者用魔鬼这个形象再度接触到了这个主题。托马斯·曼在 1945 年所做的《德国与德国人》的演讲里,在批判德意志的民族性时就谈到了魔鬼。他说道:“在性格的傲慢自负与灵魂的守旧拘谨媾合的地方就出现魔鬼。路德的魔鬼,浮士德的魔鬼,在我看来是一个非常德意志化的形象,同魔鬼结盟,与魔鬼订约,为的是在牺牲灵魂得救的条件下,在一定期限内去赢得稀世珍宝和世界的权力,这是与德意志本质十分接近的东西。一个孤独的思想家和研究者,一个神学家和哲学家在

他的隐居处,出于享受世界和统治世界的欲求而把灵魂交付给魔鬼——难道这不正是在这幅画像中看到德国的最好的时刻吗?”^①这段话对于了解德意志的民族性大有裨益,也是对《浮士德博士》中所深含的民族批判因素的一个最为有力的阐释。在这部作品中,莱弗屈恩为了追求音乐世界中的享受欲和统治欲而与魔鬼签约,而在莱弗屈恩所生活的时代里,德意志人民在历史抉择的重要时刻也把自己的命运交付给了法西斯这个魔鬼。莱弗屈恩这个形象和这部作品的寓意性含有深刻的民族自我精神。从这种意义上看,如托马斯·曼自己所言,他的《浮士德博士》是一部忏悔之作,这种忏悔不仅是作者本人的,也是一个艺术家的,一个民族的。

《浮士德博士》标志着托马斯·曼作为一个伟大作家已经完成了自己生命中最重要的工作,此后他还写了几部作品,其中应提及的是长篇小说《被挑选者》(1951)和《大骗子克鲁尔自白》(1954),但无论是从思想内涵还是艺术风格上看,它们已偏离开《约瑟夫和他的兄弟》、《魔山》、《绿蒂在魏玛》、《浮士德博士》这条主线。

《被挑选者》被称为一部效仿之作(Parodisch),它以教皇格利高里的传奇为蓝本。格利高里是兄妹乱伦所生,而他长大之后,在不知情的情况下又娶了自己的母亲。真相大白之后,他逃到一个小岛上,为自己犯下的恶行赎罪。17年后,上帝宽恕了他,选他为教皇。格利高里是一个善良的“罪人”,如果说战后许多人都思考过犯罪和赎罪的问题,那么这部作品也许并不是一部纯粹的传奇仿作。

《大骗子克鲁尔自白》的构思可追溯到第一次世界大战之前,个别章节在20至30年代曾发表过,晚年被托马斯·曼再度拾了起来。1954年小说的第一部出版了,按照作者的意图,这部可以称之为发展小说的作品还要写下去,直写到主人公的晚年。但这个计划随着作者的逝世而中断。第一部虽是主人公一生的一个片断,但

^① 《托马斯·曼散文》,第2卷,第284~285页,H·库茨科编,费舍尔出版社。

可以看作是一部结构完整的成篇之作。托马斯·曼以讽刺的风格模仿“教育小说”的形式,描述了一个现代“废物”的种种经历,《大骗子克鲁尔自白》是《浮士德博士》的一个对立面。阿·莱弗屈恩为了追求精神上的完美,与魔鬼签约:不许爱人!而克鲁尔为了物质上的享乐而寡廉鲜耻。他们的悲剧性结局表明了资产阶级整体上的一种解构。

第二次世界大战结束后,1949年早已成为美国公民的托马斯·曼以访问者的身份回到德国,分别在东西德发表了纪念歌德诞辰200周年的演说,1952年他返归欧洲居住在瑞士,1955年8月逝世,享年80岁。

里昂·孚希特万格(1884—1958)出生在慕尼黑一个富有的犹太人家庭,大学时攻读文学、哲学,还学了梵文,这与他后来对印度哲学的兴趣大有关系,并于一段时期内在他的创作上留下了印记。1907年他获博士学位,毕业后不久就成为职业作家。

孚希特万格的文学活动始于世纪之初,处女作是1903年出版的小说集《孤独者》,此后相继发表了一些剧本和小说。第一次世界大战时,他是一位反战主义者,并用自己的创作呼吁和平,反对杀戮,出版了诗集《牺牲者之歌》,仿阿里斯多芬写了剧本《和平》。

战后,孚希特万格居住在慕尼黑,亲自经历了巴伐利亚共和国的建立和灭亡。他是这个工农兵苏维埃政权的同情者,还参加了一些文学艺术界的活动。这段经历给他留下深刻印象,成为他几部长篇小说的题材。

孚希特万格的早期作品受表现主义影响,这从他那一时期的一些戏剧、诗歌中可以明显地觉察出来。稍后,亨利希·曼、阿·杜布林和布莱希特就在他的创作中占有重要地位了。在一份自传中,他这样写道:“亨·曼改变了我的文体,杜布林改变了我的叙事方式,布莱希特改变了我的戏剧。”

1932年孚希特万格在美国进行演讲旅行。希特勒上台后,他

的作品被焚,财产被没收,公民权被剥夺。返回欧洲后,他先后在奥地利、瑞士、法国居住。1940年希特勒占领法国后,他被关入拘留营,设法逃出后,经西班牙、葡萄牙前往美国,一直定居在洛杉矶,直到1958年逝世。

孚希特万格的第一部引起反响并开始形成自己风格的作品是被他称为戏剧小说的《托马斯·文特》(1920),它标志着作者从表现主义、唯美主义的影响下解脱出来,开始转向现实主义。这部作品原题为《1918年》,以巴伐利亚共和国为背景,描述了在激荡的革命洪流中一个诗人成为护民官,最后由于对革命失望而放弃了革命。《托马斯·文特》中的主人公的经历可以看作是表现主义运动中激进派的一部戏剧化的故事:先是与唯美主义决裂,后是文学的政治化,对第一次世界大战的激烈反对,使他投身战后的革命运动,最后是革命的失败,幻想破灭,脱离政治。这是一条“从有为到无为,从行动到观察,从欧洲的世界观到印度的世界观”^①的道路。这个思想在他此后的几部历史小说中表露得更为清楚。

在20年代初期,他创作了几部戏剧和小说,有1923年出版的长篇小说《丑陋的公爵夫人玛格丽特·莫尔塔施》、戏剧《石油岛》等,其中比较重要的是他以犹太人为题材的《犹太人徐斯》(1925)。这部作品描述了犹太人徐斯一生的传奇性经历,他从小商贩爬上符腾堡公国主管经济大权的高位,为国王敛聚财富,自己飞黄腾达,而百姓却倾家荡产,饥寒交迫,他理所当然地引起众怒,受到仇视。国王死后,他被判处死刑。虽然他有机会逃脱,但他拒绝了,自动走上了绞刑架。对于孚希特万格来说,历史小说只是一种身着昔日的服装来阐释自己的思想,表现当前社会冲突的一种手段,正如他自己所说:“我从未打算为了单纯的历史本身而去描写历

^① 孚希特万格:《历史小说的意义和无意义》,转引自《德国文学简史》,K·毕德舍,H·J·格尔德斯编,第573页。

史。”^① 这部作品并不是描写犹太人的恶行^②，而是解释行为的客观价值，作者本人强调，这是这部作品的主题；这一点突出地表现在主人公徐斯被捕后的自我反省和消极静观上。徐斯所经历的是一条权力越来越狭隘的欧洲道路，越过关于不朽意志的埃及学说直到亚洲关于不欲和不为的学说^③。很显然，孚希特万格受到的犹太神秘哲学和东方无为哲学的影响，大大削弱了他作品的批判性。从 20 年代后期，他才有意地克服这个弱点，增强作品的批判意义，长篇小说《成功》是一个标志。

《成功》(1930)是孚希特万格的题为《候车室》的三部曲之一，第二部是《奥伯曼兄妹》(1933,原名为《奥本海姆兄妹》(1940))，第三部是 1940 年出版的《流亡》。贯穿三部曲的是一个开始从不为到为得越来越明显的主题。《成功》描述的是一个省的五年历史：从 1918 年到希特勒举行暴乱的那一年：1923 年。故事围绕救助一个被当局当作是慕尼黑苏维埃共和国的同情分子而下狱的画廊主人克吕格尔展开。通过这个事件给读者展示出的是一幅魏玛共和国的整体图画，是代表着各种经济、政治和社会力量的人物的相互较量。孚希特万格自称，他这部长篇小说的真正主人公是巴伐利亚。在这部作品里有代表着行动的共产党人普雷克尔，政治上激进的约翰娜·克伦；但作者属意的显然是代表无为的资产阶级民主派作家蒂弗伦，他认为世界应该改变，但惟一手段是解释世界，行动是徒劳无益的，这个形象在一定程度上代表了作者本人。值得注意的是孚希特万格在这部作品里对法西斯主义的憎恶和揭露，在“真正德国人党”的头目库茨纳身上读者一眼就可以看出，他就是希特勒。反法西斯的主题和批判精神在三部曲的第二部《奥伯曼兄妹》

① 转引自《德国现代文学史》(下)，苏联科学院编，第 930 页。

② 1940 年第三帝国的御用电影艺术家曾把这部作品拍成一部反犹影片。

③ 孚希特万格谈《犹太人徐斯》，参见约·皮舍尔：《里昂·孚希特万格》，第 62 页。莱克拉姆出版社，1983 年。

里得到了进一步加强,这一方面表现在对纳粹的更深层次上的认识和仇恨上,另一方面表现在对行动的要求上。《奥伯曼兄妹》是流亡文学中第一部反法西斯的时代小说,写于1933年的4月至9月,同年在荷兰出版,取得很大的成功,被评论界誉为德国小说的“基本模式”,也成为流亡小说的一个方向。在读者中也得到巨大反响,翌年夏天它的印数就达到了25万多册。

这部作品描述了法西斯上台前后一个富有的犹太家庭的命运,它的一些成员成为法西斯反犹运动的牺牲品,主人公、作家古斯塔夫·奥伯曼逃到国外。家庭的悲惨遭遇,种族所受到的残酷迫害,使他从一个无为者、一个观察者转向一个有为者、一个行动者。他设法返回德国,加入抵抗运动行列,但由于缺乏政治斗争经验,被捕入狱,经朋友帮助出狱,后流亡国外。古斯塔夫·奥伯曼这一形象有着强烈的现实意义,许多流亡者在这一人物身上找到了自己,他们中许多人所经历的就是这样一条道路。这也正是这部作品取得成功的原因。

三部曲的最后一部《流亡》描述了围绕巴黎一家流亡报纸发生的故事。主人公策普·特劳特魏因是个作曲家,他为一个被纳粹分子从巴黎绑架回德国的朋友进行了不懈的斗争,并在世界进步人士的帮助下获得了胜利。他为这次斗争的胜利谱写了一部《候车室交响曲》。作品主人公面临的不再是“不为”还是“为”的抉择,而是如何去为。三部曲的主人公都是作家、艺术家,他们都经历了从观察到行动的过程,在《成功》里如果说它的倾向还是“不为”的话,那么在《奥伯曼兄妹》中“为”已成了基调,而到了《流亡》则是如何为的问题了。这是一个发展,表明作者从1930年至1940年间思想的发展。

孚希特万格为什么给三部曲标上《候车室》的题目呢?这自然是一种象征,表示这是德国历史上的一个等待时期,德国人民已确定了他们的目的地,但需要的是等待驶往目的地的列车。他在

1939 年所写的后记中清楚地阐明了他写这部作品的意图,这就是去解释:在我们得出必须用暴力去结束暴力和荒谬统治这个结论之前,我们为什么必须要长时间地等待。

与《候车室》三部曲产生的时间相差无几,孚希特万格还创作了另一个以犹太历史学家弗拉维尤斯·约瑟夫斯(37—约 100)为主人公的三部曲,这就是《约瑟夫斯三部曲》:第一部《犹太战争》(1932)、第二部《儿子们》(1935)、最后一部《即将到来的日子》(1942 英文版,1945 德文版)。第一部写于法西斯上台前,主人公虽是一个犹太人,但却是一个超民族主义的世界公民,他脱离了宣扬民族孤立和犹太民族特殊地位的犹太教;这使他一方面受到以基督教为国教的罗马帝国统治者的看重,另一方面也使他遭到同族人的蔑视。法西斯德国对犹太人的残酷迫害和作者自身的流亡经历,使他改变了作品的构思。在第二部《儿子们》中,主人公的世界公民立场动摇了,他不愿再孤立于民族与民族之间的空地上,不愿招致来自犹太人和罗马人对他的仇恨。他无法把犹太人和世界公民、把犹太东方文化和罗马西方技术、把观察和行动、把感情和理智都在自己身上统一起来,并成为这种统一的实践者。他和他的犹太妻子生的儿子死于非命,他与一个罗马女人生的儿子成为一个激烈而残忍的反犹主义者。在第三部《即将到来的日子》里,这位历经精神磨难和肉体痛苦的宫廷史学家离开罗马回到犹太人的国家,投身到反对罗马人的奴役迫害和争取民族自由的斗争中。他认识到“一个民族必须有能立于其上的土地,一个国家,像犹太国没有上帝不能活下去一样,上帝没有犹太国也一定不能活下去”。最后约瑟夫斯在一次人民起义中为罗马人所杀害。

孚希特万格向来主张把历史小说当作一种极好的武器,在反对愚蠢和暴力的斗争中做出贡献。在《约瑟夫斯三部曲》中,读者能明确无误地看到它的强烈的现实意义。对希特勒反犹主义的憎恨,对一个正在遭到悲惨命运的犹太民族的尊严的维护,主人公约瑟

夫斯思想的变化和发展,对行动的渴求,这些都可以在时代生活中找到对应和类比。

在流亡时期孚希特万格还写了长篇小说《假尼禄》(1936)和《西蒙》(1944),前者是一部有着强烈影射意义的历史小说。尼禄是古罗马帝国的暴君,他死后曾有人三次冒充他,这均见于史书。孚希特万格便以这些史料为基础写出这部作品。假尼禄及其一伙狼狽为奸,祸国殃民,最终导致国家覆亡。作家在给阿·茨威格的一封信中曾写道:“我要在尽可能典型的形式里去描述一个人的发展,此人没有什么才能去操纵和决定几百万人的命运。至于《假尼禄》的政治背景是否与今天德国相似或者完全相反,我很少考虑。”这段话有对的一面,那就是作者创作时想的是古罗马帝国的一个名叫特伦茨的假尼禄,而不是第三帝国的希特勒;但对一向坚持用历史题材尽可能忠实地来表现自己的感情,来再现他的时代、他的世界图像的孚希特万格来说,这部讽刺性作品中含有的强烈的现实意义再明显不过了。许多读者在假尼禄特伦茨、特莱皮恩、克诺普斯的三头政治上一眼就看得出,这是希特勒、戈林、戈培尔的写照。《西蒙》是一部取材于法国抵抗运动的作品,描述一个年青法国少女为反对德国法西斯的占领和卖国贼所进行的英勇斗争。作者并没有也不可能更广泛地去表现法国人民的反法西斯斗争,但在这个姑娘身上体现的正是法国人民的英雄传统,读者会自然而然地从少女西蒙想到少女贞德。

在战后年代,甫过花甲之年的孚希特万格笔耕不辍,相继创作出了长篇小说《葡萄园中的狐狸》(1947)、《戈雅》(1951)、《愚者的智慧或让-雅克·卢梭之死和神化》(1952)、《托莱多的犹太女人》(1955)、《耶夫塔和他的女儿》(1957)以及剧本《寡妇卡伯特》(1956)等。这都是历史题材的作品,《葡萄园中的狐狸》以法国路易十六时代为背景,描述了美洲和欧洲,主要是美国和法国之间的历史关系,并以此折射出当代的政治事件。《戈雅》展示的是一个宫廷

画家从只关心艺术到用艺术作武器进行战斗的历程,正如这部作品的副标题所表明的,这是“认识的艰苦的道路”。以卢梭为主人公的那部长篇小说,再现了这位孤独哲学家的生活、痛苦和奋斗,尤为重要形象地阐释了卢梭的思想对不同人和不同阶层的不同影响。《托莱多的犹太女人》以 12 世纪西班牙为背景,讲述了一个犹太富翁耶霍达为了维护信奉基督教的卡斯达利王国和信奉伊斯兰教的阿拉伯之间的和平,为使被放逐的犹太人得以安居做出种种努力的故事,他甚至让自己的女儿给国王做妃子,以宗教宽容来影响国王。虽然最终他和女儿都死于王后的阴谋,但他的种族之间应当和平、宗教之间应当宽容的信念长存。这部作品写于 1952 年间,当时正处于冷战时期,这反映了作者对战后和平事业的关心。孚希特万格把“进步”看作是《葡萄园中的狐狸》中的主人公,那么人们就有理由把这部作品的主人公看作是“和平”。《耶夫塔和他的女儿》的题材取自《圣经·旧约》,军事统帅耶夫塔起誓,在他凯旋时,将把他遇到的第一个人祭献给上帝。他得胜了,而迎接他的第一个人是他最喜爱的女儿,他面临着义务、责任与人道之间的矛盾。孚希特万格把这个传说写成一部有意义而又可信的历史小说,赋予神秘的传说以理性。

孚希特万格一生共写了 16 部长篇小说和 4 部戏剧,大多是历史题材作品。他对历史小说有自己的思考,认为历史的艺术性表现要比精确的历史著作更为科学和严肃,历史小说触及的是核心和本质,而历史著作只是精确的历史事件的逐一排列。“历史的‘诗’比历史的‘真’更为生动”,历史的“诗”比“历史科学”在推进生活的发展上能做出更多的贡献。孚希特万格的这些关于历史小说的论点——这集中反映在他晚年所写而没有写完的一篇长文《苔丝德蒙娜的房子或历史小说的伟大和局限》之中——自然有可争辩之处,但他自始至终把历史题材的文学创作当作是一种手段和武器,正如他在《历史小说的意义和无意义》一文中所写的:“我不能设

想,一个采用历史素材的严肃作家,不把史实看作是一种与之保持距离的手段,看作是一种比喻,用以尽可能忠实地再现他自己的生活情感,他自己的时代,他的世界图像。”

阿·杜布林在流亡期间先后完成多部长篇小说,这是他文学创作上的一个丰收时期。在这些作品里,作者更为急迫地探索和思考社会的进步和人的生存价值问题。由于时代正在发生巨大的事件,他虽然偏爱历史题材,却开始把重大的革命斗争题材纳入他的笔下。这些作品依然带有作者的悲观主义色彩,但明显地充满着一种带有痛苦的希望。他把整个人类的希望寄托在以天主教为代表的具有崇高道德意义与圣经遗训的宗教和无产阶级革命运动上。这两者不仅是不协调的,而且他也悲观地认为,无论是信仰或革命都无法挽救人类,改造世界。杜布林在流亡时期的创作主题就是痛苦地进行探索和同自己进行争论。

《决不原谅》(1935)是他流亡期间完成的第一部长篇小说(1934年他在荷兰出版的长篇小说《巴比伦漫游》是在流亡前写就的),也是他第一次直接处理革命斗争题材的作品。一个出身穷苦的青年卡尔,后来飞黄腾达成了工厂主。他为了自身的利益与极右派混在一起,支持他们的行动,可在经济危机时期他又破产了。在他成为上流社会的一员时他感到生活的空虚,自己像一具活尸。他又重新回到社会底层,开始寻求一条正确的路,这时他遇到了他的朋友保尔,一个正准备进行起义的革命者,他要求参加,但保尔拒绝了。起义开始时,他在战场上中弹身亡,死于革命与反革命之间。虽然这部作品里革命者保尔的形象是苍白的,带有浓重的无政府主义色彩,但是作者把自己的希望与无产阶级的革命斗争联系起来。走入歧途的主人公卡尔的悲剧性结局是杜布林对法西斯崛起和攫取政权这一历史事件的反思结果。

在随后的年代里,杜布林创作了三部曲《不死之国》:《进入不死之国》(1937)、《蓝虎》(1938)、《新的原始森林》(1947—1948)和

另一部长篇小说《1918年11月，一次德国革命》。这部以德国1918年革命为场景的作品有两个版本：第一个版本包括两部：《市民和士兵在1918》(1938)、《被出卖的人民》(1938)；第二个版本有三部：《被出卖的人民》(1949)、《前线部队归来》(1949)、《卡尔和罗莎。天堂和地狱之间的故事》(1950)。第二个版本的第一部前有个序幕，是由第一个版本中的《市民和士兵》压缩而成的。《不死之国》是一部以拉丁美洲亚马逊河流域为场景的三部曲。受白种人迫害而逃亡的印第安人到亚马逊河下游去寻找不死之国。杜布林通过印第安人的悲惨命运，无情地揭露了欧洲人如何残酷地掠夺、焚烧、杀戮印第安人。文明人的残忍和未开化人的纯洁形成一个巨大的反差，这群文明的野蛮人主要是西班牙人，其中有几个德国人，这决不是作者的无意安排。三部曲的最后一部，杜布林又把场景拉回到刚被希特勒攫取政权的德国。一群青年人——他们的父辈就曾毁灭、蹂躏过那些热带国家——继承了先人的残忍和冷酷，现在他们正在等待一声令下，去干抢掠和杀人的勾当。

《1918年11月，一次德国革命》在杜布林晚年创作中占有重要地位。这部被称为革命小说的作品极富特色，有着实验的性质，布莱希特把它称为“德国文学中的一种政治上和美学上的稀有之物，是所有写作的人的一部参考书”。作者通过主人公贝克尔——一个士兵，前线归来后成为教师，最后成为一个笃信宗教的传教士的遭遇和经历——展示出了德国在第一次世界大战后直至20年代的全貌。这是德国近代史上政治、经济乃至整个社会生活的大动荡、大分化、阶级斗争最尖锐的时期。作者把政论性和叙事性有机地结合起来，毫不掩饰地表露自己的倾向性和爱憎：对社会民主党的憎恨、对共产党的保持距离的同情、对独立社会民主党的好感、对列宁的崇敬、对德国市民阶层的厌恶。杜布林一度为这部长篇小说标上这样一个名字：武器和良心。在作者看来，良心、道德的基础就是宗教。作者最终让一度站在革命者一边战斗的主人公贝克尔，

成为一个劝人为善的教士,表明了他对武器的恐惧、对宗教的信仰和信赖。有的评论家指出,贝克尔的思想是与《王龙的三跳》中王龙的思想相呼应的;但是王龙的思想是基于中国道家的无为,而贝克尔笃信基督教,是杜布林理想中的基督教徒。这个宗教在解决人的生存意义和救助社会时是软弱无力的。贝克尔的结局——他没有能挽救任何一个人的灵魂,孤独地死去——证明了这个真理,这是生活逻辑的胜利,是批判的现实主义在杜布林身上的胜利。

杜布林的最后一部长篇小说是《哈姆雷特,或漫漫长夜终有尽头》,它完成于1945至1946年间。这是作者一部具有实验性质的作品,没有通常意义上的情节。它采用了类似《一千零一夜》的形式。主人公爱德华·埃利逊从前线归来,由于受伤精神发生障碍,他像哈姆雷特一样,总是在提出问题:人们在社会中的地位,人的责任,是什么使他和所有人生病和变坏。为了转移他的思路,他的父母以及客人集聚在一起讲故事,谈历史。作者借助书中人物,对历史事件所做的个人阐述,表述了这样的思想:个人在历史审判面前都负有一定的责任。

在半个多世纪的创作活动中,杜布林在德国文学,特别是长篇小说的发展上,做出了特殊的贡献。在风格上、结构上、表现方式上、写作技巧上都有所创新,在理论上有自己的建树。布莱希特高度评价杜布林的长篇小说所达到的成就:“我很难想像,一个立志于描写伟大的群众运动的人,可以不研究您在这方面所运用的推陈出新的写作技巧。在表现群众运动风起云涌的历史年代中个人的立场和命运方面,您也为叙事艺术开创了全新的天地。”^①

阿·茨威格(Arnold Zweig, 1887—1968)出生在一个犹太手工业者家庭,大学时先后在布累斯劳、慕尼黑、柏林等地攻读文学、哲学、心理学。他的文学创作活动始于1908年,那时他还是慕尼黑

^① 转引自苏联科学院编:《德国近代文学史》(上),第273页。

大学的学生。他当时写诗歌、小说和剧本,1915 年创作的戏剧《匈牙利的人祭》获得克莱斯特奖。第一次世界大战期间他应征入伍,先后在匈牙利、塞尔维亚服役,在凡尔登挖过战壕,在东线司令部做过文书。第一次世界大战和他在战争中的经历,成为他长篇小说系列《白种人大战》的题材。1924 年他曾在《犹太观察》杂志短暂工作过,1925 年就成为一个职业作家了。1927 年他发表的反战小说《格里莎中士案件》引起了巨大反响,这一年他还结识了弗洛伊德,成为好友。他们的友谊一直持续到弗洛伊德逝世。与这位伟大的心理学家的结交赋予他的创作一种新的因素,这就是对人物精神世界的探求和表现。

1933 年初希特勒上台时,他正在巴黎,2 月 21 日他返回柏林。国会纵火案发生之后,他在 3 月中旬越过边境,逃往布拉格,随后经瑞士到法国南部的海上萨。当时许多德国流亡作家者聚集此地,如曼氏兄弟、布莱希特、韦尔弗、托勒、路·马尔库斯等人。年底他乘船到达海法,战后直到 1948 年才返回德国,参加了民主德国的文化重建工作,成为人民议院议员,当选为笔会中心主席。在他 80 寿辰的时候,民主德国为他举行了隆重的庆祝会。翌年因病逝世后,又为他举行了隆重的国葬,把他与贝歇尔、布莱希特、亨利希·曼安葬在一起。

茨威格早期创作有短篇小说、中篇小说、戏剧,也写有长篇小说,其中有给他带来声誉的作品《克劳迪娅的故事》(1912),但使他蜚声文坛的是 1927 年发表的长篇小说《格里莎中士案件》。这部反战小说所引起的反响,无论是赞扬的还是反对的,都使茨威格认识到,第一次世界大战是一个巨大的包罗万象的主题,在这样一部以一个俄国士兵为主人公的作品里无法使 1913 至 1918 年这段历史得到全貌的反映。他决定要创作一个有内在联系、有连贯性的、有共同主人公的长篇小说系列,这就是有一个总标题的《白种人大战》。组成这个系列的共有 6 部小说,但它们创作的时间与作品所

反映的时期是不一致的。按创作顺序依次为:《格里莎中士案件》(1927)、《1914年的青年妇女》(1931)、《凡尔登的教育》^①(1935)、《国王登基》(1937)、《炮火间歇时刻》(1954)、《时机成熟了》(1957)。按作品所反映的时期,应为:《时机成熟了》(1913年8月至1915年2月)、《1914年的青年妇女》(1915年初至1916年7月)、《凡尔登的教育》(1916年7月至1917年3月)、《格里莎中士案件》(1917年3月至1917年11月)、《炮火间歇时刻》(1917年11月至1918年1月)、《国王登基》(1918年2月至1918年10月)。

《时机成熟了》是这个长篇小说系列最后写成的一部,它叙述了这个系列前几部读者已熟悉的主人公的前史。主人公是年青的法学系大学生维尔纳·贝尔廷和女友莱奥诺拉·瓦尔、一个出身银行家的学习艺术的大学生。围绕着他们,作者展示出一幅幅德意志帝国第一次大战前后——自1913年8月至1915年2月——的场景:政治的、经济的、社会的、文学艺术的,特别是通过大银行家瓦尔、大工业主席莱和普鲁士上校军官席芬扎恩的所作所为、所思所想,对普鲁士的军国主义进行了着意的描绘。战争的爆发和随后的发展使成为记者的贝尔廷从所谓的爱国主义的眩晕中清醒过来。彻底改变现存社会关系的时机已经慢慢成熟了。

与《时机成熟了》相衔接的是《1914年的青年妇女》,主人公是莱奥诺拉·瓦尔,她通过自身的经历和耳闻目睹,认识到了战争的残酷性,它破坏了许多人也包括她本人的生活——贝尔廷这时已应征入伍,她认识到:“不可以这样虐待我们的男人。他们必须站起来为和平而斗争。”小说通过这个知识分子型的妇女的醒悟,表现了看来是稳固的现存秩序初步解体的初期征兆。

① 《凡尔登的教育》(Erziehung vor Verdun)中文译本译为《凡尔登的教训》,但从作者本意来讲译为《凡尔登的教育》为好。

《凡尔登的教育》是这个系列中最出色最成功的一部。这期间已同莱奥诺拉结婚的贝尔廷被调到凡尔登前线。对贝尔廷说来,前线是一座学校,使人不断地受到教育和觉悟起来的学校。在凡尔登前线不足一年的时间里,特别是通过克里斯多夫·克勒申事件(他是一个下级军官,带有理想主义的青年,因揭发军官的不法行为而受到打击,最后死去),使他终于认识到这是一场肮脏的战争,也理解了自己作为一个作家(贝尔廷已是一位作家了)的责任,为后代忠实地把这场白种人大战的编年史编纂了出来,说出了真实的情况。在作品里出现了革命的社会民主主义者的形象:排字工人帕尔和小饭馆主人莱拜德。这两个人物虽然都有许多弱点,但毕竟是一种革命力量的体现,是茨威格思想上艺术上一次重大的进步。

《格里莎中士案件》是作者最早写下的这个系列小说中的一部,也是最早为作者带来巨大声誉的作品。它通过一个厌恶战争、渴望回到妻女身旁的俄国逃兵格里莎的遭际和可悲的命运,揭示了德意志帝国在国家名义下所犯下的罪行,以法律的名义所干下的不法行径。小说中那个国家法律的代表者席芬扎将军直言不讳地称:“国家制造了法律,个人是一只虱子。”贝尔廷是这一案件的目击者和见证人,他为俄国士兵格里莎的逃亡、被俘、被当作间谍审判,最后被判死刑而感到心悸,对军事当局不道德的所谓道德感到厌恶。《格里莎中士案件》是一部反战小说,但它不像雷马克的《西线无战事》或雷恩的《战争》等作品那样,展示战争的残酷性,人在肉体上,特别是在精神上所受到的戕害,而是围绕格里莎中士的争论^①,揭露和谴责了由德意志帝国军事机构和国家政府所犯下的种种恶行。

《炮火间歇时刻》以德国和俄国在布列斯特—里妥夫斯克议和为背景,这期间俄国发生的革命激起了主人公贝尔廷——此时他

^① 此书按原文应译为《围绕格里莎中士的争论》。

在前线某司令部任文书——的进一步思考,他在继续受到教育,加深了他在凡尔登、格里莎中士案件后获得的认识。这不仅表现在思想上,也表现在行动上。他利用职务上的便利,帮助军队中的社会民主党人。1918年10月基尔水兵起义的消息及一些水兵的遭际使他认识到,和平和正义只有用铁拳粉碎统治者的暴力后才能获得。

《国王登基》是长篇小说系列的最后一部,这里所说的国王是占领立陶宛的德军要在立陶宛立的一个听命于德国人的国王。小说主人公保尔·温弗里德大尉出生于军官家庭,是一位将军的侄儿。这个富有人道主义精神和自由思想的年青人对德意志帝国的幻灭和觉醒更具有特殊的意义。他怀着爱国主义的理想参加战争,而军事当局的种种黑幕和阴谋与军队的种种恶行使他逐渐地认识了战争的真正原因。

茨威格的这部长篇小说系列共有6部,未能全部完成,即使这样,如孚希特万格所称,这部巨作称得上是第一次世界大战的“百科全书”。作者有着“通过原子来反映宇宙”的才能,把个别人的命运,把个别的小事与现实社会中发生的大事件与周围世界联系起来,去表现时代和时代的运动。这一切正如茨威格本人所说,他的这部长篇小说系列是“从资本主义向社会主义时代过渡的文学性文献”。

茨威格在法西斯上台前一年创作了一部与《白种人大战》系列小说不相关的长篇小说,即1932年发表的《德·弗林特的返乡》,这是根据1924年在耶路撒冷犹太作家德哈恩被杀害的事件而写成的。犹太人出身的茨威格,通过这部作品表明了他对犹太民族所持的观点:他反对反犹主义,也同样反对犹太复国主义。小说主人公德·弗林特的观点和他为之所奋斗的,在一定程度上就是作者本人所持的观点和所奋斗的。德·弗林特是一个荷兰犹太人,他到了巴勒斯坦,为处于相互敌视的犹太人和阿拉伯人寻找一条民族

间谅解和友谊之路。这样他受到来自两方面的攻击,最后被一个狂热的犹太复国主义者杀害。作者借助这一人物表达了他的爱憎:对一个社会主义的犹太国的渴望和对狂热的民族主义的憎恶。

1936 年茨威格在完成《国王登基》之后,中断了《白种人大战》长篇小说系列的写作,用更直接的方法加入反对第三帝国的战斗行列,这就是他 1943 年发表的《万兹倍克的斧头》。作品的背景是 1937 年的汉堡。居住在万兹倍克区的屠夫泰特津,为了一笔可观的报酬而替代一个生病的刽子手,用自己屠牲畜的斧头去处决四个反法西斯的共产党人。虽然泰特津在执刑时用布蒙住了脸,但这个秘密不久就被揭露出来。四周的居民对他经营的肉铺进行抵制,他的妻子也因这项恶行而上吊,最后肉铺倒闭,他以自杀结束了自己的生命。茨威格用这部作品对那些虽然不是法西斯分子但却受法西斯蒙骗并成了法西斯工具的小市民阶层进行了道义上的谴责,并颂扬那些英勇的地下抵抗运动战士。六七十年代一些评论家如 E·希尔金、拉依希—拉尼茨基等人认为这部作品的情节不可信,如万兹倍克区的全体居民对泰特津的抵制和憎恶。但这部在 1943 年出版的反法西斯作品的时代小说,其现实意义是强烈的,并激起了巨大反响。战后它被译成多种语言,并先后被民主德国和联邦德国搬上银幕和改编成电视剧。

《梦是珍贵的》是茨威格的最后一部长篇小说,完成于 1961 年,写了一个参加英国军队的德国犹太人医生卡尔特豪斯在第二次世界大战中的经历和精神的变化、发展。作者对战后冷战局势的思考,使这部长篇小说有了更尖锐的时代内容。小说描述了一支英国军队内部的不同政治思想之间的斗争。一个有着社会主义思想的希腊籍青年下级军官由于与一个反共的上级军官的冲突(他打了上级一个耳光),更主要的是因为他的共产主义信仰而面临军事法庭的审判,卡尔特豪斯设法救助了他。围绕这一事件而展开的不

同政治信念、不同种族、不同观点之间的冲突和斗争,表明了主人公、一个资产阶级知识分子在历史的发展中进入了一个新的阶段:他的理想主义和梦想的破灭以及社会主义思想的树立。1962年这部作品出版后受到资产阶级评论家的贬抑、苛评,书中对犹太复国主义的态度更受到狂热的犹太民族主义的攻击。毋庸讳言,作者在这部有着传记色彩(特别是前半部)的作品里确实在思想上有矛盾,在表现方法也显得拖沓,但这是一个历经沧桑变化的作家的一份对自己、也是对时代的清算。

安娜·西格斯(1900—1983)出生于美因兹一个艺术商人之家,原名内蒂·拉德瓦尼依,娘家姓拉依林。1919年至1924年先后在海德贝格和科伦攻读历史、语言学、艺术史和汉学。1925年她与匈牙利社会学家拉德瓦尼依结婚,1928年加入德国共产党,同一年她以安娜·西格斯的的名字发表了第一部小说《圣·巴巴拉的渔民起义》。这部作品为她赢得了荣誉,获得了克莱斯特奖,也为她此后的文学创作确立了基调,这就是对阶级压迫和社会不义的反抗。1929年她参加了无产阶级革命作家同盟,翌年出席了在哈尔科夫举行的无产阶级和革命作家大会。希特勒上台后被捕,作品被焚,但她幸而逃脱,流亡法国。这期间她参与一些反法西斯刊物的编辑、出版,成为一位积极的反法西斯战士,先后参加了1935年、1936年和1938年召开的国际作家大会,并在会上发表演说。当希特勒军队向法国进军时,1941年她取道马赛前往墨西哥,在那里她和波多·乌塞、路德维希·雷恩等人出版《自由德国》杂志。墨西哥流亡时期的经历在她此后的创作中留下了很深的印记,她写出不少以墨西哥和拉丁美洲为背景的中短篇小说,如《克里桑塔》(1951)、《真实的蓝色》(1967)、《海地的婚礼》(1949)等;此外,这位对艺术史素有研究的作家对墨西哥的湿壁画怀有极大兴趣,并写了文章。1967年她在谈到墨西哥时满怀感情地说道:“那儿特别使

我满意,我在那里学到许多,渴望再一次到那里去。”^① 1947 年她返回德国东部。德意志民主共和国成立后,她积极参加文化重建工作,多次获得各种奖励和奖章,1983 年因病逝世。

《圣·巴巴拉的渔民起义》是一部篇幅较长的中篇小说,它没有长篇小说那样广阔的场景和复杂的情节,只是描述了大西洋海岸某地渔民们对剥削和压迫的一次自发性反抗。这次起义虽然被镇压下去,但它却播下了孕育着未来革命和希望的种子。安娜·西格斯在这部作品中已充分显示出了她的风格:语言洗练,善于用粗线条和形象的词句去塑造人物,带有后表现主义色彩。

希特勒上台前,西格斯写了一些短篇,如小说集《到美国大使馆的路上》(1930),但主要的成就是两部长篇小说:1932 年出版的《伙伴》和 1933 年在阿姆斯特丹出版的《人头悬赏》,后者有一个副标题:1932 年晚夏发生在一个德国村庄里的长篇小说故事。在《伙伴》里,西格斯以乐观的笔触描述了 1919 至 1929 年革命处于低潮时革命者的坚定的信念、无比的勇气、顽强的斗志。小说分别叙述了匈牙利、德国、保加利亚、波兰和中国共产党人在极端艰难环境里的崇高的精神境界、不屈不挠的意志。在相对较短的中国情节里,主人公是一个在伦敦留学的出身大地主家庭的革命者廖汉锡(音译),他秘密回国参加反对国民党的斗争,在广州被人出卖牺牲;他弟弟继续他的未竟事业,进入解放区,参加中国人民的解放事业。西格斯在此之前并没有到过中国,对中国革命斗争实际并不怎么熟悉,但她要用自己的笔来更广泛地表达恶劣环境下革命者的乐观主义。这部作品虽然有多个主人公,但真正的主人公只有一个,那就是革命。

《人头悬赏》与《伙伴》形成一个反差,整个作品的基调是低沉

^① 转引自库尔特·巴特:《安娜·西格斯》,第 173 页,1973 年,菲立普·莱克拉姆出版社,莱比锡。

的、悲观主义的。小说的副标题明确地告诉读者,故事发生在1932年的晚夏,离希特勒上台只有半年的时间。一个被通缉的革命者逃到一个小村庄藏匿起来,可他被发现了,那些受法西斯分子唆使的农民把他打得半死,最后他被警察带走。西格斯通过这部作品表现了魏玛共和国完结前农村的阶级斗争,并用文学手段去揭示法西斯主义崛起和上台的原因。

如果说《伙伴》在表现手法上还有着表现主义的影响,那么从《人头悬赏》开始,作者已形成了自己的细致绵密的叙事方式,在她此后长篇小说的创作中成为一种富有特色的风格。

西格斯在流亡期间的创作,除了长篇小说《二月之路》(1935)——这是一部描写1934年2月奥地利工人为反抗多尔富斯政权推行的法西斯化政策而进行武装斗争的作品、《解放》(1937)——表现矿工们在自然灾害面前所表现出的勇气和团结及在法西斯这样的社会灾害前的软弱无力——外,还有一部为作者带来巨大声誉、在反法西斯斗争中产生广泛影响的长篇小说《第七个十字架》。它写于1937至1939年,头几章1939年曾以俄文刊于苏联文学杂志《国际文学》,1942年以英文出版。

故事发生在1937年10月的德国。从法西斯集中营逃出了七个人,集中营的头头为每一个逃走的人准备了一个十字架,抓到一个就吊上一个。短短几天,六个十字架上都吊上了人,但第七个十字架却一直是空荡荡的,这就是《第七个十字架》的主要情节。西格斯并没有像一些表现纳粹集中营题材的作品那样,去反映法西斯匪徒野兽般的残忍和受难者所受到的肉体和精神上的折磨,而是把重点放在逃亡路上。逃脱成功的是共产党人乔治·盖斯勒,作者通过这一人物在逃亡路上各种环境中的遭遇,与各种阶层人的接触,展示出了法西斯统治下德国的一个横断面。尽管法西斯统治严密、残酷,但人们的良知并没有泯灭,对纳粹的憎恶和反抗,即使是消极的、微弱的,却从来没有停止。盖斯勒所遇到的和所求助的人,

向读者证明了这点。主人公最终逃脱了法西斯匪徒的追捕,到了国外。集中营中那个十字架空荡荡地立在那里,它象征了法西斯统治的虚弱,证明了坚定的信念和团结能战胜敌人,唤起了读者的革命乐观主义精神。

这部小说是一部复式结构,它把许多情节、许多线索都汇集到主人公身上,展示了一幅幅相互连贯的、广阔的画面。缜密的叙述、戏剧性的情节、细致的心理描写,使作品丰厚,人物形象饱满。它不仅标志着西格斯创作上所达到的高度,也是德国无产阶级革命文学中一个卓越的成就。

在第二次世界大战结束之前,西格斯还完成了长篇小说《过境》(1934),作品反映了集聚在马赛等待离境的德国流亡者的心态和遭遇。作者本人在法国的最后几周就是在马赛度过的,它有着自传的色彩。

反法西斯战争胜利后,1947年西格斯返回德国,积极参加民主德国的文化重建工作,并积极从事创作。她写了不少中短篇小说,其中有些是以拉丁美洲国家为背景的,如《海地的婚礼》(1949)、《克里桑塔》(1951)、《加勒比的故事集》(1962)等,大多数作品是把过去的年代与当前的现实生活联系在一起,特别是两个德国存在的事实,成为这位敏锐的作家的题材。她以饱满的政治热情对法西斯主义及其在人们意识中的残余进行清算,歌颂一个新型德国的建设者的创造性精神和获得的成就。这类作品重要的有《路线》(1950)、《第一步》(1953)、《弱者的力量》(1965)、《石器时代》(1977)、《重逢》(1977)等。

《死者青春常在》(1949)是西格斯战后的第一部长篇小说,作者通过工人埃尔温、他的女友玛丽、他们的儿子汉斯的命运和经历,展示出一幅1918至1945年德国社会的全景。作者如实地描写了革命者在革命低潮年代,在法西斯统治时期所遭受的挫折、磨难、所付出的生命的代价;但“弱者的力量”有着一种摧不垮的韧

性,在不可避免的失败中就孕育着希望,死者的未竟事业被继续下去,他们的青春常在。

《决定》(1954)和《信任》(1968)是两部衔接的姊妹篇。《决定》的背景是1947至1951年。作者通过三位主人公的经历,描写发生在一个国有化钢铁厂中人与人之间的矛盾,阶级与阶级之间、社会主义和资本主义之间的斗争,作者本人在谈及这部作品的主旨时写道:“对于我来说,主要是要表现把世界分为两个阵营的分裂在我们的时代是如何影响一切的,甚至我们生活中最隐蔽的部分:爱情、婚姻、职务都像政治或经济一样毫不例外面临巨大的决定。没有人能逃避开来,每个人都得面对这样的问题:你为谁,你反对谁。”^①

《信任》是西格斯的最后一部长篇小说,描述了《决定》中的主人公与国际敌人和阶级敌人进行的更为复杂和尖锐的较量。这场斗争到1953年6月17日达到了激化程度,这一天柏林发生的动乱波及到钢铁厂,引起了严重的后果。作者表现了人与人之间的信任,正是有了这种信任,动乱才得以被制止,敌人的计划才遭到失败。

西格斯半个多世纪来用她的作品反映了她所处的时代,她善于把个人、家族的命运置于时代的运动和发展之中。她的早期作品受后期表现主义的影响;晚年,特别是在一些短篇中又汲取了现代派的表现手法,丰富了作品的艺术感染力。她晚年的一些思想性很强的作品受到西德评论界的苛评,但这无损于她对德国文学所做出的贡献和她在文学上所取得的成就。

埃·马·雷马克(1898—1970)真名为埃利希·保尔·雷马克(E. P. Remark)。他出生在奥斯纳布吕克的一个小工厂主家庭,曾在天主教神学校读书,1916年便离开学校,自愿入伍。1929年他在

^① 安·西格斯:《论艺术作品和现实》,第2卷,第25页,1970年,柏林。

接受记者采访时说：“我 18 岁到了前线，是西线的一个平凡的士兵，在那里我多次受伤。”战后他当了一段小学教员，后来从事各种不同职业。1923 年他成为一家广告刊物编辑，1925 年当了一家体育杂志编辑。1918 年他开始发表作品，多是一些短篇，第一部长篇小说是 1920 年出版的《梦中小屋》以及《地平线上的车站》（1927—1928），这几部作品表明了尼采对他的影响和他对尼采的兴趣。但从整体看来，雷马克还没有跨出介于消遣小说和艺术作品中间的那条界线，在文学创作上他是一个寻找方向的人，还未能捕捉住能刺激时代中枢神经的题材，还没塑造出令广大读者认同的艺术形象。1928 年 11 月至 12 月间，他的小说《西线无战事》连续刊于一家报纸上，翌年 1 月小说出版。这是雷马克创作上的一个标志，他迈出了那条界线。这部艺术作品引起了巨大轰动，仅三个半月印数就达到 64 万册之多，这一年年底就被译成 12 种语言。它使作者一下子跻身于德国文坛、欧洲文坛知名作家之列。1933 年希特勒上台后，他的作品被投入火堆，罪名是“对参加世界大战的士兵的文学上的背叛”，1938 年被剥夺国籍。雷马克自 30 年代就多半时间住在国外，1931 年起居住在瑞士。1939 年他流亡到美国，创作了两部以德国流亡者为题材的长篇小说：《爱邻人》（1940）和《凯旋门》（1946）。战后，他又相继完成以流亡者的遭际为题材的作品：《里斯本之夜》（1962）、《天堂里的阴影》（1971）。1948 年雷马克重新返回瑞士，在那里居住直到逝世。

战争与流亡—反法西斯，是雷马克一生文学创作的两大基调，他参加第一次世界大战的经历、流亡生涯为他积累了大量创作素材，他的多部作品，如以战争为题材的《西线无战事》、《归来》以及描写战争后遗症的《三个伙伴》（1937），以第二次世界大战为背景的《生死存亡的年代》（1954）等都是战争这一题材的不同变调；《爱邻人》（1940）、《凯旋门》（1946）、《里斯本之夜》（1962）、《天堂里的阴影》（1971）等都是流亡—反法西斯这一基调的不同旋律。当然雷

马克除此之外,还写了其它题材的作品,如以通货膨胀年代为背景的《黑色方尖碑》(1956),以体育为题材的《借来的生活》(1959)、《上天不认幸运儿》(1961)等,但它们不是雷马克文学创作的基调,只有战争和流亡—反法西斯这样的主题才使他在德国文学史上牢固地占有一个位置。

《西线无战事》无疑是战争这一基调的代表性作品,也成为欧洲反战作品的名著。第一次世界大战时,19岁的保罗·博伊默尔和同班的8个同学一起当了自愿兵被送到西线。他们一个个被战火吞噬了生命,在战争行将结束的1918年10月的一天,保罗也中弹死去。“那一天,整个前线是那么沉寂、那么宁静,战报上仅仅用一句话来概括:西线无战事。”这是小说结尾时的几句话。整个情节就是这么简单。作者以冷峻的笔调描绘了战争的残酷和野蛮,自然主义地细致地裸呈了种种可憎可怖的场景和细节。战争夺去了许多天真烂漫的年青人的生命,更大的悲剧是摧残、戕害了年青人的灵魂:他们成了杀人的工具,杀人成了他们的一种需要。作者本人在谈及这部作品的写作目的时说,他的这本书应该是一次控诉或者一种认识:“它只是试着去表现被战争摧毁的一代人,即使他们逃脱掉炮弹。”^① 20年代末德国军国主义、狂热的民族沙文主义、复仇主义、还有蠢蠢欲动的法西斯主义,不断地叫嚷、鼓吹战争是锤炼人的“钢水浴”,是培育英雄、创造道德价值、形成生活方式的场地。雷马克用这部作品摧毁了这类战争的神话,淋漓尽致地揭示了战争的血腥和残忍。因此,《西线无战事》出版后,既受到了热烈的欢迎,也遭到了激烈的攻击。

这部作品是以纪实性手法写就的,用第一人称的方式,通过主人公叙述所见所闻和亲身经历的事情,展示了战争中一个又一个

^① 转引自A·安特威亚克:《E·M·雷马克》,第21页,柏林人民和知识出版社,1987年。

的插曲。整个结构显得松散,但各个插曲都有着内在的联系,它们像是马赛克似的,拼合起来就形成一幅表现包括主人公在内的一批青年在战争中的悲惨命运的图画。作者的语言简练,比喻形象,细节描写有自然主义成分,表现风格上有着一种近似海明威的硬汉子的冷峻色彩。

20 年代中后期,相继出现一批反战文学作品,其中著名的有阿·茨威格的《格里莎中士案件》(1927)、格奥尔格·封·德尔·弗林的《士兵苏伦》(1927)、路·雷恩的《战争》(1928)和《战后》(1930)、亚当·萨雷的《没有祖国的同伙》(1930)等。在这一类和平主义作品中,雷马克的《西线无战事》由于其独特的艺术特色和令人震撼的控诉力量而占有重要位置。

在流亡期间,雷马克先后完成了《爱邻人》(1940)和《凯旋门》(1946)。《爱邻人》被批评家看作是他作品中的一种创新。这种创新就是题材上的新,它是作者此后相继创作的以流亡为题材的作品的第一部。在这类作品中,《凯旋门》无疑是他艺术上最出色的,也是第二部取得世界性成功的作品。这是一个复仇故事:主人公是一个逃脱了纳粹迫害的有才能的医生,他逃到巴黎,改名为拉维克,既无护照又无工作许可证,只能在一家私人诊所偷偷打工。他没有什么政治信仰,缺少生活的方向,但憎恨纳粹。在这种环境下,他惟一的信念就是要生活下去,听从命运的安排。一个偶然的会,他救助了一个女人,这个女人的爱使他的生活有了某种内容;同样一个偶然的会,他在巴黎遇到那个在德国审讯他的纳粹分子,从此,复仇就成了他生活的全部意义。他也最终得手了,杀死了那个纳粹分子。这时,希特勒开始进攻法国,拉维克这个身份不明的德国人,被送进拘留营。同雷马克笔下的许多人物一样,拉维克也是一个缺少政治信仰的资产阶级自由主义者,在这个流亡者身上看不到代表时代运动的那些德国流亡者所具有的战斗品格和乐观主义精神。他是一个把自己封闭起来的孤独人,他看不到前途,

不去掌握自己的命运。他杀死那个迫害他的法西斯分子,是为了个人的复仇。拉维克身上的弱点是缺乏时代感,这是明显可见的,有的评论家认为这一人物是不可信的,更有的评论家把他视为“一个骗子、扯谎者和空谈家”^①,这太过分了。拉维克不是一个战斗的流亡者,一个有政治信仰的反法西斯战士,但在德国流亡者大军中确实有拉维克这样的人,从这种意义上讲这个形象是具有典型性的。他仇恨纳粹,也行动起来,在这个形象身上体现了一个发展的过程,如有的评论家所说,是从“中立主义到反法西斯主义”^②。

在此后的岁月里,雷马克还以流亡—反法西斯为题材写了《里斯本之夜》和死后方出版的《天堂里的阴影》,它们是这一主题的变奏,但缺少新意和深度,如一些评论家批评的,是一种重复。统观这类作品的一些主人公,如《爱邻人》中的施泰纳、《凯旋门》中的拉维克、《里斯本之夜》中的施瓦茨、《天堂里的阴影》中的罗斯,他们身上都有着某种相似的遭际、相似的性格和相似的思想。作品在艺术和思想上的弱点自然是与作家本人艺术上的弱点和思想上的弱点相关。艺术地再现 20 世纪上半叶这个充满激烈的民族冲突和阶级斗争的重大时代,是一种伟大的艺术。雷马克不是一个伟大的艺术家,但他是一位重要的艺术家,他用他的笔反映了战争和反法西斯这两个重大的时代主题,艺术地再现了他生活的时代,拥有大量的读者,这就足以使他在德语文学中占有一个重要的位置了。

① 参见 A·安特科维亚克:《E·M·雷马克》,第 92 页。

② 同上书,第 89 页。

第五章

德意志联邦共和国文学

第一节 并非为零的时代：1945年5月至 1949年西方占领区的文学

一、社会形势和文学状况

1945年5月8日，法西斯德国宣布无条件投降，延续近6年的第二次世界大战结束，维持了12年的第三帝国覆灭，德意志民族历史开始了新的一章。这新的一章虽然不是由德国人民自己翻开的，但战争的灾难和法西斯统治毕竟结束了。战败国的人民不得不吞咽战争留下的苦果。作为国家的德国不复存在了，它被分为四个占领区，占领当局是最高的统治者。物质状况极端恶劣，饥饿和疾病像是两个可怕的幽灵在战争的废墟上游荡。希特勒的焦土政策和盟军的轰炸摧毁了德国近四分之一的住宅，一些大城市几乎成为一片瓦砾。战后德国的死亡率是世界平均数的两倍，维持人体正常功能的热量不足通常的二分之一（国际联盟规定为2400～3000卡路里，1946年夏英占区为1133，法占区为941）。战争的失败更使原东普鲁士的居民大规模被驱逐，约有1200万德国人被迫西移，其数量之大可称得上是又一次民族大迁徙。比起物质上的匱

乏,人的精神上的危机更为严重。对于那些反法西斯主义者来说,这意味着解放和自由;而对于大多数德国人来说,他们陷入一种困惑和茫然、负罪和解脱交织的情感。

占领国当局是占领区的最高统治者,当然也是包括文学艺术在内的文化主管者。在美国占领区,情报管理局(简称 ICD)把出版、广播、电影、戏剧、音乐都置于自己的控制之下,实行严格的检查制度。凡是与美国政策和利益相悖的、有损美国形象的,均在查禁之列,甚至一些美国进步作家的作品也遭到禁止。麦卡锡的非美活动调查时期和冷战开始之后,情况更为严重,像阿瑟·米勒的戏剧《我所有的儿子》,考德威尔、福克纳等人的小说均遭查禁。1945年在美军战俘营创建的杂志《呼吁》由于批评了美国实行的“再教育”政策,于1947年被禁止出版。

三个西方占领国并没有一个统一的文化政策,各有差异,但没有什么本质上的不同。它们的共同目的就是服务于建立和巩固一个资本主义经济和社会秩序、一个资产阶级议会制的德国。为了这个目的,西方占领区当局实行了一项“再教育”政策。这项政策建筑在所谓的“集体罪责”的理论上,即每一个德国人都对纳粹的罪行负有责任,因此必须对每一个德国人进行“再教育”,具体操作的办法是以一种繁琐手续和形式主义的方式来审查每一个德国人在纳粹统治时期的表现,把他们分为五类:主要罪责者,有罪责者,轻度罪责者,追随者和无罪者。“再教育”一方面是必要的,因为它不失为清除纳粹分子、清算法西斯主义的一种手段;但另一方面它在一些人,特别是在新一代的知识分子中激起了反感和抗拒。作家阿·杜布林、弗·沃尔夫等人相继发表文章,对集体罪责的观点进行了批评,著名的存在主义哲学家雅斯佩尔斯在1945年就针对这种政策写道:“这样做是对的,因为我们容忍了这样一个制度在我们这里产生……这样做是不对的,因为我们之中许多人最内在的本质都是这种邪恶的反对者。”这仅是从伦理的角度所做的说明。法西

斯主义的产生、崛起、统治和发动战争是有着深刻的社会原因的，把纳粹政权所造成的人类灾难归罪于每一个德国人，这显然不对，如《呼吁》的创建者、作家汉斯·维尔纳·里希特所指出的：“集体罪责观点是为所有的纳粹党徒第一次卸脱重负，因为这个观点认为整个人民是有罪的，它解脱了那些人，它阻挠了德国的希特勒反对者所期待的一切：对德国政治阶层采取激烈的清洗措施，这是公众生活中必要的革命或革命化。”^① 事实也正如此，西方占领区所实行的非纳粹化措施针对的不是纳粹主义，而是生活在纳粹德国的每一个人。其结果是许多纳粹政权中的小人物和追随者受过，大人物和骨干分子则往往因所谓证据不足和司法程序而受益，并且随着冷战的开始和激化，他们中某些人受到占领当局的重用。这种非纳粹化运动到联邦德国成立时大体结束。

随着第三帝国的灭亡，德国被划分为四个战胜国的占领区，这也是德国分裂的起点，随之到来的冷战时代就是从德国开始的。战后德国文学的发展必然要受到这种政治形势的影响，随着西方占领区的合并（美英占领区 1946 年 8 月合为一个统一的经济区，1948 年法国占领区并入），西方占领区的文学与苏联占领区的文学各自走上了不同的道路。德国文学界在战后还试图发展一个统一的进步的德国文学，1947 年 10 月 300 多名德国作家在东西柏林轮流召开了大会，尽管与会者政治倾向和思想信仰不同，但都表达了这样的愿望，如《宣言》中所表述的：“要继承和实现德国的人道主义传统。作家们视我们的语言和文化是我们民族和国家不可放弃的统一的保证，是超越一切占领区界限和不同党派的纽带。”^② 然而这次会议也成为德国文学界分裂的起点，作家们的努力失败了。决定文学发展方向的是社会制度，是意识形态，而不是

① 转引自《德国文学社会史》，从 1918 年到当代，第 570 页，扬·贝格等人著，1981 年，费舍尔出版社。

② 转引自贝·巴尔泽等编著《联邦德国文学史》，第 32 页，范大灿等译，北大出版社。

作家们的愿望。

二、不是从零开始的文学

战后在西方占领区的文坛上大抵有这样几支力量：从国外返回的流亡作家；在纳粹统治时期留在国内与法西斯主义进行斗争和保持距离的作家；那些追随法西斯主义甚至为虎作伥的作家；年青的一代。在头两类作家中重要的有阿·杜布林、楚克迈耶尔、弗·冯·翁鲁、奥·马·格拉夫、阿·诺曼、海·克斯腾、魏森博伦、埃·凯斯特涅尔、贝根格鲁恩、汉·埃·诺萨克、林泽、朗盖瑟等人。这期间在西方占领区出版了托马斯·曼的《浮士德博士》、黑塞的《玻璃球游戏》、普列维尔的《斯大林格勒》(1945)等作品，但是像亨利希·曼、阿·茨威格、安娜·西格斯等著名流亡作家则因其政治倾向，作品却没有得到出版。这些作家继承了德国文学的人道主义传统，对德国这一时期的历史进行了反思。他们都是有影响的老一代的文坛宿将，然而他们之中一些人或者由于对德国现状的不满，或者由于其它原因，不久就或移居国外，如杜布林、翁鲁等人，或移居东部，如斯·赫姆林、朗霍夫、克劳迪乌斯等人。在1945到1949年间，他们在西方占领区并没有发挥更为重要的作用，而第三类作家则在战后的德国扮演了相当活跃的角色。

第三类作家把自己看作是所谓的“内心流亡者”，在托马斯·曼与弗·蒂斯的争论中无一例外都站在蒂斯的一边。他们或者美化自己，或者为自己在第三帝国的不光彩行为进行辩解。“内心流亡者”是1945年8月由蒂斯提出的，他在文中称希特勒并没有占领他们的内心，他们是身在第三帝国而心在流亡。这种提法对某些在压力和恐吓下，或尾随纳粹统治或不得不发表违心之论做违心之事的作家，也许还勉强说得过去，可对那些纳粹御用文人是一种狡辩。令人愤慨的是蒂斯笔锋一转，对流亡国外的作家进行诋毁和攻击，这无疑是在为他这一类作家的恶德和丑行进行美化和狡辩：

他称那些流亡异国的作家没有亲身经历第三帝国的恐怖,他们是在外国包厢和正厅池座中观看德国的悲剧,他们比身在德国心在流亡的作家轻松得多。第三类作家对待第三帝国的态度不尽相同,但只是亲近程度上的差别。其中的重要代表人物有戈·贝恩、恩·容格尔、卡罗萨、硕尔梯斯、蒂斯等人。他们在纳粹统治时期,曾用自己的创作去粉饰去点缀德国的文坛,战后他们不甘寂寞,又相继出版他们的作品,或文过饰非,美化自己,或继续鼓吹保守思想和民族主义。恩·容格尔在他 1945 年发表的《和平》一文中确切地表达了这一类人反对战后新时代的心态:“新的秩序必须像一座充满思想的钟表机构一样……重大的革新在于保守力量不再作为摆轮而是作为发条去工作。”他们把自己看作是文学界的宿将、家族之长,要求“家长们必须再度出山”(Patres müssen wieder hervortreten)。就是在这样一种氛围中,不仅容格尔兄弟等人纷纷出头露面,撰写文章,发表作品,就是那些第三帝国的帮凶文人,为纳粹主义张目的作家,稍稍缄默了一段时间,或被解禁之后,就又跃跃欲试了。那个为法西斯主义进行鼓吹的汉斯·格林战后就在他的住地里波尔特伯格举行了所谓的“里波尔特伯格诗人集会”,参加者都是这一类的文人:埃·基·科本霍依埃尔、鲍依麦堡、恩·冯·萨洛蒙,还有像阿·米格尔、威廉·舍弗尔等被第三帝国器重的作家。这批人战后不久就重登文坛,创作和发表了不少作品,如汉斯·格林的自传体小说《期待中的生活——我的青年时代》(1952)、萨洛蒙的自传《调查表》(1951)、米格尔的诗集《你留在我心中》(1949)等。

年青的一代是战后德国文坛上的一支最重要的力量。他们是战争的受害者,对于他们说来,战争的结束是一种新的开始,是一个零的时刻。这不仅是政治上的,而且也是文学上的。他们痛恨法西斯主义,这自不待言,可他们既反感美国的德国政策,也拒绝苏联的社会主义模式;他们政治上的追求,如果说有,那也是模糊的,

他们如里希特所说的,是要建立一个民主的社会主义的德国。在文学上,他们批判那些在第三帝国时期受器重的、现在又被容忍的自称是文坛父辈的文人;他们拒绝那些躲避现实遁入内心的保守派作家;他们对战后归国的流亡作家也不买账,认为带有宣传色彩的现实主义在当前价值体系面临崩溃时显得荒谬(安德施语)。新的年青一代斩钉截铁地宣称,过去的一切价值标准都已变得苍白无力。年青一代的代表人物沃·施努雷在谈及这个时代的文学时用这样的话来加以表述:“没有文学的样板。没有传统。”这一代青年人——也包括一些诞生于世纪之初的作家——在战后不久就成为一个在文学史上很难找到与此相类似的组织:“四七社”。围绕在它周围的青年一代作家成为战后德国文学的主流,它在直到解散的20年间规定了德国文学的发展方向。

三、“四七社”的创建

谈及“四七社”,必然要谈到它的创建人汉斯·维尔纳·里希特(1908—)。他生于波门一个渔民家庭,1930年加入德国共产党,1932年因同情托洛茨基而被开除,1933年流亡巴黎,翌年返国,做司机和印刷工人。1940年服役,1943年成为美军俘虏,被送到美国的一座战俘营。在战俘营里他与阿·安德施创办了杂志《呼吁》。战后返回德国,继续出版这份杂志,但由于批评美军占领当局,1947年4月被禁止出版。1947年7月25日,《呼吁》的出版者邀请里希特等人举行一次集会,7月29日里希特对与会者说:“我们还必须经常这样做。”这一天成为“四七社”的誕生日。这次集会还决定出版一份刊物,取名为《蝎子》,第一期里希特自费印了100本,但美军占领当局不喜欢它,禁止出版。

“四七社”不是通常意义的组织,没有固定的成员,没有固定的地点,没有司库,更没有纲领;可它有一个内核和不断变动的卫星群。这个内核就是里希特,何时举行会议,在什么地点,邀请哪些人

参加,都由里希特一个人决定。1963年他在一次聚会上说:“许多人都自以为属于‘四七社’,但谁真正属于它,只有我知道。”

每一个参加者均由里希特决定并亲笔写信邀请。与会者携带作品,亲自朗读,听取批评,并且不许进行反驳,这一做法就成为“四七社”的不成文而且必须遵守的规定。“四七社”从1947年成立到1967年解散共举行29次集会,开始的几次并没有产生什么反响,它只不过是给年青一代作家提供了进行交往的场所,表达了年青一代知识分子对新的时代怀有的愿望和革新与振兴德国社会和文学的追求。几次聚会之后,这个组织就引起了社会的广泛注意,一些出版部门提供资助。会议决定给优秀的作家颁奖,第一个获得“四七社”奖励的是君特·艾希(1950),翌年的获奖者是海因利希·伯尔。

“四七社”的第一次聚会有17个人,到最后一次达到150人之多;在它存在的20年里还有几次会议是在国外召开,一次是在美国,一次是在瑞典,还有一次是在意大利。“四七社”的鼎盛期是50年代中期到60年代初。它在培植、鼓励和发展一支年青作家的队伍上做出了有益的贡献。许多后来在联邦德国文学中扮演重要角色的作家多是从“四七社”发轫的,或与之有着密切的关系。这里可列举一些名字:君特·艾希、海因利希·伯尔、齐·伦茨、君特·格拉斯、瓦尔特·延斯、马丁·瓦尔泽、汉斯·马格努斯·恩岑斯伯格、彼得·吕姆克尔夫、彼得·魏斯以及奥地利人伊尔泽·艾兴格、英格保格·巴赫曼、保尔·采兰等人,参加集会的还有汉斯·麦耶尔、马·拉依希—拉尼茨基等著名的学者和评论家。虽然关于这个组织对德国文学发展的作用一直有争论,但无可辩驳的是它在战后最初的年代是年青一代作家的中心,是一支对那些保守的自称“内心流亡”的作家进行抗衡和批评的力量。

四、小说

1945到1949年间,在西方占领区里出版了一定数量的小说,但影响最大的是托马斯·曼的《浮士德博士》(1947),还有黑塞的《玻璃球游戏》(1946)——这部作品完成于1942年,它的出版人一再努力想在第三帝国出版,但始终没有成功,于是1943年在瑞士出版,只有少数流入德国。这两部作品不仅由于作者的声望(黑塞在1946年获得诺贝尔文学奖),更由于其独具的哲理思想和艺术魅力,在当时的西方占领区产生了巨大的影响。除了这两部作品之外,还应当提及的是女作家伊·朗盖瑟(1899—1950)的《抹不掉的烙印》(1946)。朗盖瑟从20年代就发表作品,1936年由于有一半犹太血统而被禁止写作。她的大女儿死于集中营。战后她发表了诗集《劳伯曼和玫瑰》(1947),1949年还出版了她在1933年完成初稿的《普罗泽平娜》,这是她最重要的作品。小说的主人公是一个改宗了的犹太人伯尔封坦,作品写他从第一次世界大战到第二次世界大战结束这一混乱时期的遭际,他所经历的满足、自负、享受、怀疑、绝望等阶段。作者从基督教复兴的观点上表述了人在命运、在上帝和撒旦的冲突中的无能和无奈:“我们无法改变世界舞台上演的戏……上演的仅是上帝和魔鬼的事。”作品的弃绝主题在战后迎合了读者心态,使他们从过去的负重感中解脱出来。

赫尔曼·卡萨克(1896—1966)出版于1947年的长篇小说《大河背后的城市》是战后最初年代有着广泛读者的一部作品。卡萨克与朗盖瑟是同时代人,他大学毕业后先在出版社工作,后成为自由作家,希特勒上台后他被禁止演讲。他的早期作品受表现主义影响。在第三帝国时期,他的诗歌如诗集《永恒的存在》(1943),流露的是一种逃避丑恶、遁进内心的情绪。《大河背后的城市》是他的代表作,这部作品与《抹不掉的烙印》不同,后者给读者的是一种释去重负的解脱感,而《大河背后的城市》给予读者的是一种慰藉感,作

者以一种超现实主义的手法,通过编年史家罗伯特在战后一座被毁坏的城市——它位于大河背后——的经历,表达了混杂有东方神秘主义色彩的循环论的哲学:一切都处于生与死的循环之中,万物都在变,每刻、每时、每天、每年、每个时代都在变,战争与屠杀也具有有一种形而上的意义,作者在书中写道:“当罗伯特理解了这些之后,他把白种人在两次可怕的世界大战中在欧洲战场上造成的千百万人的死亡,归入到这一巨大的精神变迁之中。千百万人丧生了,必定是在无法度的状况下丧生的,如这位编年史家在惊愕中所看到的,这样就为急欲再生者腾出了位置。”

这里还应提到艾里希·诺萨克(1901—1970)在1947年发表的长篇小说《诺基亚——一个幸存者的报告》,诺基亚即希腊语招魂之意,作者以希腊神话为题材,表现了劫后余生者在灾难后的思考。

战后一些流亡作家返归西方占领区,有些虽依然留居国外,但出版了他们的作品,然而他们——除了托马斯·曼、黑塞、雷马克等少数作家——并没有在战后德国文坛上找到相应的位置,一位评论家在谈及他们时用了博谢尔特的一部著名戏剧的标题:“在大门外面”来形容他们的处境。属于这一类的作家有杜布林、冯·翁鲁、赫·凯斯腾、汉·海·扬恩等人。他们的作品大多没有产生什么影响,甚至遭到忽视。相反的倒是那些在希特勒统治时期留在国内并与法西斯主义保持距离的作家拥有更多的读者,像前面提到的朗盖瑟、卡萨克、诺萨克等。另外,具有嘲弄味道的是,那些保守的所谓“内心流亡”的作家,如恩·容格尔、汉·卡罗萨、贝恩、蒂斯、硕尔梯斯、鲁·维尔纳、恩·克劳依德尔等也拥有大量读者。恩·容格尔一接到解除禁止写作的命令(1945—1949)就发表了《辐射》(1949),卡罗萨出版了《意大利札记》(1946),贝恩发表了《柏林故事》(1947),蒂斯有《卡塔琳娜·温特》(1949),硕尔梯斯有《魔杖》(1948)。虽说这一批作家在战后德国西部有影响,但决定德

国西部文学面貌和发展方向的主要是以“四七社”为中心的年青一代作家。

这里首先要提到的是沃尔夫冈·博谢尔特(1921—1947),他是新的年青一代的代言人,是战后被称为从零开始的文学代表者。博谢尔特生于汉堡一位牧师之家,中学毕业后做过书商,学习戏剧,后在一家地方剧院工作,1941年被征入伍。在军队中他因发表敌视国家的言论涣散军心和讲述政治笑话而多次受指控,被判去前线作战。战争结束时,他从法国战俘营逃走,徒步回到汉堡。此后在小歌舞场工作,在剧院当导演助理。他生命的最后两年长期卧床,1947年去世。他仅活了26岁,留下的作品并不多,出版有诗集《灯·夜和星星》、小说集《蒲公英》(内有12篇短故事)和《在这个星期二》(内有19篇短故事)以及他最重要的也是影响最大的广播剧《在大门外面》。

无论是从作品的内容、所表现的思想,还是从所运用的语言、所采用的技巧上讲,博谢尔特都可被称为是战后新生一代作家的代表,是新的历史时期文学的开路者。他以极朴素的风格、极简练的词句、极快的节奏,表达了战后一代青年人对过去的反思,流露出一种既负疚又受到伤害的矛盾心态。对残酷的现实一方面感到迷惘,另一方面又怀有愤懑,这使他们这一代人在社会中成为寻找答案的人和说“不”的人。

博谢尔特写了一些短篇故事,这种体裁在战后德国西部一段时期内风行一时。他成功地运用了这种体裁,代表性的篇目有《面包》、《停下,长颈鹿》、《我的面无血色的兄弟》、《蒲公英》等。在这些短小的作品里,博谢尔特表现了对战争的厌恶和由战后的苦难以及物质匮乏所导致的道德危机。值得称道的是,作者在展示这一切时并没有陷入一种虚无主义和悲观主义的泥淖,而是如他在《否》一文中所表露的:“我们必须进入虚无,重建一个是。我们必须进入否的自由空气建造房屋,跨过深渊、弹坑、地穴和死者张开的大嘴

——因为我们爱这个巨大的荒原，它就叫德国。我们爱这个德国。现在尤其爱。我们不愿为德国而死，我们要为德国而活。”

短篇故事来自美国文学的 short story，这倒不是从英文简单翻译过来的，而是如本德尔所说的：“战胜者把它带给了我们。”这种短篇故事与德国的轶事(Anekdot)有相似之处，但更接近于海明威、伍尔夫、萨拉杨的风格。沃·施努雷为这种体裁做了下述的界定和说明：“它要点明确，高度凝炼，与轶事有所区别。随笔与它的不同在于内容广泛。短篇小说与它的不同在于叙事有一定深度。粗略地说，它就是从生活中撷取的一个片断……它特别偏重时间的统一。短篇故事语言简朴，但不平淡无味……它的优点是简略，它的诀窍是不夸张。”^① 这种体裁之所以受到作家，主要是青年作家的喜爱，是因为它有利于及时地表达瞬间的情感；另一方面能迅速地展示开始步入文坛的青年作家的才华。在这一文学体裁上取得成就的除了博谢尔特，有伯尔、施努雷、汉·本德尔、沃·希尔德斯海姆等人。在这期间，先后出版了几本短篇故事集，如保·吕特编的《开始》(1947)、赫·莱维选的《要你谛听》(1949)等，但最著名的是由魏劳赫编的《一千克》(1949)，共收进了 30 篇短篇故事，其中既有瓦·科尔本霍夫、路·林泽、君·魏森博伦这样世纪初诞生的人的作品，也有年青的一代，如魏劳赫、安德施等人的作品。魏劳赫为这个集子写了一篇后记，提出了“砍光伐尽”的观点。所谓“砍光伐尽”就是要作家在语言、内容、构思方面都要与过去一刀两断，从零开始。战争结束就必然面临革新语言的急迫问题，法西斯式的语言、纳粹的文风，必须从生活中从文学中清除。“砍光伐尽”的口号体现了青年一代激烈的要求，它一方面是对第三帝国那些带有血腥味的语言的清算，另一方面是对那些保守派作家的逃避现实的诗化语言的拒绝。魏劳赫在后记中写道：“……但是‘砍光伐尽’

^① 转引自《联邦德国文学史》，巴尔泽等编，第 47 页。

的作家知道,或者至少预感到,只有这些开路者的方法和意图才适应我国散文作品新开端的要求。这就是记载事实的方法,反映真实的意图。两者以放弃诗化为代价。”在后记的另一处,他对所说的放弃诗化做了更为简洁的说明:“美是一件好事。但是没有真实的美是丑恶的。没有美的真实更好。”高度压缩的省略句、短句及一字句成为这样一种真实的表达方式,成为“砍光伐尽”者的一种特有的追求。战后的一代作家,特别是“四七社”周围的作家,如本德尔、伯尔、格·曼依泽尔、君·库内特、齐·伦茨、施努雷、马·瓦尔泽等人,在40年代末和50年代初的创作实践中,都成功地运用过这种风格。

五、诗歌

(一) 所谓的“内心流亡”诗人

战后不久,那些自称或被称为“内心流亡”的老一辈诗人,很快就出版了他们的诗作,有的是战后写的,多半是在法西斯年代创作的。卢·阿·施瑞德尔(1878—1962)1947年出版了诗集《老人的夏天》,汉·卡罗萨发表了《森林空地上之星》(1946),维·伯根格鲁恩(1892—1964)的《愤怒的日子》、莱·施奈德(1903—1958)的《最后的日子》分别出版于1945年、1946年。弗·格·容格尔(1898—1977)是恩·容格尔的弟弟,他在第三帝国早期受到重视,晚期受过迫害,战后十分活跃,不仅创作了小说、散文,而且发表了多部诗集:《葡萄园中的房舍》(1947)、《蓟庐》(1947)、《珍珠链》(1947)。还应当着重提出戈·贝恩,他一被解除写作禁令就于1948年出版了那部有名的诗集《静态》,翌年又发表了《陶醉的洪水》。对于这些诗人说来,法西斯的覆灭只是战争的结束,并不意味着一个新的时代的开始,他们接续了被中断了的魏玛共和国时代的传统,依然忠于他们的伦理的价值体系、审美的标准,追求艺术的“无时性”和永恒。如果他们的作品在战后年代还有什么新的东

西,那就是一种变奏和新的排列。

(二)自然诗

战后在西方占领区的诗坛上出现了一个有趣的现象,这就是新型的自然诗。德国自然诗有着长期的传统,战后的自然诗是 20 年代到 30 年代初的自然诗的复兴,有着明显的奥·吕尔克(1884—1941)和威廉·雷曼(1882—1968)的影响。自然诗再度盛行必然有它的原因,大自然具有一幅多变的面孔,它能是我,能是你,也能是他,它的一景一物都是一个世界:主体的,客体的,现实的,幻想的;也是一部历史:昔时的,今日的,未来的。它的这样一种魔力吸引了面对战后一片废墟,面对思想陷入迷惘的民众的现实主义者,他们感到沮丧,要寻找一个逃避人和社会的避难所。这样他们就在变幻不定的大自然中找到了慰藉,或是抒发胸臆,或是遁逃现实,或是感时伤世,或是表达对宗教的虔敬。老自然诗人威·雷曼在 1946 年出版了《迷人的灰尘》,其他一些代表人物有朗盖瑟、霍朗格(1907—1971)、卢·哈根斯汤格(1912—1984)以及在 50 至 60 年代享有盛名的卡·克罗洛(1915—)。他们都在这期间出版有诗集,引起了诗坛的注意,扩大了新自然诗派的影响,并推进了它的发展。

(三)“砍光伐尽”诗

战后最富有活力并决定诗坛面貌的是年青的一代的“砍光伐尽”诗人。他们把战争的结束做为一个新的起点,既是社会的也是诗歌艺术的起点。他们清算过去,割断传统,把历史的重负果断地抛弃,既对向往古典主义美的理想的“书法艺术”的诗歌表示厌恶,也对追求“基督教人道主义”的绝对价值的作品加以摈弃。这是丢掉幻想的一代,他们鄙视那些“玩弄韵律的骗子”、“吹奏笛子的堕落者”和“退休的预言家”,而是说真话,比任何时候都更靠近生活,靠近真实。博谢尔特在《宣言》一文中这样表达了这一代青年诗人的要求:“我们不需要精通文法的诗人。我们对精通文法缺少耐心。”

我们需要的是热烈的嘶哑抽泣的情感。对树就说是树，对女人就说是女人，是是就说是是，是否就说是否。”^①施努雷对同样的要求用下列的诗行做了表述：

打碎你们的歌曲
烧毁你们的诗行
赤裸裸地说出，
你们要说的。

为这种“砍光伐尽”诗歌在艺术实践上率先垂范的是君·艾希(1907—1972)，他从20年代末走上了创作道路，1932年出版了《新抒情诗集》，1939年被征入伍，后被俘。在美军战俘营中重又开始诗歌创作。1945年他在战俘营中写了一首题为《盘点》的诗歌，它成为“砍光伐尽”的一首代表作，几乎在任何一部战后德国文学史中都被援引，因为无论是在语言的运用上，还是在表现的方式、内容的选择上，都体现了“赤裸裸地说出，/你们要说的”的主张。这里引述如下：

这是我的帽子，
这是我的大衣，
在这个麻布袋里，
装着我的刮胡子工具。

一个罐头盒，
它就是我的餐盘和杯子，
我把我的名字，
刻在它的白铁皮上。

在这里刻上了字，

^① 转引自《联邦德国文学史》，第62页，H·J·伯恩哈特领导下集体编写，1985年，柏林。

是用这宝贵的钉子，
我把它藏了起来，
免得贪婪的眼睛看见。

在面包口袋里
有一双羊毛袜，
还有一些别的东西，
我可不想向别人泄露。

它被当作枕头
夜晚枕在我的头下。
这块硬纸板，
把我和土地隔开。

我最心爱的是
这根铅笔芯：
它白天为我记下
我晚间想好的诗。

这是我的笔记本，
这是我的帐篷布，
这是我的手帕，
这是我的针线。^①

这类“砍光伐尽”的诗歌排除任何激情，无论是语言上还是情感上，要的是不加任何粉饰的、赤裸裸的真实，如魏劳赫宣称的：“我将力图这样来创作，就仿佛我在开列一张盘点清单一样。”这显然是一种过激行为和逆反心理的表露，是一代身心受到戕害的青年人的愤懑心态的表达。它在一段时间内激起了轰动的效应，在青

① 译文引自余匡复著：《当代德国文学史纲》，第 179～180 页，辽宁教育出版社。

年诗人中得到了共鸣。魏劳赫是“砍光伐尽”诗人中影响最大成就也最大的代表性作家。他中学毕业后曾在戏剧学校学习,在希特勒上台前做过记者和编辑,第二次世界大战中入伍,后被俘,战后在报社做编辑。1938年他出版了一部带有自传性质的长篇小说《漩涡和源泉》。战后发表有《谈幸福的怜悯》(1947)、《云雀和雀鹰》(1948)等多部诗集。属于或接近“砍光伐尽”派的诗人还有瓦·鲍吾尔、恩·梅林霍夫等人。

六、戏剧

战后德国西部的舞台演出虽然受到占领当局的监管,但却十分活跃。1946年就有近200家剧院参与演出,然而上演的绝大多数是美国的消遣性作品。自1946年至1950年有800多场这类演出,其中不仅仅是戏剧,还有许多娱乐性的歌舞。魏森博伦1946年对剧坛现状做了这样的表述:“在历经恐惧之后,置身废墟之中,大多数剧场喜欢上演消遣性剧目,演出这些节目不会得罪人,又可以赚钱。剧目越来越追求表面肤浅!12年之后(指第三帝国的12年统治)柏林舞台上除了上演一些平庸、充满陈旧味道、毫无价值可言的东西之外,没有什么重要的可拿得出手。”^①

这段时期的戏剧创作,无论是量上还是质上都难以与小说和诗歌相提并论。战后仍从事戏剧写作的,有那些所谓“内心流亡”的作家,如蒂斯(《死亡的狂欢节》1948)、曼·豪斯曼(1898—1986,1946年发表了《沃普斯维德的牧羊人戏》)、豪·朗格(1904—1971,1946年发表了《瓦西里柯娃之梦》)等人。他们的作品多与战争无关,而是喜欢从历史、神话的传奇故事中去寻找题材,它们有着明显的逃避现实远离生活的倾向。

与上面那些老一代保守的剧作家形成鲜明对照的是一代年青

^① 转引自恩·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第62页,范大灿等译。

人,他们是戏剧创作中的新生代,此前他们还多默默无闻。他们用戏剧形式把握时代的脉搏,创作出反映战后德国面临的重大社会问题的作品。像马·硕尔茨、弗·邓格尔等人都在这一时期写有引起反响的作品,而博谢尔特无疑是他们之中的佼佼者。他的戏剧虽然只有一部《在大门外面》,但它却是一部宣言式的作品,是“砍光伐尽”在戏剧创作上的代表作。《在大门外面》是博谢尔特用8天的时间完成的,它最初以广播剧的形式于1947年2月在汉堡播出,引起了巨大的反响,后被改编为戏剧于1947年11月在汉堡演出。这次演出取得圆满成功,成为战后德国戏剧界的最大事件之一。作者以一种把现实主义、超现实主义和表现主义糅在一起的表现手法,把经历过战争的德国一代青年人的精神世界赤裸裸地呈现在舞台上。剧中的一段朗诵词可以看作是这部作品的解题:“他(指主人公贝克曼)是许多回家人中的一个,可他们却没有回到家,因为他们不再有家了。他们的德国在外边,在夜雨之中,在街头。这就是他们的德国。”作者通过主人公在现实生活中的遭遇和梦中的场景,表现了被战争摧毁的、被上一代出卖了的青年一代所经历的,所想的和所寻求的,所要说的和所能做的。剧作家弗·沃尔夫称主人公是“我们国家千百万年青一代的一面镜子”。他们在贝克曼身上找到了自己。贝克曼被父辈拖入了战争,参与了犯罪,也成为战争的受害者。他战后从苏联战俘营返回德国,他的妻子已抛弃了他,与别人一起生活。他自杀未遂,被一个女人接纳。于是他把这个女人的丈夫赶走。他为了生存到处碰壁,他力图鼓起生活的勇气,但他发现他在梦中杀死了那个面貌与他相似、肯定生活的“另一个他”。他的双亲自杀,他被死神拒绝,他也不再信仰那个老态龙钟的上帝。他只能在父辈的背叛中继续活下去。他陷入愤懑、迷惘和绝望之中,被摒弃在大门之外。在战后年代的西方占领区舞台上,只有三部戏剧激起了巨大反响,一部是楚克迈耶尔的《魔鬼将军》(创作于1946年,上演于1947年),另一部是魏森博伦的《地下工作者》(写于1938—1942年间,战后改写,1946年上演),再就是

博谢尔特的这部《在大门外面》。这部“砍光伐尽”在戏剧上的代表作所获得的成就能与《魔鬼将军》和《地下工作者》相提并论,就足以表明它在艺术上的成就和强烈的现实意义了。

第二节 从 50 年代到 60 年代中期的文学

一、社会发展与文学

1949 年 9 月 20 日,由三个西方占领区合并建立的德意志联邦共和国宣告成立,随后在 10 月 7 日苏占区的东部地区成立了德意志民主共和国。德国的分裂正式形成,战后时期结束了。两个分属对立的意识形态、对立的阵营的德意志国家分别走上了各自的道路。

从 1949 年联邦德国建立,阿登纳出任第一届联邦政府总理到 1963 年他下台,这个时期被称为阿登纳时代。在政治上,这个时期是复辟时期,复辟的是被法西斯统治所中断的魏玛共和国的资产阶级的传统,在经济上是一个“经济奇迹”的时期,即所谓的“金色的 50 年代”。在这十几年中,联邦德国迅速崛起,成为一个经济大国。统计数字表明,它的国民生产总值以 1950 年为基数,到 1964 年增长了近三倍。随着经济实力的强大以及对德国共产党的禁止(1956 年),联邦德国成了东西方对峙和冷战的一个前哨阵地。

阿登纳的执政从 60 年代初开始遇到越来越大的阻力,经济经过“金色的 50 年代”,发展减缓下来,“经济奇迹”已经结束。阿登纳在政治上奉行的僵硬的单独代表权政策和“哈尔斯坦主义”^① 在国

① 哈尔斯坦是联邦政府的国务秘书,1956 年他在联邦议院重申了阿登纳的单独代表权政策:不允许承认德意志民主共和国,联邦德国政府将与所有同德意志民主共和国建立外交关系的国家断交。这被新闻界称为“哈尔斯坦主义”。

际国内越来越不得人心。作为反对党的社会民主党在选民中日益得势。在内外交困之中,阿登纳于 1963 年秋提前下台,他的经济部长艾哈德当上了总理。阿登纳时代结束了,但艾哈德奉行的是没有阿登纳的阿登纳政策,他既没有走出内政外交上的窘境,也没有克服经济上的衰退,1966 年被迫辞职,随之组成了所谓的“大联合政府”,结束了保守的基民盟垄断统治的局面。老的一代、旧的思维、僵化的政策被新一代、新的思维、新的政策所取代。

联邦德国这一时期的社会发展和国内各种政治力量的运动与文学的发展并不是共时性的,不是决定文学的面貌和走向的主要力量,但是它的影响却是显而易见的。如前所述,这一时期的保守的复辟倾向必然带来一种精神上的复辟时代的氛围,这成为文学发展上的一个相当重要的特点。戈·贝恩在 50 年代的影响是一个突出的例子,他被称为“抒情的现代化的化身”,有的文学史家认为,“50 年代的抒情诗是在贝恩的阴影之下”^①,狄·魏勒尔霍夫写道:“几乎没有一个年青的德国抒情诗人——尽管他的语言是如何的独特和不易混淆——不受到贝恩的影响。”^② 贝恩的抒情诗理论文章《抒情的课题》被看作权威之作。他在 1948 年出版了诗集《静态》之后,发表了诗集《断片集》(1951)、《蒸馏》(1953)、自传《双重的生活》(1950)、小说《托勒密》(1949)、散文集《表现世界》(1949)、剧本《三个老翁》(1949)等。这种复辟倾向的另一位代表人物是被称为保守派精英的恩·容格尔,他毫不讳言地赞扬保守主义,称保守主义是新秩序的一部发条。这位在魏玛共和国和第三帝国时期一直发表作品的老作家战争一结束就发表了散文集《和平》(1945),这本“向欧洲和世界青年进一言”——它的副标题——的集子呼吁建立一种正义的和平。随后他相继发表了日记《大西洋之

① 埃·巴尔:《德国文学史》,第 3 卷,第 454~455 页,1988 年弗朗克出版社,图平根。

② 转引自同上书,第 455 页。

行》(1947)、《辐射》(1949)、长篇小说《赫里约波利斯》(1949)等。到了50年代,他几乎每年都有作品发表,重要的有《森林行》(1951)、《哥尔迪之结》等。他的创作持续到80年代,影响持续不衰。这期间他不仅发表了多部日记、游记、散文,还有长篇小说《阿拉丁的课题》(1983)。从50年代起,他多次获得欧洲和德国的多项文学奖,这是他在文学上的地位的一个明证。具有复辟倾向的除了贝恩和恩·容格尔之外,还有弗·芝堡(1893—1964)、汉·埃·霍尔胡森(1913—)等人。新自然诗作在50年代的一度繁荣及其对新一代诗人的影响亦是这种文学上的恢复或称复辟的一种明显的表现。

上面提到的现象是50年代联邦德国政治上的复辟倾向在文学上的一种反映,随着社会的发展,在日益强大的现代派文学的进逼下,它越来越失去它的分量。这种现代派文学与保守力量截然不同的区别首先是这一代青年作家精神上的不顺从主义。50年代的经济奇迹使市民阶层得到了物质上的满足,而精神上则陷入停滞,表现出浓烈的保守情绪。激进的知识分子群,尤其是思想敏锐的青年一代对这种盛行在市民阶层中的物质主义持严厉的批判态度,这也是阿登纳时代的精神与现存秩序相对抗的一种表现形式,这种不顺从主义可以从阿多诺的理论中找到了论据。根据他的自主的艺术作品的理论,在晚期资本主义社会中,真正的艺术只有不听从消遣工业、政治宣传、宗派崇拜的支配才能产生;艺术只有拒绝它自身以外的目的,只有真正是独立的、自主的,才能完成其批判社会的任务。另一个区别是对传统文学的排斥,是文学上的革新,或者说是在德国恢复被第三帝国中断了的欧洲现代派文学。用瓦尔特·延斯的话来说,是弗洛伊德和斯特林堡又回到了故乡。更进一步说,不仅仅是复归,而且是同欧洲现代派文学的融合。存在主义、荒诞派、超现实主义、新小说派不仅在年青一代的作家中被普遍接受,而且在他们创作实践上被加以运用。在这些现代派的青年一代作家中,伯尔、格拉斯、沃·克彭等人是小说创作中的佼佼者,

诗歌创作中有艾希、恩岑斯伯格等人,进行戏剧创作的虽说主要是瑞士的弗里施和杜仑玛特,但也有沃·希尔特海姆、霍赫胡特这样的一代新人。

值得注意的是,上述这两种文学倾向在这期间是互不接触的,它们之间没有发生什么重大争论和论战。对这种现象,有的文学史家做了这样的解释:“从青年一代来看,这种关系是对老一代作家的作品从厌恶地容忍延伸到敬而远之。他们认为,为了形成自己的风格,没有必要同传统作家进行建设性的争论。”^①

二、“四七社”从兴盛到解体

上一节里谈及了“四七社”的建立,这里再对它的兴盛和解体做一介绍。在 50 年代到 60 年代中期的德国文坛上,“四七社”扮演了一个十分重要的角色,有的评论家甚至夸张地说,“四七社”控制了联邦德国这段时期的文学生活。

“四七社”于 1947 年诞生,到 1967 年解体,存在了 20 年。1952 年是它历史上的一个重要年代,它有了自己的杂志《文学》,尽管这份刊物在同一年停刊,据说是因为出版这份杂志的出版社嫌它“过左”。最初几年,会议的参加者还仅限于作家,到 50 年代中期,电台、报刊、出版社都乐于应邀入会,特别是 1958 年格拉斯在会上朗读《铁皮鼓》取得巨大的成功之后,与会者更是踊跃。从 50 年代中期到 60 年代初是“四七社”的兴盛期,它所举行的会议,名声越来越大,影响越来越广。它的会议在德国文学界,在公众生活中成为热点和焦点。有的评论家做出了这样的论断:在它举行会议的三天里,它成了德国文坛的首都。作家曼·沃曼说:“它本来就代表了文学。”批评家英·巴歇尔写道:“‘四七社’赋予战后文学家以重要性,增强了他们的声音。它明显地使他们联合起来,阐明了文学的

^① 贝·巴尔泽:《联邦德国文学史》,第 142~143 页,范大灿等译。

方向。如果我现在考虑是否有另外一种战后文学,那我多少会感到吃惊的。”正是由于“四七社”所做出的努力,才使战后的德国文学有了新的生机和活力。格拉斯写道:“由于传统中断了,语言堕落了,作家们散居各地,就需要一种集中和一种持久的努力。‘四七社’在这点上做出了成绩。”“四七社”到它解体时共召开了29次会议,由于里希特所确定的宗旨,每次都邀请还默默无闻的或刚步入文坛的青年作家,因此它在提携和奖掖文学新人上做了突出的成绩,像伯尔、格拉斯、齐·伦茨、彼·魏斯、马·瓦尔泽、汉特克、延斯、恩岑斯伯格等人都成为此后年代德国文学界的重要人物。著名评论家和学者汉斯·麦耶尔写道:“人们今天越来越清楚地看到,由于它的游戏规则的特殊机制,它没有看错任何一个有才能的、上台朗诵自己作品的文学新人,今天每个人都熟悉他们。”

进入60年代中期,“四七社”内部逐渐产生了不和谐音,并最终导致了它的结束。原定于1968年9月上旬在捷克举行的会议,由于8月20日苏军入侵捷克而搁浅,此后便宣告了解体。这当然是一种外在的原因。还在1966年,会议由于在美国召开而引起了抱怨。1967年在德国艾尔朗根召开的会议受到当地的德国社会主义大学生同盟成员的冲击,而且有事实表明,大学生的这次造反行动有“四七社”这次会议的参加者的介入。“四七社”的成员多是不顺从主义者,它一开始就有着参与政治活动的倾向,进入60年代——这是一个不平静的时代,不仅是在德国,而且是在世界各地——这种倾向越来越强烈。作为“四七社”主持者和领导人的里希特知道,这种形势必然导致内部冲突。他力图使会议与政治运动不发生关系,但他不能禁止,也无法禁止会议的参加者参加政治活动,公开对政治事件表态。这样,“四七社”成员公开抗议苏军出兵匈牙利(1956)、反对联邦德国国防军拥有原子武器(1958)、反对阿尔及利亚战争(1960)、反对北大西洋集团把总部设在柏林(1961)、反对越南战争(1965),甚至在美国召开会议期间,一些成员与美国

人一道走上街头,抗议越南战争。这些政治活动的参加者虽然不是打着“四七社”的旗号,但他们却是它的成员,这就在内部引发了争论,而这样的争论无法达成共识。里希特说过一句话,表明了它的内部状况:“人们不可以压制多数,但人们也不可以压制少数。”艾尔朗根发生的大学生冲击会议的行动使“四七社”分裂成两三个政治见解相左的群体。这使原本存在于它内部的“代沟”矛盾——它存在 20 年所必然形成的——变得更为突出、激烈。1947 年那一代人和 1967 年那一代人,无论在政治上、审美观点和价值观上都出现了分歧。“四七社”无法作为一个纯文学的团体存在了。它 1947 年应运而生,1967 年应运而灭,这是一条必然的道路。

三、小说

沃·克彭在 50 年代初把德意志联邦共和国当时的社会氛围喻为“温室气候”。在广大市民阶层中间弥漫的是一种不问政治的福利社会的种种风气;而在知识分子和年青一代作家中占主导倾向的是一种不顺从主义,他们不适应也看不惯这种气候,认为这必然导致思想的僵化和冷漠。他们的这种与市民阶级相对立的,为当局所厌恶的态度被阿登纳的继任者艾哈德称之为“唯理智论”(Intellektualismus)。在艾哈德的眼中,那些政治上不顺从的知识分子和作家是白痴,是以最愚蠢的方式乱吠乱叫的小野狗(pinscher)。联邦德国的小说——这儿指的是社会批判小说——创作的主流就是在不顺从主义与“温室气候”的对抗中发展的。

在这一批不顺从主义作家中,首先要提到的“四七社”的创始人和实际上的领导者汉·维·里希特(1908—1993)。他在 1949 年发表了自传性质的长篇小说《被打败的人》,写了一个德国战俘在美军战俘营中的思想变化。1951 年他出版了长篇小说《他们从上帝手中落下》,以报导形式描述了那些“1945 年成为战争的残余物的人的遭遇”。在随后的年代,作者发表了长篇小说《沙中的痕迹》

(1953)和《利努斯·弗莱克或尊严的失落》(1959),前者是一部自传体的作品,后者通过一个骗子式的人物的发迹和失败,对西德的“经济奇迹”进行了讽刺。里希特晚年还创作了长篇小说《虚伪凯旋的时刻》(1981)、《七月的一天》(1982)以及《逃向阿巴农》,前两部以第三帝国为背景,描写了普通人的生活和精神上的无奈,后一部以一个德国女演员的经历为蓝本,写了艺术家的命运。

阿·安德施(1914—1980)是另一个在“四七社”的创建上起着重大作用的作家,但他1962年脱离了“四七社”,认为这个团体有成为市场工具的倾向。1972年他加入了瑞士国籍。安德施的创作生涯始于1952年,这一年他出版了自传性的作品《自由的樱桃树》,描述了自己从希特勒军队中成功地逃走,获得了自由的经历。他在书中写道:“自由只是一种可能性,谁能做到这一点,谁就得到了幸福——这取决于其趋向自由的素质。”自由和实现自由的意志,这一主旨在他的下一部长篇小说《桑给巴尔或最后的原因》(1957)中表达得更为突出。它描述了五个身份不同、信仰不同的人逃出第三帝国的故事,情节是逃亡,主题是自由和自由选择。这部作品在当时引起了很大的反响,轰动一时。安德施在1960年创作的长篇小说《红发女郎》仍然是出逃的题材,它描写了一个从西德“经济奇迹”年代的银行界遁逃的红发少女寻求自由和自身的存在的故事。此后他又创作了长篇小说《埃菲拉姆》(1967)和《温特斯佩特》(1974),前一部写一个英国籍记者——他原是从德国逃亡的犹太人——对60年代初期西德社会所进行的观察,他感受到的是纳粹主义的后遗症和一种陌生感;后一部写了战争后期一个德国少校计划中的一次“出逃”——他拟率部投降美军,但没有成功。安德施生前的最后一部作品是篇幅较长的故事《一个凶手的父亲》(1980—1982年被改编成广播剧),在这部以中学生活为背景的自传性作品中,作者探索了德国纳粹主义的根源。从安德施的上述这些代表性的小说中,人们可以明显地觉察到,他对社会所持的批判

态度和存在主义对他的影响。

沃·克彭(1906—)是这一类不顺从主义作家中最富有代表性的了,这不仅表现在现实生活上,更突出的是表现在他的文学创作上。克彭生于东普鲁士,还在中学时就发表小说,大学毕业后做过记者、编辑,思想激进,他曾写道:“我永远是社会主义者,从很年青时就是,是左派。”在 30 年代他发表了长篇小说《一次不幸的爱情》(1934)和《墙在动摇》。此后他中断了创作,直到战后在 50 年代相继发表了《草中之鸽》(1951)、《温室》(1953)和《死在罗马》(1954)。它们的出版成为评论界的“事件”,引起文坛的轰动。可以把这三部作品看成是一个各自独立成篇的三部曲。《草中之鸽》以美军占领下的慕尼黑为场景,作者以多斯·帕索斯和杜布林的蒙太奇技巧和乔伊斯的意识流手法把互不相关的人物和事件组合在一起,拼成一幅杂乱而多彩的全景画,表现了战后年代的混乱、不安和生存的恐惧。《温室》瞩目的是现实中的政治生活,作者从这个视角上对联邦德国进行了批判,它写了一个渴求改革社会的政治家对议会制的幻灭感。主人公在这个孕育着灾难和不幸的“温室”般的社会里给自己提出了“我知道吗”的问题,他得不到答案,最终以自杀求得解脱。《死在罗马》的主题具有更强烈的政治性,更富有尖锐的现实意义。一个在纽伦堡军事法庭被判死刑的纳粹将军、狂热的反犹分子逃往非洲,数年后摇身一变,成为军火商出现在罗马。他开枪打死一个犹太女人,仓皇逃走,中风而死。作者用这部作品无情地揭露和批判了纳粹主义的复活和西德的重新武装。小说的情节比较复杂,但这个主题却是清晰的突出的。

克彭的这三部小说是一组政治小说,对战后直到 50 年代初期的德国做了全景式的描绘。重大的题材和作者的鲜明的倾向性赋予作品强烈的时代感和批判意义。《温室》更被看成是一部影射小说,作品中的那位总理明显地有着阿登纳的特征,而反对党领袖与社会民主党领导人库·舒马赫极为相似。在艺术上克彭充分地运

用了现代派的技巧,并赋予作品自己的特色和自己独有的风格。

创作了这三部作品之后,克彭沉默了一段时间,到1958年之后才又相继发表了一些游记、短篇小说、回忆录等作品。

海因利希·伯尔(1917—1985)自己说过,他在1936年就开始写作了,但他真正的文学生涯是在战后,到60年代后期,他的创作达到了鼎盛时期。伯尔出身科伦的一个笃信天主教的木工之家,中学毕业后在书店当学徒。1938年应征入伍,多次负伤,1945年由法军俘虏营返回故乡,自1951年起成为一个职业作家。世界性的经济危机、纳粹主义和第二次世界大战,成为他人生的重大经历;战争、战后的“废墟时期”和随后德国的复辟和经济奇迹为他提供了创作素材。比起克彭来,伯尔是一位更为积极干预政治干预生活的作家。克彭对自己作品的意想不到的社会影响感到困惑,他本人乐于处在一种类似“内心流亡”的状态;而伯尔不同,60年代发生重大的国内国际事件,无论是东方的还是西方的,都能听到他的声音,都能听到他与当权者、权势人物的争论。著名评论家汉·麦耶尔称,伯尔对全部意识形态都持怀疑态度。他的思想观点,他的政治活动,使联邦德国的一些当权者极为不快。1972年他获得诺贝尔文学奖时,联邦德国的一些对他持有敌意的政治家竟称,这是瑞典科学院对联联邦德国事务的一种不容允许的干涉。

战后年代他创作的都是短篇故事,1951年发表的《你在何处,亚当?》是他的第一部长篇小说。这部长篇小说与他1949年写的一部篇幅较长的故事《列车正点到达》及一些短篇小说一样,都是以战争为背景,描述了战争的残酷和荒谬,是对纳粹主义和战争的批判。从这以后,伯尔开始把德国现实社会作为自己作品的场景,把批判西德社会弊端、“经济奇迹”后面的阴暗作为自己的任务,如他本人在《法兰克福讲稿》中所说的,文学“应当选择那些被社会称之为垃圾,被看作是否定的东西作为对象”。从《他们一声不响》(1953)起,伯尔用他的作品对西德现存秩序进行了一系列的批判,

到 70 年代的《与一个女士的画像》(1971)、《保护网下》(1979)达到了顶点。

《他们一声不响》写了小人物在战后物质匮乏、住房情况极为恶劣的艰苦环境中的生活和无奈。他们只能一声不响,默默忍受。作者对小人物的遭际倾注了同情,对当权者特别是教会的伪善进行了批判。《无主之家》(1954)写了战后两个失去丈夫的女人及其孩子的命运,伯尔通过描写一个犯有罪行的纳粹分子战后再度飞黄腾达,对法西斯主义的复活进行了抨击。在《九点半钟打台球》(1959)中,作者用一个建筑师的家族史来反映半个世纪的德国史。与前几部小说的表现形式不同,伯尔在这部作品中借助谈话、内心独白、回忆等表现手段,多视角地展现这个家族史的发展以及与这个家族息息相关的时代事件。小说集中在一天的时间里,故事并不复杂。这个家族的第一代——爷爷设计和修建了一座修道院;其儿子——军队的爆破专家——根据将军的命令把它炸毁;其孙子又重新加以修建。对于伯尔来说,故事并不是重要的,重要的是他调动各种文学手段所要营造出的一种氛围:这个表面上安定祥和的家庭还一直笼罩在过去的阴影中,那些第三帝国时代作恶的人仍然存在并高踞要位;那些过去受纳粹迫害而出逃的人今天仍然感到,现在的一些人和那时的一些人同样坏。1963 年伯尔又发表了长篇小说《一个小丑的观点》,它的故事同样发生在一天的时间里,更准确地说,是在几个小时之内,但它的内容却涵盖了战后直到 60 年代的联邦德国社会。主人公汉斯是一个工厂主的儿子,他憎恶资产阶级生活,离家出走,成了一个自由艺术家:舞台上的小丑。他与一个天主教家庭出身并笃信天主教的姑娘玛丽生活在一起。但这种同居为天主教所不容,在教会和家庭的逼迫下,玛丽离开了他,因为他拒绝和蔑视教会和国家对他的婚姻的认可。玛丽的离弃使他一蹶不振,他贫病交加,最后沦落为一个艺术乞丐:在车站表演。就是这样一个故事,伯尔借助主人公的特定身份:小丑,畅

快淋漓地倾泄了他的愤懑和对现实社会的批判。主人公也如作者一样,是任何一种意识形态的怀疑者,对宗教——无论是天主教还是新教,无论是有神论还是无神论,无论是左的还是右的,对资产阶级,对小市民阶层都同样进行挖苦、攻击,他强调和宣扬的是不依附于任何一种权势的个人自由。

1966年伯尔发表了《一次公务旅行的结束》,在这个作品里,作者根据他提出的“人的美学”的原则探索了普通人的命运。在此期间伯尔在他的法兰克福大学的讲座里,阐述了他的“人的美学”的观点。他认为作家应当在平凡人的平凡生活中寻找人道主义艺术的基础。道德和美学应当是统一的,他称:“道德和美学表明它们是一致的,也是不可分的,完全等同的。一个作家不管是倔强的还是冷静的,不管是温和的还是愤怒的,不管用什么样的风格,用什么样的观点去描述或表现人都是如此。”伯尔认为,一个作家必须是一个道德家,他必须面对现实,一个需要修正的现实,要有强烈的社会责任感,这样他才能写得更好,才能使道德和美学吻合。

君特·格拉斯(1927—)崛起于50年代末,并在此后的德国文坛上一直是广有影响的作家。他生于原属于德国的但泽(第二次世界大战后划归波兰,更名为革但斯克),父亲是德国人,母亲是波兰人。1944年,17岁的格拉斯被征入伍,负伤被俘。战后被释放,做过农业工人、矿工、石匠,学习雕塑,后在西柏林的造型艺术学院继续深造。50年代初他开始写诗,创作戏剧。1958年他在“四七社”朗读了他的第一部长篇小说《铁皮鼓》中的两章,获得了成功,次年该书出版,他立即蜚声德语文坛。这部作品不仅在德语国家引起轰动,而且赢得了世界性的声誉,被译成多种语言。随后,他在1961年又发表了《猫与鼠》和《狗的岁月》(1963),组成了各自独立成篇的《但泽三部曲》。

《铁皮鼓》是一部用荒诞手法写成的现代流浪汉小说,它通过主人公奥斯卡30年的生活经历,对直到1954年的德国做了全景

式的描述。奥斯卡·马策拉特还在娘胎里就能思维，一生下来就能说话，他本不想离开母腹来到这个世界，可脐带已被剪断，无法重新回到母亲的肚子里。三岁时他决定不再长大，为此自残，从楼梯上摔下去，从此成了一个侏儒。三岁生日时母亲给了他一个铁皮鼓玩具，它伴随了他的大半生。他用它来表达自己的喜怒哀乐，来帮助他回忆往昔。奥斯卡自残后有了一种特异功能：能用尖厉的嗓音把玻璃震碎，这就成了他用来抵制强暴、表达愤怒的一个武器。全书共分三篇，第一篇是希特勒上台前直至 1938 年的反犹的“砸玻璃之夜”。作者借主人公的特殊功能和特殊身份：侏儒，对现实社会中的种种弊端，小市民的种种恶德——这是法西斯主义形成和崛起的社会基础——和纳粹的暴虐和野蛮做了讽刺性的描写。小说的第二篇的背景是第二次世界大战的开始和结束。奥斯卡由于有特异功能而加入了前线剧团，团长是侏儒贝布拉，一个纳粹分子。剧团在前线，在巴黎、柏林等地演出。战争临近结束，剧团解散，奥斯卡重返但泽。苏军进入但泽，他的名义上的父亲——他的真正父亲是他母亲的表哥——被苏军打死。在埋葬他名义上的父亲时，他把铁皮鼓也扔进了坟墓。法西斯的时代结束了，他想重新长大。战后但泽划归波兰，他只能随继母玛耶亚——其实是他的第一个情人——前往杜塞尔多夫。小说的第三篇写了奥斯卡自 1949 到 1954 年的经历。他当了石匠，向继母求婚遭到了拒绝，去艺术学院当模特。他想长成正常人，虽经医治但没有获得成功。为了生活，奥斯卡组织了一个爵士乐队，应一家演出公司之邀担任铁皮鼓独奏，大获成功，而这家演出公司的经理竟是他从前的上司、前线剧团的团长贝布拉。这个昔日的纳粹上尉竟称自己是“内心流亡”的人。奥斯卡现在在社会上站稳了脚跟，但这个现实社会令他失望。就像当初他不愿来到这个世界一样，现在他想退出这个社会。于是，像当初自残一样，他制造假相，让人举报自己有杀人嫌疑。他被警察逮捕，送入监护疯人的护理病院。就在这里他写了他的回忆录

《铁皮鼓》。在护理院他最担心的事是抓到真正的罪犯,因为那样他就要被释放出来。罪犯果然抓到了,他被无罪释放。像当初脐带被剪断他无法退回娘胎一样,现在他又不情愿地回到正常人生活的在他看来是不正常的世界。

一个近似荒诞的故事,一个近似荒诞的主人公,这使作者能以独特的视角,能不受任何道德规范和政治信念的限制,去不动声色地、不加议论地、玩世不恭地表达他的憎恶、他的嘲弄,不仅针对德国的过去,也针对德国的现在。从这点上看,《铁皮鼓》是一部不顺从主义的作品,表现的是一种无意识形态的意识形态。也正因为如此,这部作品在得到赞赏的同时也招来了攻击,作者被看作是一个“有头脑的无政府主义者”。他在书中对两性关系的描写被认为有伤风化,成为被拒绝授予不莱梅文学奖的一个口实。

《猫与鼠》只能算一个中篇,它写了中学生马尔克在第二次世界大战期间的命运。他长了一个活动起来如老鼠般的喉结,因此遭到同学的嘲笑、社会的追逐,像猫追老鼠那样,最后导致他的死亡。作者以细致的心理描写和准确的语言叙述了这个故事,展示出这一时期的德国史的一部分。《狗的岁月》的场景依然主要是在但泽,也延伸到联邦德国,时间的跨度从战前一直到50年代。小说分为三部分,分别由三个人物以第一人称叙述,情节是两个同生于1917年的孩子——阿姆塞尔和马特恩的遭际。他们所经历的是非人的岁月:法西斯的迫害、折磨,战争中的苦难和摧残。除了这条主线之外,还写了三条狗的故事,这三条狗是母狗参塔和它的两只狗崽子:哈拉斯和王子。王子是送给元首的礼物,战后成了丧家犬,落到马特恩的手里。三条狗的故事又使作者对战后德国法西斯势力的存在,对人们在“经济奇迹”中的满足和得意,对过去的忘却大发议论,大加嘲讽,这使“狗的岁月”有了一层新的含义。

阿尔诺·施米特(1914—1979)是这一批批判的不顺从主义者中具有自己特色的作家。他生于西里西亚,父亲是警官,中学毕业

后曾在布累斯劳读天文学和数学。1940 年被征入伍,1945 年被苏军俘虏。战后做过短时的译员,之后就成为职业作家,从 1958 年直到逝世,他一直生活在吕内堡地区的乡间。

自 1949 年起他开始创作,写了多部长篇、短篇小说,也从事翻译,是一位十分勤奋的作家。由于他一向隐居乡间,很少与社会接触,这使他的读者相对说来不多。到 60 年代,他在文坛的声望大增,使这个隐居者成了一个如莱依希·拉尼茨基所说的“发迹的怪物”和一个“心满意足的隐士”。他的第一部小说集是《海怪》(1949),此后又出版了小说《一个好色之徒的生活》(1953)等。这些早期作品多是他个人经历和社会阅历的一种加工,它描述的是纳粹统治、逃亡、战后的复兴和复辟等题材。1956 年他发表的长篇小说《铁石心肠》有一个副标题:1954 年的历史小说。它写了一个有收藏癖的知识分子在战后德国的经历,作者藉此表达了对现实社会的怀疑和批判,显示出他本人的意识形态上的独立性。《铁石心肠》是一部现实题材的作品,他随后的一部长篇小说《学者共和国》(1957)则是一部有着尖锐的现实意义的幻想小说,是作者的一部代表性作品。故事发生在 2008 年、第三次世界大战后。一些美国人和俄国人聚集在一座名叫 IRAS 的人工岛上(IRAS: International Republic of Artists and Scientists 的缩写,意为艺术家和科学家国际共和国),但就在这个战后劫余的孤岛上,依然不得安宁,冷战仍在继续。住在岛的西部的美国人和住在东部的俄国人为岛的前进方向争论不休,各行其是,结果是岛只能在原地打转转。作者还构思了许多奇特的情节,如一个美国记者与一个半人半犬的女人的恋情;文学作品的集体编写——一个作家编造故事,另一个作家编排句子,第三个作家则提供情爱场面;一个由美俄组合的委员会为一些有成就的作家、艺术家、知名人士建造胸像、立像和骑马像作为表彰,但若是数年之后发现有不实或夸大之处就把脑袋砍下去,换上另一个人的脑袋等等。这些离奇古怪的情节和故事使

这部作品集时代讽刺、幻想乌托邦、性爱描写和科学幻想于一身，成为如评论家所说的一种汞化物。作者学究式的细节描绘和矫饰的语言文字游戏，给读者阅读带来了很大困难，而他与读者为难的倾向在他的下一部浩繁的作品《纸片之梦》(1970)里更是发展到极端的地步。此书要求700个小时的阅读时间，更要求读者有丰富的文史知识。情节在这部小说中并不是重要的，一对翻译家夫妇携同女儿拜访一位学者，这位学者对少女发生了无望的爱情，仅此而已。重要的是作者通过他们之间的交谈、议论，表达了他的种种思考、联想和大脑的活动(为此他写下了近12万张卡片)，炫耀他的博学和卖弄他的语言才能。他把自己圈在自己营造的艺术世界里，以一种着魔般的心态致力于一种形式和语言的实验。与此前的作品相比，这部《纸片之梦》更清楚地表明了作者创作上的一种新的倾向，正如有的评论家所指出的：“如果施米特在50年代有某种理由被指责为启蒙的、反政权的、反军国主义的左派的话，那么大约从1960年起就察觉到了他政治上的灰心失望，这最终使他70年代的作品部分是非政治的，部分是明显的保守主义的，有时是对社会进步的可能性采取一种公开的嘲讽态度。”^①此后他的一些作品，如《无神论者的学校》(1972)、《镶金边的傍晚》(1975)等进一步证明了这种倾向的发展。

瓦尔特·延斯(1923—)是当代德国一个博学多识的作家，除了进行小说创作，他还是语言学家、电视剧作家、翻译家、文艺理论家。1972年 he 把自己的文学活动分为三个时期：1950至1957年是小说家，1957至1964年是文艺评论家，1964至1981年主要是从事修辞学研究和电视剧创作。这里仅是对作为小说家的延斯加以介绍。

^① 见《1945年后德国当代文学新手册》，第560页，狄茨-吕狄格·摩泽尔编，1990年版。

延斯生于汉堡,曾在汉堡和弗赖堡攻读古代语言学,1949 年取得学位,随后在图平根执教,80 年代先后任德国笔会主席、荣誉主席等职。他的创作活动始于 40 年代末,第一部重要作品是《不,被控告者的世界》(1950)。这是一部幻想小说,它是对“一个业已存在于我们之间的世界的描绘”,在这个世界里只有三种人:被控告者、作证者和法官。谁不愿意做被告就必须告他的邻人,并出庭作证,作得好的人就有机会升为法官。主人公斯杜姆博士就生活在这样一个世界里,他作为被告受到非人的折磨,他违心地莫须有地揭发了他的邻人,成了证人,目睹了这个审判世界的可怖。最后当他有可能成为法官的继任者时,他拒绝了,并选择了“不”,而这个“不”也就意味着死亡。小说的结尾用一种教育性的感叹做了这样的描绘:“夏天天热,冬天天冷,有时下雨。白天有时有太阳,夜间有时升起月亮。太阳和月亮望着一个不很大的星球。有种形体生活在这个星球上,从前称他们是人。”作者借助这样一个幻想故事,寓意人对强权的屈服,反映出对包括法西斯主义在内的一切强权统治的憎恨以及一种无奈的心态。此后延斯又相继发表了长篇小说《遗忘的面孔》(1952)、《一个不愿变老的人》(1955),在这些受海明威影响的作品里,作者侧重于表现主人公的心理状态,很少去触及当代的现实生活。1963 年他发表了迄今的最后一部长篇小说《麦斯特先生》,它探讨的是作家的创作问题:作家要写纳粹的崛起和上台,描述居民的心理发展过程。为此他向一个批评家朋友求助,去找一个适合这个题材的形式。但作家最终放弃了这部计划中的作品,因为他觉得任何形式都不合适,也都合适。作品最后引用了也是一位哲学家的罗马皇帝马可·奥勒留的一句话:使一部计划中的作品停止下来的,那本身也就成了作品。有关作家的创作和文学的发展成为他此后工作的一个重要领域,直到 80 年代他写了许多这方面的文章和著作。

在这批不顺从主义作家中,除了上面提到的之外,还有业已在

文坛上崭露头角的齐·伦茨、马·瓦尔泽等人,他们创作的鼎盛期是在60年代。这批作家为数也不少,无论是在小说创作还是在诗歌或戏剧领域里。在小说创作上,以下几位作家很有代表性。

恩·容格尔(1895—)是一位长寿作家,他的一生跨越了德国自威廉帝国末期、魏玛共和国、第三帝国直到战后联邦德国等几个历史时期,80至90年代他依然活跃在德国文坛上。这里要谈及的是50年代之后的几部长篇小说。

战后他以保守主义者自居,针对新兴的文学力量的崛起,他自得地说:“父辈们必须重新出山。”这样在战后不久,他相继出版了日记《大西洋之行》(1947)、《辐射》(1949)、小说《赫里约波利斯》(1949)等多部作品,于是在很短时间内,如评论家所说的:“他青年时期就已成为青年人的精英的、民族保守的、战争一代的楷模,在1945年之后,他又一次成功地成为清醒的、实际的、重新崛起的保守主义的代表人物。”^①

在战后直至80年代这段时间里,容格尔写了多部长篇小说,重要的有《赫里约波利斯》、《玻璃蜜蜂》(1957)、《茨威尔》(1973)、《奥依麦斯威尔》(1977)以及《阿拉丁的课题》(1983)、《一次危险的会见》(1985)等。《赫里约波利斯》和《玻璃蜜蜂》都是幻想小说。作者把故事的场景都设置在未来。前一部描述了在一个名叫赫里约波利斯的城市里两种势力——贵族和新兴的市民的较量,他们之间的冲突和斗争就成为这部作品的主线;后一部的场景是一个机械人世界,玻璃蜜蜂都是些袖珍机械人,它们标志着技术的发展和进步。小说的主人公曾是一个职业军官,当他认识到技术的完美对人的个性构成威胁并已有悖他的良知时,他选择了人而非机械人。《茨威尔》是一部发展小说,它写了一个住宿学生的经历,反映了威

^① 见维·茨麦柯奇主编:《18世纪至当代德国文学史》,第3卷,第394页,Athenäum出版社,1984年。

廉帝国末期青年一代所受的精神上的折磨。《奥依麦斯威尔》是一部寓意作品。奥依麦斯威尔是一个城市国家，它在大国之间的斗争中陷入一种极为窘迫和可怜的处境。为了自身的存在和安全，它不得不处处谨小慎微，唯唯诺诺，实行一种圆滑的政策。很显然，这部作品含有一种时代批判的意义。容格尔的这些作品，包括他的日记以及晚年的长篇小说《阿拉丁的课题》、《一次危险的会见》在内，都一如既往地表达了他的精英主义思想，认为“精神的人”在任何地方生活都是不自由的，在民主中生活也是一样。

格·夏依泽尔(1908—1976)是一个很有代表性的保守主义作家，他的影响虽然不及容格尔，但却拥有不少思想保守的读者。他出生于一个牧师之家，学过神学和绘画。战争期间他当了飞行员，这段经历为他以后的创作带来了诗集《空中骑士》(1941)和小说《死亡的狩猎》(1953)。战后他从意大利俘虏营返回德国，在学校任职，后成为大学教授。

夏依泽尔从 40 年代开始创作，但他的第一部引人注意的作品是 1950 年发表的长篇小说《一个声音响了起来》。这是一部返乡题材的小说。一个士兵战后返回家乡，他遭遇的是妻子已和别人同居，孩子已经死亡；他看到的是物质的极端匮乏、生活窘迫和精神的沦丧。《死亡的狩猎》以二战的空战为题材，小说的主人公一方面表现出了对英雄主义的崇拜，另一方面也流露出对希特勒和戈林的不满。作者的这种道德上的困惑和政治信念上的可疑性，在他另一些作品中也有所表达，如《山中之舟》(1955)等。《毕业舞会》是夏依泽尔的代表性作品，作者采用了一种新的叙述方式，用不同人物的 30 篇回忆独白把情节串联起来，描绘了一个山城里的英语教师索尔德纳在德国经济奇迹年代里的经历。在这个唯钱是问、唯利是图的时代，他所追求的人道主义理想均归于失败，最后只有出走。作者通过这一人物所要表达的是经济奇迹带来了人的精神上的退化和道德上的堕落。而在这种批判的后面，表露的是作者的保守思

想,是从右的方面对联邦德国社会的批判,张扬的是一种精英政治,一种“高尚的个人”与群氓的对立。

60年代后,曼依泽尔还写了一些中短篇小说、游记以及一些关于绘画艺术的学术著作。

属于这类的保守主义作家还有汉斯·苏尔茨(1911—)、恩·冯·萨洛蒙(1902—1972)、艾·沙佩尔(1908—)等人,他们在50至60年代都发表了不少作品。这些作品多流露出一种怀旧的情绪和对现实社会的保守主义的批判。

四、诗歌和具体诗

晚年的戈·贝恩在1949年重新写作后,不仅出版了多部诗集,而且发表了多篇论述诗歌的文章,这使他重新以一个诗人,而且也以一个诗歌理论家的身份成为50至60年代诗坛上的风云人物,影响越来越大,如有的评论家指出的:“50年代的抒情诗是在贝恩的阴影下诞生的,这样强调决不是夸张之词。”

贝恩在20至30年代是表现主义——那个时代的现代派——的代表人物,而到了50年代,他又成为一个具有新的含义的现代派诗歌的化身。他的现代派诗歌的特点,他的美学观,就是他在那篇著名的演讲《抒情诗的问题》中所阐明的“新诗是一种艺术作品……在造诗的时候,人们不仅观察诗,而且还观察自己。造诗本身就是一个主题,虽不是惟一的主题,但处处都能以某种方式听到这个主题……创作活动与内省批判活动的同时性达到了极限,以致两者相互渗透……这里我们触及了现代诗歌的自我所具有的一种极其重要的特点。在现代文学中,我们找到了大量的事件,证明一个作者写的诗和议论文所达到的水平是相等的……现代诗人向我们提供一种有关布局的哲学和一个创作活动的系统”^①。

^① 转引自贝·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第148~149页,范大灿等译。

这段话其实说的是创作活动与反思的关系。现代诗歌不同于传统的诗歌,它不是一种“体验的诗歌”,不是一种情绪的语言,不是个人心灵的语言;相反的,创作本身就是一个主题。这样,就使诗歌脱离了社会,走上了封闭。这是因为外在的现实的动态的发展具有一种破坏性,使人的体验成为一种重负。存在是无意义的,只有在艺术中,在“诗中自我的独白”中获得某种自由,用单词去构造一个有意义的世界。这是一种超越直觉的喜悦。用贝恩自己的话来说,“技巧是艺术,在普遍的内容的衰亡之中把自身当作内容去体验的尝试,并从这种体验中形成一种新的风格,这是以一种新的超验:创作乐趣的超验性,去代替价值的普遍的虚无主义的尝试”^①。在贝恩那里,既然创作本身就成为一个主题,成为一种现实的逃离,那单词就具有一种独特的意义。如他本人在文中所表述的:“寻找你的词,描绘出你的形态,表达出你。”在诗的语言中,通过单词产生了一种特有的秩序,形成了密码,单词就成为诗人的意思系统中一个特有的概念。在贝恩晚年的诗歌中,他用的单词有着不同寻常的意义,要了解它就要从这个意义系统上去了解^②。对于贝恩说来,“一个词就是一束光辉,一次飞腾,一把火焰,一次火光投射,一次星光闪烁”,如他在一首题为《一个词》的诗中所表达的,他用单词构建了一个自在的、属于他自己的世界。

君特·艾依希(1907—1972)在五六十年代的德语文坛上占有一个相当重要的位置,无论是在诗歌还是在广播剧的创作上都取得了令人瞩目的成就。他的那首《盘点》(在上一节引过)成为“砍光伐尽”文学的标志,他的广播剧《梦》(1951)的播出日成为“具有诗意的广播剧的诞生时刻”。

艾依希生于一个农场主的家庭,大学时攻读汉学,1930年出

^① 转引自维·茨麦卡奇编:《德国文学史,从18世纪到当代》,第404页。

^② 参见贝·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第151页,范大灿等译。

版了第一部诗集,1932年他的一些诗歌收入《新抒情诗集》,但此后他一直沉默,直到战争结束。1939年他被征入伍,后被俘。1945至1946年他在美国的战俘营里重新开始了诗歌创作,《盘点》就是那时的产物。他参加了“四七社”的创建,“四七社”的第一笔奖金就是授予他的。1948年他发表了诗集《被抛弃的农庄》,1949年又出版了诗集《地下铁道》。50年代是他创作的鼎盛期,他不仅写了大量的广播剧(将在下一节中叙及),还发表了诗集《雨的信息》(1955)、《归档》(1964)和《机缘和石头花园》(1966)等。

艾依希战后初期的诗歌受吕尔克、雷曼的自然抒情诗影响,但他是一个积极入世的诗人,他的诗作是战后德国现实的映照和再现。他不属于任何党派,对任何意识形态都持有异议,认为任何权力都是对人的威胁。他承认他对权力的想法是不理智的,但是他坚持认为诗人必须成为“不顺从的,离群索居和孤独怪僻的人,政治上和宗教上的异端分子,不满现状的人,不明智的人,在已经失去的岗位上进行斗争的人,愚蠢的人,没本事的人,不幸的梦想家,狂热分子,捣乱分子以及一些虽然幸福但不能忘记世界苦难的人”^①的朋友。艾依希是一个激烈的局外人,他对整个现实持有一种普遍的怀疑和不信任,他不断地提出问题而不做出回答,他说:“我不回答,我宁愿提问。”这就成了他的诗歌的一个主导动机。他的这种怀疑到50年代后期导致他对曾一度钟情和理解的自然也疑虑起来,如他在散文诗集《鼯鼠》中所写的那样:“在这个世界上最令我反感的是我的双亲,不管我走到哪里,他们都追逐我搬迁,到国外都没有用处。我刚找到把椅子,那大门就打开了,两个人中的一个僵直地走了进来,父亲:国家,或者母亲:自然。”这样,一度使他感到可信的,现在都成了他嘲弄和挖苦的对象,连照在身上的太阳,紫铜色的和金黄的,也不是他所企求的。

^① 转引自贝·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第167页,范大灿等译。

晚年的艾依希的风格越来越接近东方——这与他早年学习汉学不无关系——的思想方式和表达方式,特别在他的诗集《机缘和石头花园》(1966)里表现得尤为明显。诗句简短,语言通俗,类似警句,甚至像日本的俳句。

卡尔·克罗洛(1915—)是当代德国深孚众望的诗人,他的作品既继承了自然派抒情诗的传统——主要是吕尔克和雷曼的影响,又糅进了法国近代诗歌——主要是波德莱尔、马拉美的风格——的表现手法,在战后德国新诗派的形成中做出了有益的贡献。

克罗洛生于汉诺威一个职员家庭,大学时先后在哥廷根和布累斯劳攻读日尔曼语言文学、罗曼语文学和哲学。从1941年起他成为一个职业作家,1943年出版了一部诗集《高度赞美的,美好的生活》。战后连续发表了多部诗集,直到80年代仍不断有作品问世。他的代表性诗作有《诗集》(1948)、《在大地上》(1949)、《风和时代》(1954)、《日和夜》(1956)、《看不见的手》(1962)、《除了生活别无其它》(1970)、《时光流逝》(1972)、《为了单纯》(1977)、《夜曲》(1980)等。

克罗洛虽然早期受“自然魔力”的影响,但1950年在题为《今天》的一首诗中宣告了他同现实的一种新的关系:

飞鸟和星星:它们被放置在我的头上,
昆虫的斗士气味我闻着像是天堂。
我生活在美好的理性之中,
在抽象的石块의沉默中那种感情,
使我的额头冰凉。

他力求借助娴熟的隐喻技巧使自己的作品有更大的透明性,同样是自然的题材,现在有了不同的意义。他在诗歌中不再去破解和探讨自然的秘密,而是把它当作是一种折射和隐喻的艺术手段,风光和景物越来越失去题材的意义了。在他晚期的8部诗集如《时

光流逝》、《为了单纯》中诗人传达出更为深沉的生活信息,更富有哲理性。诸如衰老、死亡、恐惧等用词流露出了对生活的疲惫、无助和无序的心态。

除了诗歌之外,克罗洛还写有一些诗歌理论方面的著述,晚年还创作了几部小说,如《另一种生活》(1979)、《在行走中》(1981)、《梅拉妮》(1983)等。

内莉·萨克斯(1891—1970)是1966年诺贝尔文学奖获得者,直到50年代末她在德国文坛上还不大为人所知。她的文学生涯始于20年代,当时发表了一些诗歌和小说。希特勒上台后,出身犹太人的萨克斯不得不隐匿起来,过着提心吊胆的生活,直到1940年她被一直与自己有通信往来的瑞典女作家塞尔玛—拉格洛夫设法救出德国,与她的母亲居住在斯德哥尔摩,并加入了瑞典国籍。她的一些著名诗歌,如《死亡的寓所》就是在这一时期创作的。她把创作看成是她能继续生活下去的一种力量,在给友人的信中她写道:“那些把我带到死亡和黑暗边缘的可怕经历是我的老师。如果我不会写字的话,我就无法幸存。死亡是我的老师。我怎么能去干别的?”^①她把用文字表达她本人和她的民族所遭受的苦难看作是自己得以幸存下来的生命的义务。她的诗歌受到圣经中的诗篇(Psalme)的影响,有着一种哀歌的风格,不是控诉而是哀伤,没有表面的激昂悲愤,而是白描式的但却有着内在的感人力量,那首描写集中营恐怖的《死亡的寓所》(写于1940年)最能体现她的风格:

哦,烟囱
在设计十分巧妙的死亡寓所上面。
犹太人的肉体被分解成烟雾抽到
空气之中——
一颗星星作为清扫烟囱的工人接收了它

^① 转引自贝·巴泽尔:《联邦德国文学史》,第169页。

它变成黑色
或者,这是一束光?
哦,烟囱!
耶利亚和约伯的尘埃所走的自由之路——
是谁设计并一砖一瓦地建造了你们
这些供烟雾逃亡者用的路?①

战后她先后出版了几部诗集:《星光暗淡》(1949)、《逃亡和演变》(1959)、《晚年诗集》(1965)、《寻求者》(1966)等。在这些诗作中一再出现的是痛苦、灾难和死亡的主题,诗人无法摆脱历史加于她和她的民族的悲惨命运,但与 40 年代的作品不同,它们是用图像把过去接纳进现实,用隐喻再度重现往昔,形成一种独特的风格和独特的符号系统。

萨克斯被看作是“犹太命运的女诗人”,1966 年获得诺贝尔文学奖,“因为她杰出的抒情诗和剧作以感人的力量表现了以色列的命运”。

除了上面介绍的,还有一大批诗人活跃在这一时期,老一代的如汉斯·埃·豪尔特胡森(1913—)、汉斯·本特尔(1919—)等人,新一代的有魏劳赫、卡施尼茨等人;还有新崛起的思想激进的青年一代,如吕姆克尔夫、恩岑斯伯格。

五六十年代在德国诗坛上出现了一种实验性的诗派,它是把语言的特点、结构、形式、功能本身作为主题,这就是所谓的“具体诗”。它首先起之于瑞士人欧根·戈姆林格和奥地利人弗·阿赫莱特纳、汉·卡·阿特曼,随之在联邦德国青年一代中得到了回应,其代表人物是赫·海森比特尔、弗·蒙·本泽等人。海森比特尔和本泽等人写了一些具体派诗歌的理论文章。他们认为,语言不再是意义的载体,而是一种符号,具体派诗歌的任务就是要毁掉艺术作

① 译文转引自贝·巴译尔:《联邦德国文学史》,第 169 页。

品的光环,使读者摆脱其魔力。这种诗大体上分为“视觉诗”和“语言诗”(包括方言诗),视觉诗重视的是形式、排列,而语言诗强调的是声音。对语言诗我们中国读者很难领悟,这里举一个视觉诗的例子,它会激起读者瞬间的愉悦:

戈姆林格的一首题为《镜像》的作品:

SPIEGELUNG

fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch

fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch
 fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch fisch

无论这种具体诗的提倡者讲得如何玄妙,具体诗的作者如何故作高深,它依然是一种文字游戏,说得再好也不过是一种语言上的实验。没有多少读者,也激不起读者的兴趣,至多能博得人们的一笑。没有灵魂的躯壳,没有内容的形式,是没有生命力的,具体诗的命运也必然如此。

五、戏剧和广播剧

(一) 戏剧

50至60年代,联邦德国的戏剧比起小说和诗歌来,远不尽人

意。这不是说戏剧生活不活跃,观众不多,而是如马丁·瓦尔泽在1962年偏激地宣称的那样:没有德国戏剧。当时在德国戏剧舞台上上演的多是英国的、美国的、法国的,或者是瑞士德语作家的作品,而德国戏剧的数量处于劣势。1952年3月发表于《法兰克福汇报》上的一个统计表明,在上一个演出季度,包括瑞士德语剧作家弗里施和杜仑玛特在内的德语戏剧作家的剧作是249部,外国作家的是276部;进一步去研究,联邦德国当代作家的剧目的数量更低了,在大约200个剧院中上演的剧本中只占10~15%,有的文学史家称,50年代的德国剧院患了一种文化、社会的“慢性病”,它成了古典作家和30至40年代法国、英国和美国作家驰骋的场地。在战后产生的一些取材于现实生活、具有强烈的时代感的戏剧只能在小型剧院上演,或者以广播的形式在电台播出。这种情况到了60年代才逐渐有所改变,可要说明的是,60年代初期瑞士的两位剧作家弗里施和杜仑玛特剧作的演出高居德语演出首位。在1962到1963年的258场演出中,他俩的剧作占128场;在1963到1964年的演出季度中,排演的德语作家剧作有230场,他俩的作品占了73场^①。弗里施和杜仑玛特的影响不仅仅是数量上的,这两位瑞士人的荒诞剧已成为这一时期德国戏剧舞台上的重要流派之一。在当时广有影响的还有布莱希特的叙事剧。在战后一段时期,布莱希特的戏剧和戏剧理论不仅在民主德国,就是在联邦德国也占有举足轻重的地位。玛·凯斯廷写道:“他从国外带来的不仅是他的完整的戏剧作品,一种构建好的剧院理论和戏剧学,而且把他的意图用典范的策划搬上舞台。这样,德语戏剧陷入对他的剧作和他的理论的一种特别依附就不足为奇了。”^②

新一代的德国剧作家就是从两位瑞士人,从布莱希特那里,吸

^① 统计数字引自贝·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第200页。

^② 凯斯廷:《从二次大战的结束到60年代结束时的德国戏剧》,载《德国当代文学》,主编曼·杜尔扎克,第107页,莱克拉姆出版社,1981年。

取养分,从借鉴和争论中成长起来,形成了风格,发展了德国的戏剧。彼得·魏斯(1916—1983)1964写的《马拉,萨德》,君·格拉斯1965年创作的《平民们尝试起义》都带有明显的布莱希特的风格;沃·希尔德斯海默是荒诞剧的鼓吹者和实践者,他认为荒诞剧比寓意剧(指布莱希特的寓意剧——编者注)有更大的价值,因为它反映的生活更为真实。这位以短篇故事和戏剧起步的作家50年代初才步入文坛。这期间他完成了一些荒诞派戏剧作品,如《钟》(1958)、《晚点》(1961)、《夜景图》(1962)等。格拉斯在50年代末也写了荒诞风格的戏剧如《洪水》(1957)、《叔叔、叔叔》(1958)等。

除了布莱希特叙事剧风格的和荒诞派的剧作之外,60年代在联邦德国出现了一种被称为文献剧的作品,因为这一类作品运用了大量的史料文献。海·基普哈特(1922—1982)和罗·霍赫胡特(1931—)是这类戏剧的两位具有代表性的剧作家。

基普哈特大学时读医学,但他钟情戏剧艺术,获得医学博士学位不久就转向戏剧,从1950年起就在剧院工作。先在东柏林,1959年因艺术上和政治上的争论,又回到西德。在创作上受布莱希特的影响,1954年写了《急需寻找莎士比亚》,而后又写了《斯穆茨尔先生的椅子》(1958)以及《将军的狗》(1962)。这些先期的作品显示了基普哈特题材选择上的敏感性和尖锐的现实意义以及表现方式上的新的追求。1964年他创作了《奥本海默案件》,这不仅成为他的代表作,而且也成为文献剧的代表作。这部作品根据50年代发生在美国的著名案件写成,用文献史实而非虚构的情节,展示了科学家的良知与国家观念之间的冲突,它使我们想起了布莱希特的《伽利略传》和杜仑玛特的《物理学家》。它们的角度不同,但探讨的都是科学研究的价值和科学家的道义与社会责任的重大问题。1965年基普哈特又创作了《约艾尔·勃朗特,一笔交易的故事》,作者根据史料,以文献剧的形式表现了第二次世界大战后期发生在匈牙利的一笔鲜为人知的交易:纳粹要用1万辆军用汽车换取100万

犹太人的生命。

进入 70 年代之后,基普哈特还创作了戏剧《精神分裂症患者诗人亚历山大·迈尔茨》(1976),它以奥地利诗人迈尔茨为原型,探讨了一位有心理障碍和精神病的诗人的心理机制。1983 年他的最后一部剧作《艾希曼兄弟》又回到文献剧的表现方式。这部剧作分两部分:第一部分写在以色列狱中的艾希曼向以色列当局交待了他在纳粹屠杀犹太人中所扮演的角色,第二部分写艾希曼的律师为劝说他皈依基督、赎罪所做的努力。作者试图通过艾希曼这一人物来表达自己的观点:“如果一个人不是心安理得地去干坏事,那他决不会干得如此高明如此出色。”

霍赫胡特无疑在文献剧创作上取得了杰出的成就,他的那部《基督的代表》(1963)使他从名不见经传的编辑一跃成为德国文学界的风云人物。1959 年他在梵蒂冈度假,在图书馆里构思了他的第一部剧作,这就是使他一举成名的《基督的代表》。该剧 1963 年上演后取得了巨大的成功,霍赫胡特此后成了一名职业作家。

《基督的代表》是一部五幕诗剧,它取材于第二次世界大战的一段历史事实:教皇庇护十二世对纳粹屠杀犹太人缄口不语;甚至当罗马的犹太人被送往死亡集中营时,他关心的仍是这个梵蒂冈帝国的政治和经济。他一方面是上帝的代言人,另一方面又是世界上最富有的股票持有者。作为这一形象对立人物的是年青的耶稣会教士里卡多·冯塔纳。他积极活动,劝说教皇、教皇在柏林的使节、罗马主教对希特勒屠杀犹太人进行抗议,但归于无效。于是他自愿被当作犹太人与其它犹太人一道被押去集中营送死,以自己的殉道来挽救教会的清白。这部作品深刻揭露了教会在纳粹屠杀犹太人的罪行中所扮演的不道德的角色。但作者的意图并不在于此,而是如他在剧本前言中所提出的:人应当符合道义、符合人的尊严地去行动,去反对非人性的行动。霍赫胡特这部作品在艺术上取得成功的同时,它的演出又成为一桩政治事件:历史学家、哲学

家、政治家,甚至连教皇保罗六世都卷进了争论,还引起瑞士教徒的游行抗议。

霍赫胡特此后还相继创作了以二战为题材的《士兵们》(1967)、喜剧《助产士》(1971)以及有着强烈现实意义的抨击战争的《吕西斯特拉特和西约》(1973)、《女医生》(1980)、《尤狄特》(1984)等。

以基普哈特和霍赫胡特所代表的文献剧是把确凿的史料和真实的文献引入舞台。虽然人们对它的概念有争论,理解上和运用上也不一致,但它所展示的都有案可查,有所依据。基普哈特在为他的《奥本海默案件》所写的后记中有一段话,对文献剧做了简洁的说明:“作者的意图就是为事件的发生过程提供一幅缩景,它能以戏剧的方式表现,不损害真相。”文献剧作家放弃了寓意和荒诞的手段,追求的是用事实,用文献去表现事件,联系当前的社会问题,做出解释,提出要求。不言而喻,文献剧的题材,不论是取自历史还是来自当代,都有着强烈的现实意义和批判意义。

其实,这种文献剧的形式早在20年代魏玛共和国时代就已有了。人们曾就它的创作实验、演出实践以及理论进行过探讨和争论。当时著名的导演和激进的戏剧监制人埃·皮斯卡托就写了《文献戏剧》一书,对文献剧做了阐释。到了60年代,也正是他先后导演了霍赫胡特的《基督的代表》(1963)和魏斯的《调查》(1965),为文献剧的复兴和繁荣做出了巨大的贡献。

(二)广播剧

广播剧这一在20年代就已诞生的艺术形式在战后有了很快的发展,据统计,到1947年末有125部广播剧播出。但这一艺术形式尚未具有独立而又独具特点的性质,绝大多数广播剧由戏剧或小说改编而成,为广播而写的作品为数不多。到了50年代,它才在作家和听众中赢得了独立存在的位置。评论家一般都把君·艾依希的广播剧《梦》的播放日:1951年4月19日,看作是德国广播剧

历史的新的起点。

与剧院的可见的舞台相比,评论家称广播是不可见的舞台,是“内在舞台”;它的听众需要更高一层的艺术素养,它不能依赖听众的视觉,而是要借助语言营造出一个艺术世界,这就需要听众的想像力。作家魏克特在谈到广播剧这一艺术形式时,很有见地地写道:“广播剧排除了人眼。它只是通过耳朵激起想像……它最适合于让人听到最深处的内心颤抖。堂皇的历史大戏不是它的事业。历史的、五光十色的错综复杂的情节,在广播剧里很少能成功地加以处理……因此,情节大多数放到人物的内心深处,冲突在那里产生,并在那里得到解决……广播剧的演出舞台简直就是听众的想像。局限于声音与其说是一个缺点,倒不如说是一个优点。”^①

君特·艾依希是在广播剧这一艺术形式中取得杰出成就的作家。早在战前他就写了广播剧《歌唱家卡鲁索的生与死》;战后,继《梦》之后他又创作了多部广播剧,如《莎白特》(1951)、《另一些人和我》(1951)、《远眺威尼斯》(1952)、《毕洛夫斯基先生的客人》(1952)、《维泰波的一群少女》(1952)、《安拉有上百个名字》(1957)、《殉道者》(1958)、《我的七个年青朋友》(1960)、《在水下》(1963)、《请按铃》(1964)等。《梦》是由五个梦组成的一部以警世为宗旨的作品,针对战后人们心安理得地耽于安乐,忘记人类面临的威胁,作家要用这部广播剧来提醒人们,如他本人所说的那样:“如果我能成功地让听者从其沙发上惊醒起来,那我的目的就达到了。我也欢迎抗议,同样是把它看作是感到不安的一个表示。”他的另一部代表性作品《维泰波的一群少女》写了这样一个故事:在第三帝国统治下,两个犹太少女躲藏在一间地下室里,不被纳粹发现就意味着生。她们从报上读到一则消息:意大利维泰波的一群少女在游览地下墓道时迷路,被困地下,对于她们来说不被发现就意味着

^① 转引自贝·巴尔泽等编:《联邦德国文学史》,第187页。

死。这种明显的对照赋予作品一种哲理性：人们只能接受命运的挑战，而不能也不应躲避。

剧作家沃·希尔德斯海默(1916—)是一个多才多艺而又多产的作家，他写过小说、戏剧、传记、政论，也翻译过作品，在广播剧的创作上成就尤为显著。1952年他写了广播剧《终结永远不会到来》，此后相继发表了《巴尔干快车上的邂逅》(1952)、《杜兰朵特》(1954)、《牺牲者海伦》(1955)、《我叫罗伯特·吉卡尔》(1955)、《华尔泽先生的乌鸦》(1960)、《地下》(1962)、《独白》(1962)等。他的广播剧多数取材于神话、童话和历史，以讽喻的手法表述对权力和权力的滥用这一巨大主题的意见和憎恶。

此外，魏劳赫、瓦·延斯、狄·魏勒尔霍夫、魏森博伦、安德施、埃·魏克特(70年代任联邦德国驻中国大使，写过以太平天国为题材的小说、回忆录《从内部看中国》等作品)等人都写过一定数量的广播剧，甚至像伯尔和齐·伦茨这样以写小说为主的作家也尝试过这种文学形式。伯尔在50年代创作了《教士和强盗》(1953)、《渺无踪迹》(1957)等，伦茨写了《无辜者的时代》、《有幸者的时代》(1960—1961)等。

进入70年代，随着电视的飞速发展，广播剧逐渐完成了自己的使命，慢慢退出了舞台。

第三节 60年代后期到70年代的文学

一、文学与政治

到60年代，联邦德国的资本主义重建过程已经完成，政治制度、经济体系和军事力量已与西方体制融为一体。随着国际形势的变化和发展，它的外交政策进行了调整，“哈尔斯坦主义”随着阿登

纳在 1963 年的下台,越来越走向失败;战后一直执政坛牛耳的基督教民主联盟正日益失去民心。阿登纳的继任者艾哈德 1963 年上台,但仅过了 3 年就不得不在 1966 年辞职。社会民主党的力量日益增强,1965 年大选时取得了 39.3% 的选票。1966 年基督教民主联盟和社会民主党组成了“大联合政府”,结束了战后保守的基督教民主联盟对政坛的垄断。两大政党的联合必然使联邦德国的内外政策得到调整,它们在议院中拥有多数,可以顺利地通过各项政策。但是联合政府这一妥协的产物,更主要的是这一制度本身的痼疾,无法满足广大社会阶层的改革愿望和要求,无法解决资产阶级与广大人民群众之间的矛盾。特别是青年一代,他们对现存体制不满,厌恶资本主义制度,反对联合政府执行的内外政策,渴望改变社会。当议院内已基本无反对派可言时,青年大学生就形成了“议院外反对派”。这种局势到 1968 年发展到激化的程度,这就是大学生的造反运动,它成为 60 年代后期世界范围的大学生运动的一个组成部分。浓烈的政治色彩和激烈的行动是这次世界性大学生运动的特点,美国大学生对政府的越南政策采取了各种激烈的抗议形式和手段,法国大学生运动迫使戴高乐政府下台,德国大学生运动同样把矛头指向政府,反对权威,要求改变现有的制度,甚至采用了暴力。但这次仅局限在学生和激进的知识分子阶层中的运动缺少坚实的广泛的群众基础,它对工人群众采取的是一种蔑视甚至是一种对立的态度。这样在政府的一方面是安抚一方面是压制的两手政策下,到 1970 年一度轰轰烈烈的学生造反运动就逐渐平息下来。

联邦德国这一时期的社会变化和发展,以及大学生的造反运动基本上就规定了文学发展的轨迹和特点。文学在社会运动中扮演越来越重要的角色了,它制造舆论,它是一种催化剂,它成为这场学生运动的一件武器。文学被政治化了,或者说已经成为一种政治化了的文学。

自 50 年代以来,在联邦德国,文学上的不顺从主义一直是一种主要倾向,进入 60 年代,特别是中期之后,政治与文学的分离,或者说文学对政治的不顺从主义,被文学的政治化所取代,一个以新崛起的青年一代为核心的新左派形成了。1965 年激进的青年诗人汉斯·马·恩岑斯伯格(1929—)与一些志同道合的作家创办了《时刻表》刊物,这份被称为“德国政治启蒙”的不定期杂志不久就成了大学生的论坛,知识分子的“议院外反对派”的阵地。恩岑斯伯格成为新左派的一个发言人,一个“spiritus rector”(精神领袖)。他与马丁·瓦尔泽、彼得·魏斯被看作是新左派的三个代表人物。新左派关注的是德国和世界的一切重大事件——越南战争、中国的文化大革命、第三世界的民族解放斗争、学生运动以及社会生活中的任何事情,他们要把文化事业革命化,日常生活政治化。在他们看来,既然文学的功能是服务于政治斗争,那么它的美学价值就成为第二位的;既然经验、课题、情绪等都直接来自现实,那么文学艺术的审美传播就是一种多余的文化奢侈品。这样的观点必然导致“文学死亡”口号的出现,1968 年 11 月发行的第 15 期《时刻表》上就赫然提出了这一惊人的纲领性口号。新左派作家彼·施奈德在该刊第 16 期上一篇题为《后资本主义的幻想和文化革命》中径直地写道:“后资本主义的艺术已经死亡。”对于新左派作家们说来,如果还有一种艺术,那就是革命的艺术,它只有两种功能:鼓动和宣传,如施奈德所宣称的:“那些其幻想还没有被资本毁掉的艺术,必须用来满足于鼓动的和宣传的功能。”在他们看来,不仅文学已经死亡,文学批评也已经死亡,要从整个文化领域向资本主义进行攻击。恩岑斯伯格写道:“文化是资产阶级不受攻击而主宰的惟一领地。这种统治的终结不是不可预见的。”

谈到德国的学生运动和新左派,应当提到法兰克福学派的影响。这个学派对任何一种占统治地位的政治都持怀疑的思想,成为新左派的一种批判的武器,如果说在文学政治化的过程中,不把马

尔库塞社会批判理论、阿道尔诺和霍克哈姆对文化工业的批判,以及本雅明的艺术政治化、政治美学化观点看作是新左派的思想基础,那起码可以说,没有对这些哲学家理论的接受,新左派的形成是难以想像的。

新左派一方面宣布文学艺术的死亡,与此同时又用文学艺术向现存制度和秩序发出冲击,批判他们感到愤怒的一切,无论是国际的,还是国内的。他们写诗,写歌,集体创作宣传鼓动剧、街头剧;他们写纪实性散文、论战性文章。他们的作品充满了强烈的政治性,鼓动性,激昂慷慨,锋芒毕露。恩岑斯伯格在第 11 期《时刻表》上写道:“今天我们面临的实际上不是共产主义而是要革命的问题。联邦德国的政治制度不是让你修修补补就能了事的。我们要么认同它,要么就必须以新的取而代之。”这就是新左派认为历史加于他们身上的任务。一大批激进的文学新人涌上政治化了的文学艺术舞台,成为学生运动中舆论阵地上的活跃人物。随着这场运动的逐渐平息,大部分人从这个舞台上消逝而去,但一些有文学才能的青年人却从此走上了文学之路,不久就在此后年代的德国文坛上争得一席之地,并扮演了相当重要的角色。恩岑斯伯格、马·瓦尔泽自不待言,此外还有诗坛上的彼·吕姆克尔夫、克·梅克尔、弗·约·戴根哈特等人,戏剧领域中的坦·多尔斯特、弗·萨·克罗茨、乌·梯姆等人,散文作家有彼·施奈德、弗·克·德留斯等人。

除了新左派作家,50 年代就已在文坛赢得名声的,如伯尔、格拉斯、西·伦茨、安德施、施米特、乌·约翰逊等人,虽然与大学生运动有着不同程度的接触,保持着不同程度的距离,但都在某种程度上介入了这场文学政治化运动。他们一向对执政党不顺从、不合作,到 60 年代中期进一步发展为批判、抨击,同时为在野的反对党进行宣传、合作,试图以文学手段来实现政治理想,像格拉斯、伦茨等人就是在野的社会民主党的坚定的支持者。1965 年有不少作家

宣布支持格拉斯协助社会民主党搞竞选活动。他们希望社会民主党能击败执政的保守的基督教民主联盟,以此来实现变革的愿望。然而联合政府的组成使他们的幻想破灭了,于是他们再次站在执政的两党的对立面。伯尔在一次答拉尼茨基的提问时,对这一政治进程做了这样的表述:“在1965年的时候,一个人好歹还能指望社会民主党,可今天他对此再没有什么希望了。在一个没有左派,只是在三大政党内有左翼的国家里,从事党派政治活动是无意义的,是在浪费时间。”^①

这里顺便提及在60年代初期出现的,到70年代解体的一个文学组织:“六一社”,以及从它里面分化出来的“劳工文学创作集体”。“六一社”把利用“文学艺术手段对当前的产业工人世界和他们的社会问题进行分析研究”作为自己的目的;而“劳工文学创作集体”径直地要求文学的风格和形式应服从于阶级斗争的内容和形式,“使作为社会性的劳动世界的人的问题和物质—技术问题明显地展示出来”。在这两个劳工文学组织中出现了一批出身劳动阶层的作家,其中著名的、也得到文学界广泛承认的作家有“六一社”的创建者之一马克斯·冯·得尔·格吕恩和先是“六一社”的创建者之一、后是“劳工文学创作集体”的创办者的君特·瓦尔拉夫。

这场文学政治化运动始于60年代中期终止于60年代末,在大学生造反运动中达到了高潮,而随着这场运动的平息,文学政治化也走到了尽头。激情的时刻,充满事件的年代结束了。这场运动意味着一种新的社会力量的产生,一种新的政治变革愿望的表达,一种文化上和文学上新人的涌现。它的影响和后果是无法忽视的,以文学而言,没有这场新左派运动,就无法对出现在70年代的新主体文学做出解释。正是这种文学政治化的结束才开始了一个新的方向:从外部世界转向人和艺术的内部世界。

^① 伯尔:《文章·评论·讲话》,第218页,DTV,1967年。

70 年代初期进入了一种人们称为“转向”的时期。这种“转向”在社会上表现为由政治化转为“消除政治化”(Entpolitisierung), 人们关注的不再是社会问题、政治事件, 如《墨斗鱼》杂志所形容的: 从前激进的学生安静地坐在那里, 思考着如何提高免费供应的膳宿金, 他们修饰得面容一新, 坐在窗明几净的教室里去考虑秩序问题, 居民出于被解雇的恐惧而奉公守法地生活。作家们呢? 那些新左派作家开始进行反思, 去发现自我, 去张扬新的主体。他们意识到, 如施奈德所说的: “人不能在策划一种政治活动的同时又煽动一场文学造反。”另一位新左派作家伯·弗斯帕在总结自身的经验时写道: “我们越是长时间地写作, 我们离我们自己越远; 我们越是更多地参与日常的斗争, 我们就更少地迫使自己去写作。”现在他们开始重新回到写作上, 而那些描述他们自身经验、自身经历和以自我为中心的题材就成了消除政治化中的第一批作品, 自传成为热门体裁。这类作品有代表性的是: 彼·吕姆克尔夫叙述他的“偶想和回忆”的《那些你们熟悉的岁月》(1972)、格·茨威仑茨的《一个在知识分子中间倒下的工人的故事》(1971)、瓦·凯姆波夫斯基的《完美无缺的人和狼》(1971)、卡琳·斯特鲁克的《阶级爱》(1973)、伯·弗斯帕的《旅行》(1979) 等。

在文学政治化中, 惟一的主题是政治; 新主体文学是对文学政治化的一次反拨, 它的惟一的主题是我, 以自我为中心。彼·汉得克 1972 年在一篇富有挑战性的文章《我是象牙塔中的一个居民》中写道: “对于我, 最首要的是方法。我没有我想要写的主题, 我只有一个主题, 就是把我自己弄清楚, 更清楚些……我不可能是一个从事活动的作家, 因为我不知道政治上的选择何去何从(顶多是一种无政府主义的)。”这种文学走向反映了作家们对政治和社会变革的失望, 以及返归自我内心深处的一种文学上的遁逃。文学成为表达自我、传达个人经验的一种自我慰藉的手段。

到 70 年代中后期, 一些老一代的作家相继谢世: 艾希死于

1977年,阿·施米特死于1979年,阿·安德施死于1980年。那些生于20至30年代的业已成名的作家,如伯尔、格拉斯、乌·约翰逊、伦茨等人依然活跃于文坛。在文学政治化运动中,他们虽然受到影响,但都与新左派保持程度不等的距离,甚至怀有反感情绪,如格拉斯等人。他们在这段时期的创作有着与新左派作家和随后的新主体派作家不同的风格、不同的色彩,他们依然保持着对时代事件的关注,对社会生活的敏锐的观察,他们的作品有着强烈的现实意义和批判力量。如伯尔的《莱妮和他们》(1971)、《丧失名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》(1974)、格拉斯的《鲐鱼》(1977)、伦茨的《德语课》(1968)、《楷模》(1973)、多尔斯特的一些戏剧及女诗人希·多敏(1912—)的一些诗歌等。

从上面的叙述可以看出,60年代中期至末期是文学政治化的年代。70年代初进入了文学主体化时期。又可以谈论我了,又可以叙述了,这是当时流行的两句话,它表明文学主题和风格的转向。人们从充满事件的外部社会转向内心世界,从参与政治活动转向内省,这是这一时期文学活动的主要轨迹。

二、小说

在文学政治化的年代里,政治上的功利主义追求宣传和鼓动的功能,必然影响小说的创作,这不仅表现在量上,更主要的是表现在质上。在这个时期,诗歌、戏剧能产生比费时费力的小说(主要是中长篇小说)更轰动的政治效应。因此,没有出现重要的长篇小说是很正常的。只有在文学消除政治化的过程中,在朝主体化转向的年代里,才能也确实产生了一些长篇小说。它们是新左派作家们运动后的沉思、内省的结果。描述主体的题材成为一种时尚,自传成为他们喜爱的文学体裁。作为一种时代的纪录和主体的感受,这一类作品有一定的认识价值,但从审美价值上来判断,显然是参差不齐的,能够经受住读者和时间考验的为数并不是很多。其中优秀

的、有代表性的作品有彼·施奈德(1940—)的《伦茨》(1973),这是以德国狂飙突进运动中的作家伦茨为标题,以毕希纳的同名小说《伦茨》为样板写就的一部中篇,描述了柏林的一个思想激进的名叫伦茨的大学生在1968年学生运动中的心灵历程。主人公既不同于历史上那个命运悲惨的作家伦茨,也不同于毕希纳笔下那孤独寂寞、患有时代病的伦茨,而是一个力图把各种相矛盾的东西协调起来,摆脱一切政治幻想,去认识自我并实现自我价值的20世纪的伦茨。女作家卡琳·施特鲁克(1947—)的《阶级爱》(1973)是新主体文学中一部具有典型性的作品,它带有浓重的自传性色彩。作品以日记体的形式叙述了一个出身工人阶级家庭的女大学生与一个出身资产阶级的知识分子的爱情,着重表现了她在这场爱情失败后的沉思和内省。作者通过这部作品表达了她对女性在资本主义社会里所受到的阶级歧视的抗议和奋争。70年代末,伯·弗斯帕——其父维利·弗斯帕是法西斯文人——出版了一部引起广泛注意的作品《旅行》(1977),这是部自传性的、纪实性的小说,它被某些评论家称作文学政治化后结出的惟一一部硕果。作品分为三部分:头两部分叙述了从杜布罗夫尼克到图平根、到慕尼黑的旅行,第三部分是回顾,描述了一个时代和家庭的牺牲品如何反抗被加在身心的枷锁,去寻找和实现自由的自我。小说原拟题为《仇恨》,由此也可看出它表达的是激进的政治运动后一代年青人的愤懑和失望。

在这一时期,劳工文学有了很大的发展,“六一社”和“劳工文学创作集体”在当时德国文坛上十分活跃,出现了一批劳工题材的作品和一批出身劳动阶层的作家,其中的佼佼者¹是马克斯·封·得尔·格吕恩(1926—)和君·瓦尔拉夫,他们以自己的劳工题材作品在当代德国文学界中赢得了重要的一席之地。

马克斯·封·得尔·格吕恩出身鞋匠工人之家,父亲因拒绝服兵役被投入集中营。他曾上过商业学校,17岁被迫当兵,不久就

成了俘虏,被关在美国南部的俘虏营里。战后返回德国,先是做建筑工人,1951至1963年在一家煤矿当矿工。从50年代开始,格吕恩开始以自身经历为题材创作诗歌和短篇,1961年成为“六一社”的创建者之一。1962年他发表了以矿工生活为题材的长篇小说《双重黑夜里的人们》,翌年他创作了引起轰动的中篇《鬼火和火焰》。这部仍以矿工生活为题材的作品真实地描述了60年代德国矿工生活的艰辛,揭露了雇主的唯利是图和工会的伪善。这部出色的作品为作者带来了声誉,也引起雇主和工会的愤怒。格吕恩被控犯有诽谤罪,小说因“敌视工会”被烧毁。罪名自然不能成立,但格吕恩却被解雇,从此之后,他也就成了一名职业作家。1973年他发表了长篇小说《坎坷人生》,这部作品突破了狭义上的劳工文学。它虽然仍以工厂为背景,但却以类似“犯罪小说”的手法,描写了工人为维护自身权利和尊严与厂方所进行的斗争。全书根据一桩真实事件,通过揭露工厂主安置窃听器一事所引发的冲突,反映了劳资双方、工人与工会之间的对立和斗争。格吕恩直至80年代还创作了长短篇小说以及一些散文,著名的有《在第三帝国度过的童年和少年时代》、《晚恋》、《弗里德利希和弗里德利克》等。

君·瓦尔拉夫是一位极有特色和传奇性的作家。他生于科隆的一个汽车工人之家,中学毕业后当学徒。1963年他拒绝服兵役,未果,在一家军队医院里服役,但10个月后即因是“不正常的人”而被解职。此后他在不同企业里供职,并匿名在工会杂志《金属》、讽刺杂志《宽恕》和在汉堡出版的杂志《具体》上发表一些纪实性文章。他是“六一社”的成员,由于观点上的分歧——主张纪实性文学,强调真实性,1969年他离开“六一社”,创建了“劳工文学创作集体”。

瓦尔拉夫不是一个小说家,而是一位报告文学作家,或者说是一个新闻记者。他的写作生涯始于60年代中期,以写报导起步。他的第一个集子《我们需要你》出版于1966年,这是一组工业报告。

为了获取第一手材料和亲身的感受,瓦尔拉夫经常化名和乔装,以不同身份:酒鬼、密探、记者、外籍工人、僧侣、官员等进入不同机构:精神病院、修道院、收容所、政府部门等。1974年他还独身一人前往希腊,参加反希腊军事独裁的游行,被捕后关了77天。他依据所搜集的材料,先后发表了多部报告作品集:《十三篇不受欢迎的报告》(1969)、《八篇新报告》(1972)、《你们在上我们在下》(1973)、《我们的法西斯主义就在近旁,希腊的昨天——一部明天的教材》(1975,与人合写)、《揭露一个阴谋》(1976,与人合写),进入80年代还发表了《最底层》等。他的这些纪实作品受到了广大读者的欢迎,引起轰动,也使他多次以各种罪名被推向法庭。但他的作品所揭发出的铁一样的事实,使他每次都成为胜利者。瓦尔拉夫的作品以确凿的材料和冷峻的风格,揭露了现实社会的弊端——不义和不公,并竭力用自己的文字唤起人们的注意和警醒。他的正直、执着、勇敢,他的无私无畏使他在60至70年代成为小人物所敬重的、大人物所畏惧的一位作家。

在文学政治化运动中,在随后的新主体文学中,新左派作家们在小说领域里并没有创作出特别出色的作品。活跃在这一领域里的,并不断有优秀的作品问世、足以代表联邦德国小说界所取得成就的作家,仍然是50年代就已享有声誉的那一代人。这里限于篇幅,仅能对伯尔、格拉斯、齐·伦茨·马·瓦尔泽、彼得·魏斯等人做些介绍。

伯尔在60年代后半期,即在文学政治化的年代,文学创作相对沉寂,他只创作了篇幅并不算长的长篇小说《一次出差的结束》(1966)及个别短篇,但是他写了大量的政治文章,特别是在《法兰克福讲稿》中对他的的美学的观点进行了阐释。他的的美学的核心是美与道德的统一。进入70年代,伯尔的创作力勃发,连续创作了《莱妮和他们》(1971)、《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》(1974)和《保护网下》(1979),以及在他死后不久出版的《莱茵女流

录》(1985)等四部杰作,此外他还写了大量的政论文章和散文。无论思想自由在哪儿受到威胁,无论社会不义在哪儿发生,他都奋起,用他的声音、他的文字,去捍卫,去斗争,去用自己的创作实践他的人的美学的观点。1972年因“他对时代的广阔视野,结合典型的灵敏技巧和对复兴德国文学作出了贡献”,被授予诺贝尔文学奖。

《莱妮和他们》是伯尔文学创作中一部最重要的作品,它不仅篇幅最长,而且内容也最丰富,如有的评论称:可以把它看作是伯尔迄今创作的一份总和。作者通过这部作品表达了他的政治信念、他的道德观念和美学思想。他在谈及创作这部长篇小说的原因时说道:“我试图去描述或写下一个近40岁德国女人的遭遇,她承受了1922至1970年之间这段历史的整个重负……这个女人经历了极不相同的社会等级,物质的和环境的;她无拘无束地,几乎是不受伤害地度过了德国历史上极为严峻的时期。”^①像伯尔的其它作品一样,女主人公莱妮也是一个小人物,她有自己的价值判断,有自己的做人标准。她藐视社会因袭的秩序和传统的道德,反对偏见和习俗。在希特勒统治年代她敢于去帮助犹太人,去同一个苏联战俘相爱,在战后的经济奇迹的时期她与一个受社会鄙视的土耳其外籍工人同居。在这一人物身上,作者倾注了极大的热情并加以褒扬。

在表现方法上,伯尔一反传统的叙事手段,摒弃那种第三人称的全知全能的视角,把一个采访者围绕主人公所得到的访问材料、信件、录音、心理鉴定书、警察局的记录等聚集在一起,镶拼起来,以此来完成情节的发展和人物的塑造。

伯尔在1974年创作的《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》有

① 载《重音》1971年第18期,转引自《德国文学社会史,从1918到当代》,第715页,集体撰写。费舍尔出版社,1981年。

一个政治式的副标题：暴力是怎样产生的，它又引向何方。这部作品与当时轰动一时的极左派组织巴德尔—麦因霍夫小组有关。1971 年一家银行被抢，《图片报》——报业康采恩斯帕林格的一份刊物——把这个案件归罪于巴德尔—麦因霍夫小组。几周后伯尔发表了一篇文章，批评《图片报》的做法不当：不应夸大这个只有 6 个人的恐怖组织的能量，这会当权者剥夺人民某些基本权利的借口。另一方面，在一个法制国家，望风捕影，制造事端，蛊惑人心，是一种侵犯人的尊严的法西斯行为。于是伯尔就被指责为这个恐怖组织的同情者、支持者，甚至是教唆者。右派媒体的大肆攻讦激起了伯尔的愤怒，他用这篇作品还击了对他的诋毁。这篇小说不像《莱妮和他们》那样庞杂，历史跨度也没有那么大，它叙述了一个简单的事件：少女卡塔琳娜·勃罗姆爱上联邦国防军中的一个逃兵，一个被警方怀疑为恐怖分子的年青人。一家报业康采恩的记者无端生事，制造谎言，恶意诽谤，对她进行人身污辱，在绝望之下，她忍无可忍，使用了暴力，把这个无赖记者和性侵犯者击毙。卡塔琳娜是一个受侮辱受损害的小人物，而这种侮辱和损害来自把持不同政见者指责为恐怖分子的右派媒体。伯尔的这部作品的主旨和矛头所向是很清楚的。

这部小说同《莱妮和他们》一样，也是以一个报导者的身份写出的。这种用新闻体裁创作的作品会激起读者一种强烈的好奇心，产生一种真实感，不需过分的雕琢就能取得一种很好的美学效果。

《保护网下》(1979)是伯尔生前发表的最后一部作品。与他的其它作品一样，这部作品也是对社会焦点问题关注的产物；与他的每一部作品一样，这部作品也引起了评论界的激烈争论，毁大于誉，甚至被判为伯尔文学生涯的送丧曲，是作者耄耋之年美学上的虚弱之作。这些批评表面上多是从美学的角度，但实际上却是针对伯尔在作品中所持的社会批判的观点。评论家约·凯泽就尖锐地指出：“为什么伯尔这本书引起如此多的仇恨和敌意？这绝不是由

于伯尔在残暴的野心家和无政府主义者这二者身上都找到了‘可爱之处’……也不是由于伯尔已经把他玄奥的咒语——德语完全荒疏,忘得精光。其原因恰恰在于伯尔的这部小说击中了要害。”^①《保护网下》是一部什么样的小说呢?1977年德国发生了震惊全社会的三大恐怖案:联邦总检察长和德累斯顿银行行长被杀,雇主协会主席被绑架杀害。当局为此采取了许多对策,其中之一就是对权势人物和社会要人进行保护。《保护网下》就是在这样的背景下,描述了新当选的雇主协会主席托尔姆一家在警察保护下所发生的种种事件,他们所过的牢笼般的生活。这部作品的标题直译为“出于关怀而围困”,一个悖谬的题目。作者正是通过托尔姆一家表现了联邦德国现实社会中的这种荒谬悖理。人们在警察的保护下,生命得到了保障,可是生活失去了意义,人身丧失了自由,人性受到了扭曲,正如主人公托尔姆所说的那样:“我们最好心甘情愿当个囚徒,心甘情愿等着,或者虽有严密保护依旧被人杀死,或者被过分紧张的保卫人员杀死。”伯尔通过《保护网下》,敏锐地、几乎是同步地反映了联邦德国政治上的热点问题,并且他把众多的社会问题同时纳入他的笔下:环境保护、生态平衡、能源、性解放、恐怖活动等,这使这部作品如有的评论家所称的,成为20世纪70年代联邦德国社会状况的百科全书。

《莱茵女流录》是伯尔最后一部作品,作者自称这是“对话和独白式的小说”,它具有戏剧形式,却缺少戏剧性的情节,人物也缺少立体感,没有多少生气。这是伯尔为了突破小说这种形式所做的一种实验,不能认为作者的这种尝试是成功的,但不能否认作者为创新所作的努力。作品借助一系列的对话和独白,叙述了莱茵地区妇女在现代社会中的命运和遭际。

^① 转引自《保护网下》中译本译者序,仇诚恩、赵登荣译并序,外国文学出版社,第6页。

伯尔于 1985 年 7 月 16 日逝世,他近 40 年的创作,为自己更为德国文学赢得了世界性的荣誉。联邦德国总统魏茨泽克在唁电中写道:“随着海因利希·伯尔的去逝,我们失掉了一位德国文坛巨擘。无论思想自由在哪儿受到威胁,他总是奋起维护它。他好争吵令人不快,他既叫人反感,又赢得别人尊敬。我们将因为再也听不见他那充满无畏精神、社会责任感和警觉性的时时告诫我们的声音而惆怅。他的作品永垂不朽。”^① 作为作家和作为人的伯尔理应得到这样的评价。

君·格拉斯在文化政治化和学生运动期间一直持怀疑和反对的态度,他以自己的创作与新左派进行论争,在 60 年代后期的作品中,无论是小说、戏剧、诗歌,都对这类抗议形式的意义表示异议,如戏剧《贱民们尝试暴乱》(1966)、诗集《被询问》(1967)、小说《局部麻醉》(1969)、戏剧《在此之前》(1970)等。另一方面,他把自己一向支持的社会民主党看作是消除社会弊端、实现民主政治的一种可靠力量。在竞选期间,他写了不少政论文章,发表演说,为社会民主党进行宣传。1972 年他发表了《蜗牛日记》,这部作品不仅记述了他在竞选旅行期间所经历的所感受的,而且可看作是他政治信念的一次剖白。

《鲽鱼》(1977)是格拉斯 70 年代的一部重要作品,它像《铁皮鼓》一样,是他创作生涯的又一个标志性的作品。这部长篇小说以童话的体裁,用第一人称的方式,描述了从新石器时代直到当代的两性之间的关系,一个从母系时代到父系时代的历史进程。全书的情节采自格林的童话《渔夫和他的妻子》。在新石器时代,那时还是母系社会,一个名叫艾代克的渔夫捕了一条会说话的敌视女性的鲽鱼,渔夫把它放还水中,鲽鱼以日后在母系社会向父系社会的过

^① 译文转引自《海·伯尔——艺术与使命相结合的伟大作家》,载《伯尔作品精粹》,仇诚恩著,第 1~2 页。

渡中为他出谋划策作为报答。这个渔夫像鲽鱼一样长生不死,是男权社会的一个化身。他向他目前的妻子叙述了他自远古到现今的婚姻史。自石器时代、铁器时代,经宗教改革、30年战争直到18世纪普鲁士时代、拿破仑占领德国时期、19世纪下半叶社会民主党时代、本世纪70年代革但斯克造船厂,他都有妻子且都是厨师。在这个漫长的历史进程中,男性是一种行动的、建设的力量,但同时更是一种变化的、不安定的、破坏的力量;而女性则是温柔的、软弱的、可爱的、能烹调美食的、理性的力量。那条不死的鲽鱼最终被女性捕获,在法庭受审。这个男权支持者最终认识到了男性社会的弊端和完结,号召女性再度掌权。整个故事便是如作者所概括的:“我描述了权力需求中、权力狂热中的男人,描述了嗜好不切实际的男人和遁逃进他们制度中去的男人。在这种制度中也总是一再暴露出他们在自我发现、自我确定的制度中间是怎样失败的,失败得很彻底,于是就立刻开始返回女性的立场。”^①

《鲽鱼》是一部以妇女解放为主题的小说,作者敏锐地在70年代的女权运动中捕捉住这个社会焦点,用一种荒诞的形式,把神话、幻想、传说、童话、现实、历史、个人经历都糅在一起,成为一部具有德国特色的现代小说。

在70年代末格拉斯还创作了《相逢在泰尔格特》(1979),这部作品以30年战争后期为场景,以巴洛克时代的诗人西蒙·达赫为主人公,探索作家与政治的关系和现今社会中诗人的使命。作者用这部小说为“四七社”树立了一座没有名字的纪念碑。

齐·伦茨(1926—)是50年代登上文坛并赢得声誉的作家。他生于东普鲁士,出身一个职员家庭。17岁时被征入伍,在军舰上服役。1944年7月22日发生的谋杀希特勒事件使他从迷梦中惊醒。1945年春,他借在丹麦受训之机逃到森林中藏匿起来,他不想

^① 转引自《时代报》,1977年8月12日。

在这场战争中无谓地死去。在逃亡途中他得到丹麦农夫的帮助,并得知战争已经结束。战后他进入汉堡大学,攻读文学、哲学,1950年他成为汉堡《世界报》的一名编辑,走上了文学创作之路。1951年发表了处女作:长篇小说《空中之鹭》,这使他立即受到文艺界的重视。在谈及这部作品时,他自称,这是在陀思妥耶夫斯基、福克纳和海明威的影响下写就的,它描述了一个被追逐的战俘在芬兰边境上的逃亡故事。人在绝望和无助环境下的奋争,成了他此后一段时间喜爱的主题,类似的作品有长篇小说《与影子的决斗》(1953)、《激流中的男人》(1957)、《面包和运动》(1959)以及在此期间的几部短篇小说集《嘲笑的猎者》、《灯船》等。从这些作品中可以明显地看出海明威的影响,那种硬汉子的风格。随着创作实践的丰富和生活经验的积累,他有意避开对海明威的模仿,并逐渐形成自己的表现风格。《灯船》是伦茨的一部著名的、充分展示出自己特色的中篇小说。一艘灯船行将结束自己的任务,在风暴中船员救了三个人,他们是被通缉的罪犯,手执武器要劫这艘灯船。灯船是海洋中秩序和安全的象征。经过几番较量,罪犯们失败了。灯船又恢复了平静,海洋中的船只又有了安全的保证,但在这场斗争中船长弗莱塔克被杀害了。小说没有使用惯常的惊险小说的手法,而是以细腻的笔触,富有哲理性的语言,着力塑造了弗莱塔克这个有胆有识的形象。在这一人物身上可以看到海明威笔下的那种硬汉子的性格,不同的是作者赋予这个人物一种强烈的社会责任感。这部作品由于其强烈的艺术性和深刻的寓意赢得了读者的喜爱和评论界的赞赏,称它是“具有长久生命力的散文”,有的甚至说,“它达到了一个不再被超过的顶点”。这当然是不确切的,作者 60 年代的作品证实他达到了又一个新的顶点。

60 年代前半期,伦茨发表了以挪威为背景,反抗纳粹的长篇小说《城市在谈话》(1963)、以黑市生活为题材的《雷曼故事集》以及戏剧《无辜者的时代》、《有幸者的时代》等。为他带来更大声誉的

是他在1968年发表的长篇小说《德语课》，作品刚一发表就引起轰动，仅一年时间就印了10余万册，旋即被拍成电视剧，受到热烈欢迎。

这部长篇小说的主人公是一个名叫耶普逊的青年人，他21岁时因“盗窃”绘画罪被关入一座少年教养院。在德语课上，老师责令他写一篇以《履行职责的喜悦》为题的作文。于是他便写了这篇长长的文章，回忆了战时他当警察的父亲如何在“履行职责”的名义下，对一个曾在战争中救过其性命的朋友、表现主义画家南逊进行的种种迫害，叙述了自己如何从一个绘画爱好者、收藏者（南逊被当局禁止创作，他偷偷作画，耶普逊把它们藏起来）、抢救者，变成一个所谓的“盗窃者”（他战前养成藏匿画的习惯，战后依然如故，于是就犯了“盗窃罪”）的过程。作者称，这部小说写的是“权力和艺术的冲突”，而我们更可以说，这是作者对法西斯统治的批判和清算。耶普逊成为父辈罪恶的见证人和牺牲品，被投入教养所。这节课与其说是给少年犯罪者耶普逊上的，毋宁说是给那些纳粹政权的帮凶，那些忘记了法西斯统治的德国人上的。

《楷模》（1973）是一部以当代生活为题材的长篇小说，它探讨的是当前现实社会中的道德问题。三个思想倾向不同的教育工作者承担了一项义务：编写一部符合时代要求，能成为青年人楷模的教科书。他们注定是无法成功的。从某种意义上讲，它是《德语课》的一部姊妹篇。伦茨的下一部长篇小说《故乡博物馆》（1978）再次取得了成功，长时间列在畅销书的名单上。它以作者的故乡玛祖伦为背景，叙述了一座博物馆的命运。主人公西格蒙德·洛曼拉——一座博物馆的主人，参与了博物馆的建造、管理，在法西斯统治年代，他设法拯救了它，以免被纳粹利用；战后他重建了它，当它再度面临被沙文主义、新法西斯主义滥用时，他焚烧了它。这部作品表达的不是一种怀旧情绪，而是瞩目现实，对生活的一种干预。小说展现了故乡的风物景貌、习俗传统，借助一座博物馆把昔日和

现实联结起来,这不仅增加了历史的厚度,而且更有了一种丰富的社会内容和现实意义。伦茨是一个现实主义作家,他不同于伯尔、格拉斯,而是坚持和维护自己所走的创作道路。他认为,对一个作家的要求就是“借助语言的手段,去使我们的绝望时刻和我们艰难赢得的幸福时刻得到反映,在今天的世界,作家应当成为一个知情人,成为不受法律保护、忍饥挨饿、遭受迫害和做恶梦的人的一个知情人,并且不甘于沉默,把这一切叙述出来,清晰地表现出来”。不仅如此,作家不应当是现实的零零碎碎的谜一般的解释者,而是启蒙者、教育者。他说:“在每一个写作者身上都活着一个神秘的、机智的说教者。”他称,这是他的基本信念。

进入 80 年代,伦茨在文坛上依然十分活跃,相继创作了长篇小说《损失》(1981)、《训练场》(1985)以及短篇小说、戏剧等作品。

彼得·魏斯(1916—1982)是一位有着多方面才能的作家,他是戏剧家、小说家、画家、电影艺术家。他的绘画得过奖,他拍摄过电影,自编自导,甚至自编音乐,他在戏剧创作上取得了尤为突出的成就,而在小说创作上他在 70 年代完成了那部被评论家誉为可与普鲁斯特的《追忆逝水年华》、穆齐尔的《没有性格的人》和乔伊斯的《尤利西斯》相提并论的史诗般的作品——《反抗的美学》。

魏斯出生于一个犹太工厂主之家,希特勒上台后,举家经美国流亡到捷克——他就是在布拉格学习绘画的。法西斯占领捷克后,他经瑞士流亡到瑞典。1945 年他加入了瑞典国籍,因此也被看作是瑞典作家,但通常都是把他列入德国作家之内的。他的第一部小说《马车夫的身影》创作于 1952 年,1959 年出版,自此他的名字才在德国被人所知。随后他发表了《与双亲告别》(1961)和《逃亡的终点》(1962)两部具有自传性质的小说。从 1962 年始他参加了“四七社”的活动。在此后的一段相当长的时间内,他致力于戏剧创作,直到 1972 年开始着手创作长篇小说《反抗的美学》。1975 年发表第一卷,1978 年出版第二卷,1981 年第三卷问世,至此全书完成。

《反抗的美学》不是一般意义上的小说,正如这个题目所表明的那样。它有着非小说的性质,不重视人物形象的塑造,准确地说,人物没有表现出个人的性格;它也不看重情节,准确地说,情节在这部洋洋洒洒的长篇小说中居次要地位。这部作品重在讲述,而不是描绘;讲述重在谈史、议论、阐释,而非讲故事。当然这部长篇小说也有一条贯穿全书的主线:它以第一人称的方式,叙述了一个诞生于十月革命成功翌日(1917年11月8日)的工人与时代巨大政治事件紧密相联的经历。讲述者出身一个革命工人家庭,他在法西斯统治的年代参加了抵抗运动,后去西班牙参加了反佛朗哥的国内战争,第一卷叙述到西班牙内战结束。第二卷叙述了讲述者辗转到了瑞典,与反法西斯抵抗运动取得了联系,秘密为共产国际工作,第二次世界大战爆发,共产国际无法在瑞典继续活动,一些反法西斯战士潜回德国,进行反纳粹活动,他也于1940年离开了瑞典。第三卷写到1945年第二次世界大战结束,讲述者叙述了临近战争结束时的德国物质如何匮乏,他的同志如何经历了时代的艰难的磨炼和血与火的洗礼,叙述者在战争结束时已成为一位无产阶级革命作家。

如何去理解这部作品呢?不妨从这样几个层次去进行观察和分析:

第一是历史的层次。它叙述了自30年代到1945年间发生在德国,也包括瑞典、西班牙等地在内的重大历史事件和反法西斯抵抗运动的历史。借助讲述者和他的父亲、他的同志的经历和感受,对这段历史进行了反思。第二是文化的层次。讲述者探讨了文化对无产阶级的意义,阐明了无产阶级是人类一切优秀文化的继承者。作品中的讲述者、一个普通工人,正是吸收了历史上的灿烂文化才成为一个无产阶级的作家。第三是审美的层次。讲述者和他的朋友在不同场合,用不同方式研究和解读但丁、卡夫卡、布莱希特等人的文学作品,丢勒、籍里柯、毕加索等人以及博物馆里的绘

画、壁画和雕塑。

《反抗的美学》不是一部通常意义上的小说,不能用通常的方式去阅读,也不能用通常的心态去理解。评论家称它是作者的“理性的梦”,是他的“神曲”。说得更具体些,它是作者关于他的无产阶级斗争经验的总结,这经验不是生活上的,而是历史、政治、文化、文学艺术上的、审美上的。他用这部作品为当代人留下了一份珍贵的文献,记录了德国乃至欧洲在 30 至 40 年代所遭受的磨难和痛苦,所进行的抵抗和斗争。这部作品涵盖面太宽了,涉及的领域太广了,也正因为如此,作者修正了他曾一度声称的这是他的“愿望自传”的提法。但《反抗的美学》不仅仅是一份总结,它也是一份警示,如有的评论家所称:作者把历史艺术地加以客体化,使之有益于当代,“魏斯一再地把从前发生的事情进行艺术加工,为的是能理解今天和把目光朝向意义丰富的未来”^①。

马丁·瓦尔泽(1927—)是 50 年代中期走向文学之路并通过一系列作品:小说、戏剧、广播剧和评论而赢得名声的作家。到 60 年代他已成为“四七社”中的激进派代表,被许多人看作是共产党员,虽然他不是,但他却乐于这样。他的早期创作受卡夫卡的影响,这从他的第一部小说《房子上空的一架飞机及其它小说》(1955)中可以明显地看出来,这与他大学时期对卡夫卡的喜爱和以这位作家为题的博士论文密切相关。由一位名叫博依曼的主人公把四个故事串联在一起的《菲利普斯堡的婚姻》(1957)是他的第一部长篇小说,他以现实主义的手法对“经济奇迹”年代联邦德国的社会种种弊端进行讽刺性的批判,从中不难看出亨利希·曼的某些风格。在六七十年代他创作了他的代表作、被评论界称为三部曲的《间歇》(1960)、《独角兽》(1966)和《堕落》(1973)。这个三部曲的主人公是同一个人:安泽姆·克利斯特莱茵,因此也被称为《克

^① 《联邦德国文学史》,第 368 页。

利斯特莱茵》三部曲。在第一部《间歇》中,主人公大学毕业后成了一名商业代理人,作者之所以选择这样一个代理人作为主人公,是因为如他所说的:“我感到奇怪的是,这该是多么糟糕,一个人必须不断地卖某种东西,而他的买主又不需要这种东西……因此,再没有一种职业像代理人这种职业那样,令人厌烦纯属多余……另一方面,代理人自己也可以说,没有他,这种经济就无法运转。”^①这是一种悖论式的人物,既是社会的多余人又是社会的不可缺少的人。小说叙述了他在50年代“经济奇迹”中的飞黄腾达,他本人正像适应市场需求的商品那样,必须不断地变换自己,最大限度地适应环境。作者采用第一人称的方式,通过主人公在商海中的经历、家庭生活的不和谐以及种种绯闻艳事、社交丑闻,批判地展示出资本主义福利社会的风貌和人的个性的失落。小说取名《间歇》表明主人公正处于生活的中间阶段。在下一部《独角兽》中,主人公继续他的人生旅程,并最终成为一位作家。他应一家瑞士出版社之约写一部爱情小说。他躺在床上回忆过去一年春夏发生的种种事件:家迁慕尼黑、参加社交集会、他的演讲旅行、与一个名叫奥尔丽的少女的邂逅和相爱以及她的不辞而别。他回忆这一切,以便写一部言情小说,但他失败了。逝去的年华无法像普鲁斯特所认为的那样是可以追忆的。这样,小说创作的失败就成为第二部的主题,作者可信地描述了主人公创作失败的必然性。标题“独角兽”就是希望和期冀无法得到满足的象征。在第三部《堕落》里,创作失败的主人公返回慕尼黑,在地产投机中血本无归,他只得和妻子一道为一个资本家管理一座度假村。他的适应能力此时已丧失殆尽,终被解雇。他的家况日益下滑,堕落下去,何去何从:是从阿尔卑斯山上跳下还是在新型社会的实现中重新开始?在《堕落》发表的前一年,瓦尔泽在他的另一部长篇小说《加里斯特尔疾病》中就已为克利斯

① 转引自《联邦德国文学史》,第234页。

特莱茵这一类被异化的人找到了一条出路：加里斯特尔和他的朋友都患了一种怪病，无法工作，彼此之间冷漠嫉妒，甚至仇恨，他失去了自我，他说：“我现在是约瑟夫·格奥尔格·加里斯特尔。我愿意是约瑟夫·格奥尔格·加里斯特尔。我工作，为了赚钱，我需要钱，为了成为加里斯特尔。直到现在我一直为那个还没有的约瑟夫·格奥尔格·加里斯特尔工作……我不想再这样了。”这个独白表明了一个被异化了的社会生物的苦恼。在小说最后，瓦尔泽为这类失去自我的人开了一个药方：参加到为社会主义而进行斗争的活动中去，这样才能找到自我并获得自由。

瓦尔泽笔下的主人公，无论是博依曼、克利斯特莱茵、加里斯特尔，还是他此后的一些长篇小说中的主人公，都与伯尔笔下的人物不同，他们不是小人物，不是社会的局外人，而是竭力使自己适应社会的人。他们的悲剧在于，他们试图在飞黄腾达中实现自我，然而在当前的社会中，赢得生存并出人头地必须以失去自我和放弃自我为代价。正如有的评论家所指出的：“发迹者并不是实现自我，而是被社会这架巨大的供货机器从个人变成可交换的‘非个人’”。^①

在 70 年代后期，瓦尔泽还相继创作了长篇小说《爱的彼岸》(1976)、《一匹逃马》(1978)、《灵魂的劳动》(1979)等。这几部作品有着类似的主题，都是反映在竞争的社会里人的失败和随之引起的灵魂上所受到的伤害。他们为自尊和生活所必需的自由进行斗争，但他们无法逃避依附的地位，无法不在心灵的折磨中挣扎。瓦尔泽用自己所标明的“资本主义现实主义”，如实地描述了他们的心态。

在 80 年代瓦尔泽还写了长篇小说《天鹅之家》(1980)、《致李

^① 见罗特曼：《1945 年以来的德语作家传略》，第 359 页。此处的“非个人”原文为 *Dividuum*，系把 *Individuum* 的前缀 *In* 去掉，*Individuum* 意为个人、个体，前缀 *In* 是“非、不”之意。

斯特爵士书》(1982)等。

三、诗歌

从60年代中期到70年代末,诗歌大体上经历了与小说同样的从文学政治化到“新主体”或称“新敏感性”的道路。不同的是在学生运动期间涌现出了一大批写政治诗的人和一大批政治抒情诗,这使人忆起1848年德国资产阶级革命时期的情况。在政治运动如火如荼的年代,诗和歌是极为有力的鼓动宣传手段,是及时和充分表达情绪和精神的一种传递方式,使每个人都能借助这样的手段把自己的思想和需求发泄出来。从总体上来观察,与政治的非职业化,人人都可以搞政治相适应的是艺术的非职业化,介于“艺术的”和“非艺术的”之间的传统界限变得模糊了。这样,写诗不仅仅是专业诗人的事情,而成为爱好者在不同场合证实自己表现自己的一个手段。于是在这段时间出版了一大批诗集,如《展望》(1966)、《鼓动》(1969)、《别了,穆夫人!今天的农民诗》(1970)、《我们是马克思和可口可乐的孩子:遗腹子的诗》(1971)等。这些诗集的作者大都是第一次发表诗歌,他们之中只有很少的人在随后的年代逐渐赢得名声,成为诗人,在70年代的“新主体主义”或“新敏感性”中扮演了相当重要的角色,如德根哈特、布林克曼、赫尔伯格、博恩、德留斯、阿斯特尔、毕克瑟尔、硕特耶维茨、卡松克、G·弗斯佩尔等。

政治诗歌从50年代后期开始,到60年代后期迎来顶峰时期。它把日常生活的题材政治化,当前德国和世界的一切热点问题、重大事件无不成为它的主题。在这大量的政治诗歌中自然不乏一些佳作,但由于政治诗歌本身的局限性和作者思想的浮躁,绝大部分都缺乏审美价值,生命力是不强的。格拉斯对这类政治诗一直持批评态度。他说,赶浪头的政治诗的“制造成本”很低,只要有八分之一磅的正义愤怒、四分之一磅的日常恼怒和半磅多一点儿虚弱的

激怒就足矣。这话虽苛刻些,但却不是全无道理。

进入 70 年代,随着文学政治化进程的结束,包括诗歌在内的文学也开始了一个“新主体主义”或称为“新敏感性”的时期。自 70 年代中期起,大量的诗歌作品问世,有的批评家不无夸张地称,70 年代的诗歌像火山爆发一样大量涌现,出现了一种诗歌繁荣的现象。在文学政治化运动中冲锋陷阵的诗歌,现在需要一个存身之处和依靠,它需要一种在错综复杂的客体中紧紧地把握住主体的文学,以抒发一个新我的感情,表述和传达个人的感受。这一类的诗歌都打下了对政治活动由自信到怀疑,由行动到失望的印记,因此标志着对政治的无法治愈的疏远;另一方面,这类诗歌关心的不再是说出真理,而是去倾诉感受,去理解自我。70 年代出现的一大批诗集表述的都是这样的主题,并且主要是借助日常生活的题材。有代表性的诗集有:尼·博恩的《发现者的眼睛》(1972)、罗·布林克曼的《青草》(1970)、君·赫尔伯格的《目标》(1977)、卡琳·基乌斯的《当前的两方面》(1976)、海·诺瓦格的《短暂审讯之歌谣》(1975)、彼·吕姆克尔夫的《凤凰在前》(1977)、于根·泰奥巴尔迪的《第二等级》、沃·温德拉契克的《男人和女人》(1978)、彼得·保尔·查尔的《所有的门敞开》(1977)等。这些诗人不能一一叙及,但恩岑斯伯格和吕姆克尔夫两人却是应当介绍的。

汉斯·马·恩岑斯伯格(1929—)是文学政治化运动和新主体文学的重要代表人物。他生于考夫鲍依仑,修完中学又先后在艾尔朗根、弗赖堡、汉堡和巴黎攻读文学理论、语言、文学。毕业后在南德电台工作,是安德施手下的编辑。1957 年他发表了第一部诗集《狼的辩护》,声名大噪,此后他成了一位自由职业作家。《狼的辩护》内有 19 首“友好的”、21 首“悲戚的”和 18 首“凶恶的”诗,其中“凶恶的”诗是犀利的政治诗,对“经济奇迹”中的自满自足、自鸣得意的小市民心态,对阿登纳的德国重新武装政策和紧急状态法进行了猛烈的批判。这些诗不仅是辛辣的、讽喻的,而且是富有启蒙

性的。安德施把这些诗誉为“伟大的政治诗,是自布莱希特以来德国所不曾有的”^①,称“主宰他的是一种在狂暴的仇恨和强烈的愤怒之间,在高傲的蔑视和愤懑之间摇摆不定的情感”^②。在这部诗集出版之后,恩岑斯伯格又发表了两部诗集《国语》(1960)、《盲文》(1964)。这三部诗集构成了他创作生涯的第一个时期,在内容上它们是炽烈的批判之作,在风格和表现方式上,既有着贝恩的影响,又可看出布莱希特的印记。作为一个政治诗人,他愿把自己看作是海涅和布莱希特的一个后继人。他不仅仅是一个不顺从主义者,更是一个有着强烈的政治倾向性的诗人。在这些作品中也包括他的一些政论文章,如文集《政治和罪行》(1964)、《废话集》(1974)等,所喷涌出的愤怒、轻蔑、控诉,表达了年青一代和知识分子对政治和社会发展所持有的一种悲观主义情绪和迫切改革的愿望。

60年代后期,恩岑斯伯格创办了《时刻表》(1965—1975),这份杂志成了新左派和学生运动的喉舌和重要的舆论阵地,在它周围形成联邦德国的某种形式的政治反对派,即所谓的“议院外反对派”,他本人被称为新左派的“精神领袖”。这期间恩岑斯伯格发表了文集《哈瓦那审判》(1970)和小说《无政府主义者的短暂夏日》(1972)。在文集里作者对美国策划的猪湾事件进行了猛烈抨击;在小说里作者描述了西班牙无政府主义者、领袖杜鲁蒂的生平,这是从故事中形成历史的一种尝试:“这部作为拼贴(Collage)的小说把报导和讲话、访问记和文告都集聚在一起,它把书信、游记、轶闻、传单、论战文章、报纸札记、自传、招贴和宣传小册子都吞了下去。”恩岑斯伯格借此表述了他的历史观:“历史是一种发现,现实向它提供了它的素材。”

恩岑斯伯格的激进思想在60年代末有了进一步的发展,或者

① 安德施:《愤怒的年青人》,载约·希克尔编:《关于恩岑斯伯格》,第68页,苏尔卡普出版社,1973年。

② 同上书,第12页。

说他对自己的过去进行了清算：不再在政治和文学之间进行倾向于文学的摇摆了，而是倾向于政治，倾向于有政治功能的文学。他把政治启蒙看作是首要的任务，宣传鼓动是第一位的。这样在《时刻表》上必然合乎逻辑地出现了“文学死亡”的口号。围绕这一口号，《时刻表》上相继发表了多篇文章，这其中就有他的那篇有名的文章《陈词滥调，关于当前文学》，提出了在现今的环境下，文学已无功能可言，已无地可处。

进入 70 年代，恩岑斯伯格重返诗坛。这样一种重返，或者说是一种否定的否定，表明了他的一种内省。他在 1971 年出版的诗集中有一首题为《两个错误》的诗，形象地表达了政治激情后的沉思和对自己思想的修正：

我承认，那个时候
我用麻雀去射击大炮。
我看到了
这不会击中。
与此相反我从没有强调
该完全缄口不语。
睡眠、呼吸空气、作诗：
这几乎不算罪过。
对关于树木的那场著名的谈话
完全保持沉默。
用大炮对准麻雀，这倒是
犯了相反的错误。

恩岑斯伯格没有放弃对社会变革的要求，没有放弃对现实的批判，也没有为他在 60 年代后期的激进而后悔，这不仅从上面援引的这一类诗歌作品中可以看出，1983 年他更明确地写道：“一个作家永远需要一种内心的想法。那个时候我诚然是让人引诱了，但

甘心情愿让人引诱。我要参加进去。什么时候人有这样的运气,在德国经历一场革命?大学生运动诚然只是一次革命的仿作,但不管怎样,这确是好极了,作为作家我必须参加。”(《时代报》,1983年2月25日)重返诗坛之后,恩岑斯伯格在1975年发表了诗集《纪念碑》,这是自文艺复兴到当代的37位对人类进步做出贡献的历史人物——其中有科学家、政治家等——的叙事诗。在这些诗里作者有意避免前期作品中那种源于政治激情而出现的片面性,并表达出面对历史进步中的倒退现象的怀疑。在随后创作的由33首歌组成的《泰坦尼克号的沉没》(1978)中,作者叙述了这场灾难。这一标志科学进步的轮船本不会沉没,但是它沉没了,而引人深思的是作为“精神轮船”的泰坦尼克号仍在中途,正驶向毁灭:

最坏的已留在我们身后!
 大声咒骂,絮絮耳语,呻吟叹息,
 恐惧和喜悦。
 最坏的从不会成为过去!
 在我们面前是洪水!(第31歌)

作者并不是要单纯写一首泰坦尼克号沉没的叙事诗,而是在同一层次上叙述了他完成这首诗的过程,这同时表达了他在历史哲学上的思考。

进入80年代,恩岑斯伯格又发表了诗集《消失的复仇女神》(1980)以及戏剧《人之友》和《人之敌》。在《消失的复仇女神》中,诗人依然表达了对现实社会的愤懑和对变革的追求;《人之敌》是根据莫里哀的戏剧改编的;《人之友》则是以狄德罗为主人公的一部作品。此后,他发表了一些散文集,还根据鲁迅《故事新编》中的《起死》写了短剧《死人和哲学家》等。

彼得·吕姆克尔夫(1929—)是60年代的著名政治作家,他在1957年参与创办的杂志《具体》成为与恩岑斯伯格的《时刻表》

齐名的学生运动的喉舌。出版杂志是吕姆克尔夫早年文学活动的一个重要组成部分,还是中学生时,他就办了一份杂志,写上一个挑衅性的名字:《鼠疫》(Pestbeule),这个词可以引申为“腐败现象”。1951年他与诗人里格尔共同出版了杂志《战争之间——反时代的刊物》,他早期的诗歌就是在这份杂志上以不同笔名发表的。1956年吕姆克尔夫又积极参与《大学生信使》杂志的活动,翌年这份杂志就更名为《具体》。吕姆克尔夫的文学活动起步于诗歌,他的第一部诗集是1956年与里格尔合出的《炽热的抒情诗》,这时他大学还没有毕业,此前他在汉堡攻读教育学、艺术史、日尔曼语言文学和心理学。1957年他放弃了学业,在罗沃尔特出版社当编辑。1959年他出版了诗集《加速度的尘世欢愉》^①,1962年他又出版了收有50首诗歌的诗集《艺术品》。

吕姆克尔夫从青年时代起就把诗歌创作与批判、抗议联在一起,他要写的是鼓动诗,是政治诗。在《鼠疫》、在《战争之间》上,他的诗作都充满了挑衅性的字眼和激烈的言辞,他把海涅的政治诗作为自己的榜样。比起他的诗歌,他的政论文章和文艺评论有着更为强烈的倾向性。他自称是“红色的吕姆克尔夫”,对现存秩序,对保守的反动的文学,他的批判犀利、辛辣,他把联邦德国的政策看作是反动的美国政策的一个组成部分;把报业托拉斯斯普林格称为第一号和平敌人和工人的卖主。1980年他带头发起一场抵制斯普林格出版的报刊杂志运动,他对当时受到推崇的奥地利诗人约·瓦因海伯尔(1892—1945)大加抨击,称他是文学的剽窃者,把诗人卡·克罗洛、埃·霍尔特胡森讥为新德意志复辟派。在60年代后期及70年代初,他主要是写这一类的富有论战性的文章,很

① 这部诗集题为“*Irdisches Vergnügen*”;德国诗人巴·海·布罗克斯(1680—1747)有一部诗集题为“*Irdisches Vergnügen in Gott*”(神的尘世欢愉),吕姆克尔夫模仿布罗克斯,为示区别把神(Gott)的头一个字改为小写,而小写的g是gravitas,即物理学中的加速度的符号。

少创作诗歌,却相继写了几部戏剧:《这里什么是沃尔辛尼?》(1969)、《仑姆巴特最后说了算》(1972)、《手工工人到来》(1974)。这几部作品虽然并没有得到评论界好评,但作者通过它们表达了社会诸关系中经济占有支配地位的观点。

随着文学政治化进程的结束,进入70年代,在吕姆克尔夫身上同样出现了转向,这十分明显地表现在他的一些文章里,特别在他1972年发表的《你们熟悉的年代,偶感和回忆》一书和1975年的《瓦尔特·冯·得尔·弗格尔魏特、克洛普斯托克和我》散文集中。他又重新进行诗歌创作,接连出版了他的《诗歌全集》(1976)、《凤凰前进!》(1978)、《保存到1999年末》(1979)。

在当代德国诗人中,吕姆克尔夫的诗歌有着启蒙性的批判意识,在表现技巧上更具有一种独特的色彩,他把风格对立的手法和不同的暗示手段娴熟地结合起来,变化地加以运用。无论是神话中的英雄,民间故事中的人物,还是经典作家的诗句,群众口中的方言土语,都成为他诗库中的东西;他或拼贴组合,或戏谑仿作,无所顾忌,无拘无束。他要用一切手段赋予他的诗歌以别具一格的意义,如他在1978年一篇题为《论诗歌的意义和益处》中所说的那样:“什么使诗得到依赖?是一种神秘的力量,去吸引和去联结,去把一种损伤的或者某种破碎的、分离的、脱臼的重新恢复……我们当前的诗歌毫无疑问还是有神奇的性质。”

在80年代吕姆克尔夫还发表了一部诗集《除了爱别无所有》(1986),此外他还转向童话创作,出版了《在肯尼尔沃兹的重逢》(1980)、《粪堆守护人》(1983)等。

四、戏剧

联邦德国的戏剧从60年代的中期进入一个独具特色的繁荣时期,不仅出版了一批优秀的戏剧作品,出现了一批剧作家,吸引了一些著名的然而并不擅长戏剧的作家在这一领域一试身手,如

伯尔、伦茨、恩岑斯伯格、吕姆克尔夫等人,而且在突破传统的戏剧美学,创建新的戏剧理论,革新演出实践,干预社会生活诸方面做出了有益的尝试,并取得了一定的成就。戏剧家君特·吕勒在回顾1965至1975年的德国戏剧时写道,1965年人们能够说:“在战后第一次在题材上和推动力上,在道德和政治的目的上有了完整的德国戏剧。”^① 50年代到60年代初期活跃在德国戏剧舞台上的两位瑞士戏剧家弗里施和杜仑玛特不再是时尚,现在驰骋在戏剧领域里的是政治上激进、艺术上追求创新的剧作家,是年青一代的新左派。这其中有魏斯、基普哈特、坦·多尔斯特这样年纪稍长的一代,更多的是罗·霍赫胡特、马·施佩尔、博·斯特劳斯、弗·克罗茨、腊·法斯宾德等年青人。

这一时期的戏剧从总体上来看可称为政治剧,无论是文献剧、街头剧(Strassentheater)还是即兴剧(Happening),都是应运而生的时代产物,是社会政治震荡在艺术上的反映。从这种意义上而言,可以称政治剧是变化中的政治气候、精神需求和审美情趣的晴雨表。

60年代初期出现在舞台上的文献剧在这期间得到进一步的发展,魏斯、霍赫胡特、瓦尔泽、基普哈特等人都相继创作了优秀的文献剧作品,在学生运动期间又出现了街头剧和即兴剧的形式。街头剧是把艺术与政治活动结合起来的一种尝试,用戏剧演出方式来支持政治性要求。1968年4月21日在西柏林举行的反希腊军事当局的示威中间演出的《希腊人民被大拍卖》是第一个标志,随后法兰克福、汉堡、科隆等地都在群众性的示威游行、政治集会上演出了街头剧。新左派作家彼得·舒特就街头剧的意义写道:“现在和过去一样,街头剧是反对派惟一不受审查的日报……在统治者对人民充耳不闻的时候,那开放的街头和广场就成为民族的惟

^① 转引自维·茨梅卡奇主编:《德国文学史,自18世纪至当代》,第3卷,第484页。

一学校。”即兴剧是一种让观众参与演出的形式，它把艺术与生活融为一体，是对传统的戏剧演出的一种突破，是使观众参与舞台实践的一种崭新的形式。1964年在演出保·包特纳尔的刑事侦探剧《剪影》时，导演就把观众请到舞台上进行即兴表演，这就使戏剧的冲突有了不同于原作的解决方法，剧作者的文本仅仅是舞台演出的一个框架。

60年代中期出现了“大众戏剧”(Volksstück)，正如文献剧继承和革新了20年代的传统一样，新的“大众戏剧”也是魏玛共和国时期的大众戏剧的继承和革新。奥地利戏剧家厄·冯·霍尔瓦特(1901—1938)和德国女剧作家玛·弗拉依瑟(1901—1974)是20至30年代这种戏剧的代表者，30多年后他们的名字又被提出，他们的作品又受到重视。新的大众戏剧的代表人物是马·施佩尔、克罗茨、法斯宾德等人，他们是戏剧界的新生代，其作品如二三十年代的大众戏剧一样，都有着批判意识，只是比以前更强烈，其题材更富有现实意义，风格更有时代感。施佩尔(1944—)自60年代末期以来，相继创作了《下巴伐利亚的狩猎场景》(1966)、《朗德斯胡特的故事》(1968)、《慕尼黑的自由》(1971)等有着浓烈地方色彩的戏剧。克罗茨(1946—)的大众戏剧作品是德国舞台经常上演的节目，其中著名的作品有《希望音乐会》(1972)、《上奥地利》(1974)、《麦耶尔这个人》(1979)、《非鱼非肉》(1981)、《联邦德国的恐惧和希望》(1984)等。法斯宾德既是演员，也是导演。他的第一部戏剧《外国佬》(1969)是一部以巴伐利亚小城市为背景，以手工艺人为题材的作品，稍后他又相继创作了《猫脖子上的血》(1971)、《不莱梅的自由》、《垃圾、城市和死亡》(1976)等。此后他转向电影创作和导演。1982年因吸毒而死，年仅36岁。

谈及这一时期的戏剧，必然要提到魏斯和瓦尔泽。他俩也是小说家，其作品在上一节已叙及，这里要对他们在戏剧上的成就加以介绍。

魏斯的第一部戏剧《塔楼》(1948)是依据传统的戏剧方式创作

的。此后他就致力于突破旧的戏剧模式,追求创新,力图赋予作品一种强烈的政治色彩和鼓动力量。1964年他发表了一部独具特色的戏剧《迫害与杀害让·保尔·马拉,夏尔顿医院病人剧团演出,德·萨德先生导演》,作品写于60年代初,1965年又改写,成为第二个版本,政治倾向更为鲜明。这部简称的《马拉,萨德》是一部戏中有戏的作品。马拉和萨德都是法国大革命时期的人物,马拉是雅各宾派的著名领袖,被吉伦派人杀害;萨德(1740—1814)是德国色情作家,多次因性虐待而遭监禁,后被囚巴士底狱,法国大革命爆发期间被转到一家精神病院。这部戏剧的故事发生在马拉被谋害(1793)15年之后,1808年萨德在精神病院导演了由病人演出的马拉遭人杀害的一部戏。情节在两条线上进行:一是马拉如何被杀害,一是萨德如何导演这部他自己写的戏(实际上是魏斯写的)。萨德把法国大革命时期的各种政治派别都推上舞台,把他——也是当时的一种主义的代表者——与马拉之间的争论表现为两种不同的人生追求、不同的价值观的不可调和的两极。当萨德说“我对一切牺牲/不论是什么事业/都嗤之以鼻/我只相信我自已”时,马拉回答:“我只相信/你所背叛的事业。”一个是极端的个人主义的代表,一个是追求人类共同理想的革命者。这部以历史文献为基础的作品讲述的是法国大革命时期的故事,而展示的是活跃在20世纪政治舞台上的各种不同思想不同信念的冲突,是民主社会主义与对立的意识形态之间的碰撞。这部被称为“总体戏剧”的作品集各种表现手段于一体,既有歌唱、舞蹈、音乐和哑剧,又有乐队、辩论、演讲和朗诵。剧作者除了利用流动剧院的各种成分,还运用了阿尔托的“残忍戏剧”^①(Theatre de la cruauté)理论中涉及演出实践的观点。

① 安·阿尔托(1896—1948):法国剧作家,超现实主义理论家。他提倡“残忍戏剧”,即利用念咒驱邪,使演员与观众产生心灵上的沟通。在演出上力求用形体动作、音乐效果、独特的灯光组成一种高于语言的语言以震动观众。戏剧被比做瘟疫,经受它的残忍之后,使观众超越它。

《马拉,萨德》的演出轰动一时,激起巨大反响,虽然不无批评,如说作者缺少塑造形象的能力,但更多的是赞誉,称这是自布莱希特死后德国人的第一部重要剧作,是“第一部或许能冲破联邦德国的狭隘而进入世界的戏剧”。虽说在《马拉,萨德》之前魏斯写了《塔楼》、《安全》(1952)等戏剧,但只有这部作品才使魏斯在德国、在欧洲的戏剧舞台上声名鹊起。此后魏斯相继创作了《调查》(1965)、《卢西格尼亚的稻草人》(1967)和《谈谈越南》(1966—1967)。这三部作品题材不同,但都是具有尖锐现实意义的政治文献剧,是文学政治化年代戏剧领域里的优秀之作。

1963至1965年在法兰克福对奥斯维辛集中营的党卫军刽子手进行了公开审判,魏斯作为一个受迫害的犹太人在一段时间内参加了这次审判。1965年他就依据被告人、控告人、证人和辩护人的发言写出了名为《调查》的文献剧,它是由十一歌、每歌三节组成的一部清唱剧,用作者自己的话来说,这部作品仅是这次审判的材料、供词、陈述的一个“浓缩物”。借助这些文献资料,使20多年前一段已经逐渐为人所忘的历史复活起来,具有一种强烈的震撼力。《调查》实际上是一部音乐朗诵剧,它不依靠戏剧手段,而是完全依据事实的叙述。作者用这部作品把文献剧推向高峰。

以揭露葡萄牙法西斯统治和安哥拉、莫桑比克民族解放斗争为主题的《卢西格尼亚的稻草人》,是一部宣传鼓动戏。它告诉人们,法西斯和殖民地统治表面上是强大的,实际上是稻草人,只要联合起来就能推翻它。它的演出确也起到了效果,在埃及和乌拉圭的演出取得了很大的成功。《谈谈越南》是一部具有强烈时代感的作品。它的全称为:《谈谈越南长期进行的解放战争的前史和过程,以此为例说明被压迫者反对压迫者的武装斗争的必要性以及谈谈美利坚合众国消灭革命基础的种种企图》,这个长长的标题就概括了这部作品的内容。

在《马拉,萨德》、《调查》、《卢西格尼亚的稻草人》和《谈谈越

南》的创作实践和演出实践上,魏斯都力求突破传统的模式和表现方式,在此之后他又回到了旧有的戏剧样式,放弃了那种没有情节的戏剧实验,创作了传记戏剧作品:《流亡中的托洛茨基》(1970)和《荷尔德林》(1971),它们都是两幕剧。在《流亡中的托洛茨基》中,作者让主人公托洛茨基在台上长时间宣讲不断革命论和世界革命。这部戏剧题材上的禁忌和艺术上的弱点,使它在东方和西方同样都遭到了拒绝,成为魏斯戏剧创作上的一次大失败。《荷尔德林》是对诗人荷尔德林的一次新诠释。与历史上的那个生活不幸经历坎坷的诗人不同,魏斯用八场戏和一个序幕一个尾声,塑造了自己的荷尔德林:他生活颠沛,事业失败,但始终忠于革命的理想,对社会始终持不顺从不妥协的态度,最终为了避开他所憎恶的社会而伪装成精神病患者,躲在一座塔楼里。在作者笔下,荷尔德林不再是资产阶级文学史家笔下的诗人,而是一个雅各宾派的知识分子,一个德国鄙陋现实的牺牲者。

魏斯的最后一部戏剧是改编卡夫卡的《审判》,作者赋予这部作品一种自传的色彩。魏斯的戏剧道路,走的是一条从封闭到社会抗议再到对历史发展进行剖析的道路,他试图依据自己的经验和知识对人类迫切需要解决的问题做出自己的回答。

马丁·瓦尔泽是以小说赢得名声的。在 50 年代他创作了多部引起文坛注意的长篇小说——我们在前面已做了介绍,自 60 年代起,他转向戏剧,认为在介入政治和社会争论时,用对话来表达胜于散文。1961 年他的第一部戏剧《顺路访问》演出之后,又接连创作了《橡树和安哥拉兔》(1962)、《身材超人的克罗特先生》(1963)、《黑天鹅》(1964)、《房间内的战争》(1967)。在瓦尔泽的戏剧创作中不难发现布莱希特、荒诞剧、文献剧的影响,但他同时也在与这些流派进行争论,致力于形成一种自己的风格。他要把“我们”的存在当作历史来加以表现,他遵循的是一种有别于批判的、浪漫的、社会主义的现实主义,是一种“对意义的寻求,对历史和发展感到兴

前,在他们有了共同的对手时,才表现得如一对天生的佳偶。这是一出所谓的“意识戏剧”(Bewusstseinstheater),相互对话代替了情节,自言自语取代了动作。

70 年代中期,瓦尔泽在创作长篇小说的同时还写了《肮脏勾当》。这部取材于德国农民战争的作品依然瞩目现实,作者在谈到它时写道:“失败了的历史在我们的经验中一直还起作用。我们有了失败了的历史经验就会变得清楚一些,若是我们把它们用一种相近的历史表现出来的话。”

进入 80 年代,瓦尔泽除发表了数部长篇小说如《致李斯特爵士》(1982)、《激浪》(1985)、《狩猎》(1988)以及多部散文集之外,还写了戏剧《耳光》(1981—1983)、《在歌德手中。19 世纪的场景》(1982)等。

第四节 80 年代至 90 年代初的文学

一、社会与文学概况

80 年代以来,人类社会进入了世纪末期。然而这 10 多年间世界政治格局却发生了重大变化。二战之后两大阵营的冷战对峙局面自 70 年代以来有所缓和。欧洲安全与合作赫尔辛基会议促进了东、西方交流。80 年代以来这种趋势更加明显。1981 年和 1983 年在东、西柏林召开的有作家参加的“和平聚会”为东、西德知识分子提供了相互接触、增加理解、在世界和平等重大问题上携手合作的机会。1985 年苏联首脑戈尔巴乔夫上台以来推行的政策,直接导致了社会主义阵营的解体和许多共产主义政权的垮台,1989 年柏林墙拆除,边界开放,也就成为必然结果。1990 年民主德国正式并入联邦德国,德国实现了统一。东、西德的政治和意识形态对立不

趣的现实主义”，他称之为“现实主义X”。

《顺路访问》是一部只有四个人的戏，它处理的是婚姻和两性关系的问题，可以说是一出笑剧，是对婚姻开的一个荒诞的玩笑。随后的三部戏剧，虽然不能算作是三部曲，却是作者的“德国纪事戏剧”系列中的作品（除了这三部之外，还有作者没有完成的，以两个德国为题材的《来自柏林的马》）。《橡树和安哥拉兔》的主人公格吕柏是一个共产党员，在集中营里被阉割。情节在三个历史时期内展开：战争后期，战后的年代，经济奇迹时期。主人公一再想去顺应秩序，迎合他的对手，但他总是迟了一步，于是便成为一个可笑可悲的人物。他总是做出一些类似恶作剧的滑稽事，他所得到的完全与他所希望的相反。这部作品是对小市民的机会主义的一种讽刺和嘲弄。《身材超人的克罗特先生》有一个副标题：一个不朽者的安魂曲。这是一部寓意剧，克罗特代表了垂死的然而却活过来的资本主义，社会应当改变却没有改变。瓦尔泽的这两部作品都有着很重的谐谑成分，如评论家所称的，是一种笑剧（Farce）。《黑天鹅》与前两部不同，是有着莎士比亚风格的悲剧。研究无痛致死术的医生戈特海因的儿子鲁迪发现父亲在纳粹集中营里犯有罪行，于是他试图以演戏的手段——自己扮演一个有罪的人——使其父认识自己的罪恶，但是毫无效果。父亲为什么这么做的问题使他片刻不得安静，他无法肯定自己处在这个位置上会不会也是如此。他感到自己既不能摆脱过去加在自己身上的重负，也无法像其他人一样对这一切漠然处之，于是以自杀求得解脱。没有参与犯罪的人死去，而那些犯有罪行的人却心安理得地活下来。这一巨大的反差就是这一悲剧的力量所在，是它的尖锐的现实意义所在。

《房间内的战争》与上述几部“德国纪事戏剧”不同，瓦尔泽不再把历史同现实联结在一起，而是直接取材于现实生活。一对已结婚19年的夫妇相互挖苦，相互咒骂。先是由于无聊琐事，随之由于傲慢，最后则出于一种绝望的情绪，争吵不休，彼此折磨。只是在人

再是人们关注的热点。在联邦德国经济形势相对稳定之后,个人与社会的矛盾、人与自然的冲突、生态环境保护等问题渐渐被提到议事日程上来。整个 80 年代人们注意的是保卫和平反对战争问题,是环境污染和生态平衡问题。以保护生态为宗旨的绿党渐成气候,反对核电站的抗议活动时有发生。在思想文化领域,德国也和其他欧美国家一样进入了后工业社会,后现代主义思潮一时间颇为流行。在文学研究和批评领域,后现代主义代表人物的名字一再出现,他们的理论一再被引用。后现代主义的美学特征诸如历史意识的消失、主体的消失、复制等,在文学作品中都有所表现。然而从诗歌、小说、戏剧的创作来看,真正属于后现代的作家和作品还为数不多,在整个社会、文化生活中包含了很多后现代主义因素,呈现出一个无主导方向、无相互关联、平面并列的多元化的局面。从某种意义上来说,这也是西方后工业社会的一个共同特征。概括说来,80 年代的德国文学有以下几个特点:

(1) 人与自然的关系

对人类无视生态平衡,破坏自然环境的揭示与批判,对人类面临自我毁灭危险的警告成为 80 年代文学的重要主题。随着东、西方关系缓和,经历了反权威运动失败的知识分子,在政治变革幻想破灭之后转向自我,转向内心。然而有社会责任感,关注人类命运的作家并没有完全退回到象牙塔中。他们的目光投射到与人类生存与发展命运攸关的战争与和平及生态环境问题上。批判科技高度发展的西方后工业文明、揭露和警告人类面临的危险的警示文学和灾难文学已成为 80 年代文学的一个重要支脉。

(2) 幻想能力的发挥和神话因素的复苏

70 年代以后文学强调主体性,在女权主义运动中繁荣起来的女性文学更是注重幻想力对于人的主体发展的重要作用。后现代主义认为,科学技术的发展有一种危及我们这个星球生存的毁灭性力量。理性主义已经达到了极点,人们对进步的信念产生了怀

疑。电脑模拟技术的普遍应用使知识、历史的真实性、客观性受到挑战,遵循严格逻辑思维的科学话语被关于历史的叙述和神话的宣传所取代,讲述出来的故事代替了现实,世界变成了无穷无尽的信息。在这种情况下,作家对人生的思考,对生命本源的追寻,对历史的反思,不再局限于对客观世界的描述,不再以政治、社会经历为对象,而是借助于个人的经验,特别是通过发挥幻想能力,引入神话、传说或童话故事,表达出自己的看法。

(3) 大众传媒对文学的影响

80 年代也是以文字为媒体的书本文学受到其他艺术形式,如以声像为主的影视文化的冲击,成为一个文学面临激烈竞争的年代。大众传媒的发达,后工业社会生活节奏的加快和高效率带来的巨大压力,使文学不能再固守清纯高雅、孤芳自赏的阵地。为了与大众媒体竞争而赢得自己的位置,一些通俗文学作家和作品开始受到研究界关注。于是一批介于高雅的纯文学和适合大众口味的通俗文学之间的作品应运而生,而且取得了辉煌的成功。

(4) 乡土文学的新生

故乡作为文学作品的主题,在德国文学的历史长河中经历过许多变化。20 年代末 30 年代初,乡土这一概念曾被法西斯主义用来鼓吹民族沙文主义,掀起反犹排犹运动。所谓“血统与乡土派”作家对德意志历史、自然景物,对远离现代都市、在宗法制群体中生活的乡民的歌颂,正符合纳粹日尔曼种族优越的种族主义宣传。战后多年来,在肃清法西斯流毒的过程中,“民族”、“祖国”、“乡土”等概念,由于曾被法西斯滥用受到污染而带有负面意义,已很少使用。70 年代以后,随着社民党推行东方政策,故乡的思绪又在一些作家的心中泛起。而这次多表现为对“失去的德意志东部故乡”的回忆。1984 年放映的 11 集电视连续剧《故乡》曾引起极大轰动。而后,关于修建核电站、建立火箭基地、堆放核废料等环境污染的大辩论及抗议运动成为乡土文学的新主题。作家们在作品中描述了

受到危害的故乡,哀叹平静的田园风光和秀丽景色的消逝。这时的故乡主题具有更积极的意义。在80年代的乡土文学中有一批业余作者,甚至是从未发表过作品的普通农妇异军突起,写出了令专业作家也颇为赞赏的传记性作品,给乡土文学带来了清新气息,注入了新的生机和活力。

总的看来,80年代以来两个德国的文学状况接近、趋同的态势越来越明显。不少民主德国作家的作品在联邦德国出版,像海纳·米勒、克·沃尔夫、福·布劳恩、克·海因等的名字已不陌生。另外一批作家从1976年毕尔曼事件之后先后移居西方,昆采、萨拉·基尔什、托·布拉什、京·库纳特、尤·贝克尔、施莱辛格等人的作品只能在西德出版。这样,民主德国的文学就越过了边界,在联邦德国有了市场,为西德读者所接受,同时也增近了两个德国的了解与交流。

二、小说

80年代以来,联邦德国的小说同样呈现出多元化、无主流的状况。在题材上,一方面远离政治,退回到内心的新敏感,新主体文学继续发展;另一方面承载沉重的社会责任感,特别是以世纪末人类命运为主题的作品占有相当比重。老作家格拉斯在其长篇小说《母老鼠》(1986)中又一次发挥奇特的想像力,虚构了叙述者“我”和一只老鼠——地球毁灭大灾难中惟一的幸存者的对话。他以惯用的打破传统叙事的规则,以各种体裁杂糅的手法向读者描绘了人类创造的文明彻底毁灭的可怕景象。他通过老鼠之口宣告:人类没有未来。这部具有警世文学性质的作品,很明显地笼罩着后现代的世纪末情绪。对此,批评家的意见各不相同。有的称赞它是格拉斯迄今为止全部作品的总和,是一种异乎寻常的灾难预言;有的批评它如同自我炫耀的社论。

整个80年代在德语文坛上最活跃、成果最丰厚的作家当属博

多·施特劳斯。他生于 1944 年,在大学学过文学、戏剧和社会学,毕业后曾从事戏剧编辑和评论工作。70 年代初他在柏林剧团参加舞台导演实践,以后则主要进行文学创作。1968 年的大学生反权威运动对他这一代作家产生了很大影响。他就是在运动失败后,知识分子中兴起的退回内心、回到自我的非政治化思潮中走上文坛的。他的创作在某种程度上可以说是 70 至 80 年代一种文学潮流的典型代表。作品多通过表现现代社会中个人的失败、人际关系的冷漠、人与人沟通的困难等异化现象展示出一个病态社会的面貌。在形式上不论是小说还是戏剧都摒弃传统现实主义重情节的写作手法,而接近现代文学的表现形式:时空跳跃、进入梦境、议论评说、打破体裁界限、突出主体性等。受后现代主义语言批评的影响,语言的权威性和交流功能的丧失,也是其中一个重要内容。

博多·施特劳斯于 70 年代开始创作,最初的两个短篇小说《玛伦的姐妹》和《威胁的理论》没有多大影响。1977 年问世的《献辞》获得好评,被誉为新主体文学的代表作。主人公、中年知识分子施罗贝克的女友 H 突然离他而去,留下他一个人孤零零地苦熬时光。全书从头至尾是主人公的回忆和反思,充满丧失自我又失去与他人联系的孤独、个体遭受精神折磨的苦涩和迷惘。因为小说准确地表达了革命流产之后的时代感伤、沮丧和无奈情绪,所以为读者认可。80 年代以来,他的创作继续沿着这条路前行,又先后完成了《喧嚣》(1980)、《同伴,路人》(1981)、《年轻人》(1984)等作品。《喧嚣》的主人公仍是一个生活和事业的失败者。他在一个私人“信息研究所”供职,但与那个“使知觉残废”、“个人被贬抑”的上司之间几乎是一种敌对关系。他一再想逃脱这个“傻瓜培养所”,但每次都未获成功。他的私人生活也同样不幸,妻子与他离婚,惟一的女儿也十分疏远。若干年后重逢,父女关系刚刚开始改善,准备一道去旅行时,又因故未能成行。最后,他成了一个酒鬼,种种怪僻变态的行径、猥亵的举止动作使女儿无法忍受,最终女儿不得不把他赶出

家门。作家在这部小说中描写了一个无意义、无关系的世界。“喧嚣”意味着现代人心灵的不安、飘无定所的痛苦,乃至精神崩溃的惨状。读者看到的是一幅失去方向和毫无希望的画面。

长篇小说《年轻人》(1984)集中体现了作家的美学思想、创作方向和艺术特色,更因其形式和内容的复杂多义引起文坛注意,人们对其褒贬不一,毁誉参半。肯定意见赞其为“随笔式佳作”,而否定意见则把它说成是“廉价合成材料的堆积”。但无论如何可以把它看作是一部继承德国教育小说传统、又有后现代特征的作品。主人公是青年莱昂·普拉赫特,他像他的先辈帕尔其伐尔和威廉·麦斯特一样经历了内在和外在的个性发展过程。他违背父亲意愿献身于戏剧,15年后从艺术家的梦中醒来,回到现实生活。在这个过程中,他受了宗教洗礼、艺术熏陶,有过爱情经历及其它种种奇遇,最后不是个性完成,而是精神毁灭。这部小说最大的特点是形式结构和思想内涵的杂芜。在主人公经历的各个阶段中人物角色变换不定,时而是主角莱昂,时而他又化身为女子。在其发展的人生历程中,既有现实世界的种种经历,如排练戏剧、与女性的爱情;又有进入未来世界,与生活在不同于西方功利社会的未来时代的人的交往。在为历史暴君送葬的行列经过的露台上,发言者侃侃而谈的是关于德国历史、现实、自然与社会的大问题。不仅如此,小说彻底打破了传统的阅读习惯,把过去、现在和未来,现实事件和真实的历史人物与神话、传说、童话、寓言故事、奇异的梦境、荒诞的情节交织在一起。全书没有明晰的主线、连贯的情节发展,但又在似乎杂乱无章、随意拼贴的立体整合中表达了作者的社会批判意识,揭露了现代社会中知识分子无法与社会融合,无法找到生活意义的痛苦。书中关于艺术创作和电影制作的对话表达了作者对后现代叙事困难的反思:今天的现实以我们固有的认识能力是无法知觉的,更无法叙述出来。理性逻辑已经解体。必须吸收多种艺术风格,使之并列或杂糅,用跳跃的片段、大胆想像的乌托邦画面和

文字游戏,表达人们对这个信息时代瞬息万变、光怪陆离的社会的主观感受。这样,小说在把作者的后现代美学思想发挥到极致的同时,也因其形式风格上的陌生在一定程度上影响了读者的接受。

另一个引人注目的现象是纯文学和通俗文学界限的消失,适合更广大读者口味的雅俗共赏的作品的崛起。在过去,联邦德国两类作家的分野尚比较明显,如西默尔、孔萨利克等作家一般被列入通俗作家之列。只有像伯尔、格拉斯等纯文学作家才被列入文学史。然而 1985 年,年轻作家聚斯金德以他的小说《香水》打破了这个格局,成为体现后现代倾向的主要代表人物之一。在他之前,儿童文学作家米歇尔·恩德的《没完没了的故事》(1979)已经以其丰富的幻想、曲折离奇的情节、童话与现实交织的表现形式受到青少年读者喜爱,也为成年人所赏识,但是毕竟童话色彩更浓。《香水》则很难归入某一类别。聚斯金德生于 1949 年,大学时攻读历史,毕业后从事电视剧创作,并不为人所知。1985 年《香水》一书的问世使他成为德语文坛上一颗新星。小说长时间被列为畅销书,多次再版,并被译成多种语言在国外广为发行。《香水》讲述了 18 世纪法国巴黎一个离奇的故事:主人公格雷诺耶是一个传奇人物,生在巴黎穷人区的腥臭鱼摊旁的垃圾堆里。他自幼受苦,相貌丑陋,自己本身没有体味,但又天生具有特殊的嗅觉功能,能识别 10 万种气味,能从所收集的少女体香中蒸馏出神奇的香水来。为此他先后杀害了不下 25 名妙龄少女,制成迷人的香水,梦想通过控制人的鼻子,在气味王国里当人类主宰。他的罪行暴露后被判处死刑,但他身上携带的香水竟使刑场上的刽子手和观众都如醉如痴地陷入对他的疯狂爱戴中,他也因此逃脱了死刑。然而当他返回巴黎时,正是这点香水使他被闻香而至的流氓、盗贼撕碎食之。这部写作手法并不格外新颖的小说,所以在 80 年代受到青睐是有其原因的。首先它迎合了一些读者的口味。读惯了现代派作品的读者希望换换口味,而且传统的现实主义叙述,在把侦探、叙述编织成扣人心弦

的故事方面有其独特的生命力。这样,把带有神秘色彩和幻想虚构的谋杀、传奇巧妙结合起来的作品就更容易受到被后工业社会的机械化、高效率折磨得疲惫不堪,厌烦了思辩,渴求轻松、消闲的现代人的需要。其次,它不只故事新奇,而且包含着深刻的社会批判讽刺意义。小说以这个香水王国的故事揭示了现代科学迷信的来源:魔法的梦境和在万物之上的无限权力。在表现这种力量时,作者又用辛辣讽刺的笔调写出,这种魔力既使主人公逃脱了死刑,又使他丧命。作者选择 18 世纪的法国为背景,把这个充满神秘魔力又包含血腥谋杀的故事放到伏尔泰、卢梭时代,作为一种启蒙的阴影。在批评界看来,这正表现了反启蒙神话的后现代精神。当然,小说的成功还应归于作者精湛的驾驭语言能力,幽默机智的表述随处可见。后来他又写了中篇小说《鸽子》(1987),一度被列在畅销书排行榜上。

除了引起轰动的聚斯金德外,80 年代的文学中还有一些作家和作品给人们留下深刻印象。报告文学作家瓦尔拉夫又一次因其大胆真实地报导德国外籍工人状况的《最底层》(1987)触犯了某些大企业主的利益而遭到围攻。在乡土文学复兴的浪潮中,女农民作者安娜·维姆施奈德的自传体小说《秋奶》(1984),真实、质朴地回忆了她自 20 年代末至今的生活经历,为文坛带来了一股清新气息,大受欢迎,3 年中再版 15 次,发售 263,000 册。用现代眼光解释历史,通过对历史事件和人物的追述对现代文明给予批判,揭露现代媒体电子模拟技术高速发展导致的现实感丧失、知觉能力表面化等弊病,引入后现代的现实观和历史观是 80 年代小说的共同特征。1942 年出生的斯坦伯多尔尼,在 80 年代由写电影脚本转向小说创作。他以 19 世纪英国海军军官弗兰克林北极探险为素材的故事《缓慢的发现》(1983)获得巴赫曼文学奖。女作家克罗瑙尔(1940—)80 年代发表的几部书如《套中的米伦贝克夫人》(1980)、《莉塔·闵斯特》(1983)、《骑马的射手》(1986)等,都打破

了传统的知觉和叙事方式,调动多种艺术手段以表达作者对当代社会的独特经验和感受。更年轻的作家受后现代的影响更深,如博多·莫尔斯豪泽(1953—)的小说《柏林的模拟物》(1983)。

三、诗歌

像整个联邦德国文学处于后工业时代,以多元化为其特征一样,80年代的诗歌也呈现出一幅多主题并存、艺术风格异彩纷呈的图画。然而表现世纪末的忧虑与不安,对人类面临灾难的告诫和预言,以及在后现代主义语言哲学思想指导下进行语言实验的作品占有较大比重。

告诫人类面临灾难,表达人们在世纪末面临的恐惧、困惑心理是80年代诗歌的重要主题。诗人彼·赫尔特林的诗《莫尔辛的白杨》(1987)就描绘了一个大灾难的场面。赫尔特林1933年生于谢姆尼茨,当过报纸编辑、出版社负责人,后来成为专业作家。他在诗中写道:

残留物蜷缩成一团/摩擦得大地发烫/从它的锁骨中
/长出森林。/地平线缓缓延伸。/地球是一只球吗?/你
问我。/不,我回答,不。/我变成/我的姐妹。/我们将看
着—/球怎样融化。/我们的记忆/直到终结。^①

诗人用这样可怕的景象告诫世人,以达到震聋发聩的目的。的确,1945年的广岛、长崎原子弹爆炸的阴云还没散去,1987年切尔诺贝利核泄漏事件又使天空布满阴霾。而且不只核武器给人类带来灾难,人们的恐惧心理还来自对生态环境遭破坏的忧虑。核废料、海水污染、森林死亡同样造成万物濒临死亡的景象。《树下的谈话》便流露出诗人对保护自然环境的渴望:

^① 彼·赫尔特林:《莫尔辛的白杨。诗歌》,法兰克福,1987年,第10页,转引自赫·科尔特:《在小路上》,见《文本与批评》,第113期,第54页。

还有树木/还有燕子/还能有个安慰/即便已不再开花/不能再飞/我们总还在静止的幻境中/相互交谈/仿佛没有缺憾。^①

库纳特的诗集《在洪水到来之前》(1985)把诗歌比作圣经中的诺亚方舟,因为它至少传达了一种关于我们内在与外在状况的信息,一种有权威性的自我诊断,但是没有疗效。如果说70年代抒情诗的主体多为第一人称“我”的话,那么80年代的警世诗多以“我们”为主语,表明诗人具有社会责任感的态度,同时这也是时代情绪的表露。

这种世纪末的失落、恐惧心理在女诗人的笔下也有所表现,但表达的方式不那么直白。她们往往抒发自己对自然环境和社会环境的敏锐感受,情感更细腻,更亲切,带有女性诗歌婉约抒情的特点,同时也包含对人生问题的深刻思考。前东德女诗人萨拉·基尔什移居西德后仍活跃在诗坛。她在80年代发表的诗作中流露出对自然景物遭到人为破坏、人与自然和谐的关系受到工业文明冲击感到的悲哀。她先后出版了诗集《土地》(1982)、《猫的生活》(1984)、《暖雪》(1989)等,表现了现代工业社会无孔不入地渗入质朴的乡村生活之中,自然世界被置于和铺天盖地的广告画面相对的境地。《夏日的傍晚》就描绘了这样的画面:

夏日的傍晚/在黑色的牧场上/牛寻找畜栏/总在同一时间/怡然自得的牧人/抽着一只万宝路/牛奶急剧从管道涌出。^②

这首诗令人立即想到大刹风景的香烟广告。在另一些描写自

① 汉斯·乌尔利希·特莱歇尔:《爱的痛苦。诗歌》,法兰克福,1986年,第17页,转引自《在小路上》,第53页。

② 萨拉·基尔什:《夏日的傍晚》,载诗集《土地》,转引自拉尔夫·施奈尔《1948年以来的德语文学史》。J·B·麦茨勒出版社,1998年,第461页。

然景色、旅途风光的诗中,虽然出现许多花鸟鱼虫的名称,如“莲花”、“雪铃球”、“橘鸟”、“黄鹂”等,但这些状物写景的抒情诗作者吟诵的不再是找到家园的欣喜,而是抓不住的、颤抖的不安和惶惑感。

在《冬乐》一诗中,诗人写道:爱情/犹如脊柱折断/世界的四个终点/充满苦难。^① 女诗人乌拉·哈恩(1946)则常以游戏的方式,用略带嘲讽的语气和淡淡的感伤口吻表达对自我的理解和爱情的体验。1981年发表的诗集《心在头上》的主题是自我放弃的矛盾心理:我的锋芒—已经折断—棱角磨平—碾成碎屑。—剩给我的一如同舔过的甜食—随时随地—任人享用。

80年代的诗歌还表现出后现代的特征,多视角和多元化是日常生活的基本经验。后现代主义认为,我们的现实关系的真实不能通过图像摹写达到,只能靠语言、字、词,甚至拼写来表达,意义只存在于语言材料中。这样,一些后现代诗歌就不追求形象生动,而致力于语言文字游戏。另一个特点是重文本之间的联系,每一首诗都与其它文本有关,一首诗中包含多层密码,需要联系先前的文本给以解释。例如犹太血统的诗人辛德尔的诗集《碎片》中的《猛禽是严守时刻的动物》(1987)显然与犹太诗人采兰有关。多元化还表现在一方面是民歌风格的叙事歌曲的繁荣,另一方面是长篇小说的哀歌出现。女诗人乌·克雷歇尔(1947)的诗集《未加工的毛坯》(1983),是按电影剪辑的原则布局安排的60个连续镜头,以表现分离的痛苦和失去自我的不安^②。

四、戏剧

80年代的德语戏剧舞台笼罩着浓郁的世纪末情绪,借用迪

① 译自维—巴尔纳:《1945年至当代德国文学史》,C·H·贝克出版社,1994年,第847页。

② 参见《四分五裂的诗歌》,载《1945年至当代德语文学史》,第852页。

特·卡菲斯关于后现代德语戏剧的观点来说,是“毫无希望的画面和极度匮乏的符号”^①。观众在舞台上看到被末日情绪和崩溃意识折磨得近乎神经失常或心理变态的人物走来走去,他们或喃喃自语,冷漠得互不相识,或大打出手,相互施暴,到处是血腥、暴力、痛苦和恐惧。历史—主体意识丧失,模拟取代现实,实在变成了超现实主义的符号,轻松的游戏甚至怪诞的闹剧给现实的严酷可怕涂上一层貌似喜剧的色彩。而对这种悲观绝望,没有未来和明天的末日基调主题的表现,不同作家各有不同。

剧作家 T·多尔斯特(1925—)、H·穆艾勒(1934—)、L·弗尔斯(1946—)在 80 年代的剧作中表现了一个共同主题——人的毁灭。多尔斯特的《墨林或荒凉的土地》(1981)是一部长达 97 场、375 页,几乎无法演出的巨著。它以中世纪亚瑟王传说中的人物——巫师墨林为中心,加入浮士德式的人与魔鬼订约和圆桌骑士团建立和平乌托邦失败等情节,讲述了人类自我毁灭的历史。这个剧作的特点在于富有新浪漫主义色彩。童话、神话中的精灵魔怪,历史传说中的人物亚瑟王及其儿子、巫师和众骑士都被召唤到舞台上,寻找圣杯的征途最后却陷入浴血厮杀,征战过后舞台上只留下一片荒野。墨林拯救人类的努力失败,自己也被女妖施以魔法,永远囚禁起来。与众多人物和曲折的情节相应,该剧语言丰富多样,有的滑稽,有的抒情,既有明白易懂的日常用语,也有古老庄严的高雅言词。小丑插科打诨和小歌舞表演带有讽刺意味地不断打断严肃的剧情发展,把古代历史作为当代人类灾难演示出来。穆艾勒的《死亡筏》(1986)虚构了 2050 年的世界末日幻象。由于化学和核污染,地球变成了一个死亡星球,只剩下 4 个残疾生物在一张竹筏上驶向死亡。剧中的人物或是半人半兽的怪物,或是受到毒害变成残废的人。就是在这最后时刻他们仍不能团结,而是互怀敌

^① 《1945 年至当代德语文学史》,第 860 页。

意,残杀致死。从这两个例子可以看出,末日情绪在作家心中留下了多么可怕的印象。

70 年代大众戏剧及其代表作家克吕茨在 80 年代又有了继承人。L·弗尔斯的剧作明显受到这一流派的影响。像克吕茨一样,他也把目光投向处于社会边缘的小人物,写他们在冰冷的社会中如何慢慢枯萎,他们想冲出被贬抑的屈辱地位、向上攀登的愿望如何被扼杀,个人如何被社会排斥的悲剧。《莱默尔曼》(1983)的主人公正如他的名字一样,是被人当作祭品的牺牲品,是任人宰割的羔羊。在《猴子凶手》(1985)中工人夫妇被迫装扮成猴子在笼中展览。《爱,啊爱》(1986)的女主角罗金娜·查利克离开精神病院后又受到变态人物的非人折磨。暴力和血腥统治着世界,人人都是心理残疾的病人。如果说多尔斯特和穆艾勒用历史传说和未来假设暗示现实面临的厄运,那么弗尔斯则直接把现实搬上了舞台。然而他的功力不足,未能取得大众戏剧宗师霍赫胡特那样的成就。

谈起 70 至 80 年代的德语戏剧,成就最为突出的是**博多·施特劳斯**。他大学毕业后在戏剧杂志任编辑并撰写剧评,同时参加导演工作,积累了丰富的实践经验。对德国历史上集体罪责的思考和现实弊病的批判是他创作的主题。相对于小说来说,戏剧给他带来了更大成功。《癔病患者》(1972)是一个惊险故事和沙龙文学的混合体,通过 1901 年在阿姆斯特丹一家别墅里一群多疑、敏感的癔病患者之间的故事,表现失去自我、失去个性的现代社会。《熟悉的面孔,混杂的感情》(1974)则把时间移到了当前,在梦境和现实交织的舞台上表现三对夫妻以及一个魔术师之间错综复杂的关系和建立共同体的和谐生活最终失败的过程。最初这两部剧没有引起多大反响,但是自从《重逢三部曲》(1976)特别是《大与小》(1978)问世以来,他的社会批判目光和艺术才能越来越引起公众注意。

《重逢三部曲》的舞台是一间布展大厅,一群艺术爱好者在这里进进出出,相逢又别离。这些人中有新朋旧友,有夫妻恋人。为

讨论画展是否举行,他们聚到一起,但又同时进行着与画展无关的活动。他们诉说相互碰撞又相互排斥的复杂感情,希望理解又得不到援助而备感失落绝望。《大与小》则写一个孤独的女人苦苦寻求离她而去的丈夫,寻求人间的友情温暖终不可得的痛苦历程。这两个剧抓住了现代社会中精神危机的主题,比较成功地表现了人与人之间不能沟通和普遍的陌生感。与此相应,剧本的结构采用松散、无因果关系的一个个画面连接的方式。有的遵从古典戏剧三一律的规则,事件发生在同一时间地点,有的像电影镜头分割成许多场面,有的如《大与小》通过旅行把不同的时间地点相连来展现更大的时空范畴,开放的结尾可以引发人们去思考。

80年代施特劳斯仍占据着德国剧坛的重要地位,但在表现世纪末基调的剧作中,他那带有喜剧色彩和闹剧风格的剧作却有自己的特色。1981年他完成了闹剧《卡的莱尔》,1983年写出了脱胎于莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》的《公园》,后来又发表了《女导游》(1986)。这三部剧都涉及到当代社会的情爱和性爱关系问题,在表现手法上更多使用神话、传说为背景,或把经典剧作的素材加以改写,使其包含更深的比喻、象征意义和现代精神。与此同时闹剧风格和有意制造的近似小歌舞杂耍的热闹场面使严肃的主题显得有些滑稽,减少了沉重感。《公园》可以说是《大与小》的续篇,仍是在一个无爱的社会中寻找情爱,在伴侣关系中寻找性爱,在一个变得抽象、冷酷的世界中寻找感性但终不可得的故事。前几部剧在现实社会中找不到真情实感,在《公园》中作者则求助于经典。像莎翁的剧一样,这里同样有仙王和仙后出场,同样是两对青年男女的爱情纠葛,护身符同样有唤起爱欲的魔力。然而后工业时代的“公园”与17世纪的英国不同,花草繁茂,郁郁葱葱,充满神秘的森林变成了荒凉、肮脏的城市公园,仙王仙后降临尘世也未能完成使命,找回失去的自然本能和情爱快乐。现代社会追求利润的欲望扼杀了自然感。施特劳斯在80年代作品中艺术手法的变化与他的审

美思想有关。在《卡的莱尔》剧中他认为,戏剧表演是“最后一种驱赶我们心中恐惧的具有魔力的尝试”^①。在《公园》一剧的前言中,他说:“《仲夏夜之梦》继续做下去,没有人一直清醒,没有人带来有效的解药,让大家从错误中迅速解脱出来。”^②对于施特劳斯来说,表演和梦都有重要作用。戏演完了,梦还得做下去,是现实中的梦,关于现实的梦。进入 90 年代后,他的作品与现实联系得更密切。1991 年上演了一部反映德国统一的剧作《最后的合唱》。他在剧中采用比喻、象征的手法和合唱队的叙述,语言混乱,前言不搭后语,又一次体现了施特劳斯的独特风格。

第五节 90 年代:转折与文学

1990 年 10 月 5 日评论家哈格在《时代》周刊上写道:“如今德意志文学又重新统一了。”然而伴随着政治转折,在文坛上出现的却是一系列大争论。第一次争论的起因是前东德作家沃尔夫发表自己 10 年前的旧作、关于国家安全部监视作家的小说《留下什么》。争论由媒体发难,东、西德以及国外许多作家、评论家也参加了。争论由对作品的看法引申到对作家本人的评价,并且进一步发展到对过去 40 年的东德文学的评价和整个战后联邦德国文学的再认识。批评的一方把沃尔夫说成是享有特权的官方作家,渲染她与安全部曾有过联系,否定她乃至否定其他持批判态度的东德作家的文学成就。支持的一方,则对这些作家批判当权者又认同社会主义的立场表示理解,特别肯定他们的文学成就。对如何评价前东德文学,也有两种不同答案。西德报刊大多全面否定东德文学,把

① 施特劳斯:《卡莱德威》,慕尼黑,1981 年,第 73 页,转引自 L·皮库里克、H·库尔岑、贝尔格—G·古特曼:《德语当代戏剧》,第 2 卷,哥廷根,1987 年,第 113 页。

② 施特劳斯:《公园》,汉泽尔出版社,1983 年,第 7 页。

它和意识形态等同,宣称随着民主德国的终结,文学也没有任何价值。相反的意见则主张具体分析,认为60至70年代以来持批判态度的作家和作品在文学史上将占有一定位置。争论也涉及到以“四七社”为代表的联邦德国文学。《法兰克福总汇报》上的一篇文章喊出了“告别联邦德国文学”的口号,批评“四七社”作家像东德作家一样,把文学直接与历史、道德、社会性联系起来而牺牲了其审美使命。这种观点遭到了一些作家的反驳。总的看来,人们对文学的功能和影响有着迥然不同的理解。

就作家和作品看,转折前后作家多以文章和讲话的形式表明自己对德国统一的态度和立场,一时间并没有产生更多反映这个历史变化的作品。西德作家中首先是马·瓦尔泽和京·格拉斯表现了积极介入的态度,瓦尔泽一直不承认战后40年的分裂是最终的结局。这一思想最初被他写在1987年的小说《多尔勒和沃尔夫》里。作者用一则虚构的两德间谍故事,说明在两个德国分裂的情况下,人格也是分裂的。1991年完成的传记体小说《保卫童年》描述了一种既在东德也在西德都找不到家的失落感。格拉斯的小说从另一个角度表达了他对民族统一的观点。在《铃蟾的叫声》(1992)中,作者提出了新的德意志和邻国波兰之间的民族关系问题,提醒人们不要在统一的狂喜中走入忽视与邻居关系的误区中。1995年的《广袤的土地》被媒体批评为反对统一的作品,并由此引起了文坛又一场风波。然而像过去一样,争论更多集中于作者,议论作家对统一的态度,较少涉及作品。类似的情形还发生在关于霍赫胡特的剧本《西德人在魏玛》(1991)和施特劳斯的散文作品《日渐响亮的山羊之歌》(1993)等作品的争论中。前东德作家反映转折的作品有海·柯尼希多夫的文集《1989 或美妙的瞬间》、沃尔夫的文章《秋天的演讲》、克·海因的《小时候我看见过斯大林》和福·布劳恩的诗集《九曲桥》等。在这些文字中他们总结、反思自己和国家走过的历史,力求从哲学和历史的角认识这一剧变。布劳恩

1990 年发表的诗作《财富》集中表达了转折给作家心灵带来的巨大创痛：

我还留在这儿，我的国家走向西方。
向茅屋宣战，给宫殿和平。
我自己向它踢上一脚，
自暴自弃，丢掉那廉价饰物。
冬天过后是欲望之夏，
而我则不受欢迎，
我的所有文本将无法理解，
我从未有过的将被剥夺，
我从未经历的将永远失去。
希望在路上如同陷阱
我的财富，现在在你们手中，
何时我能再说：我的，我们全体人民的。

诗人在此引用了毕希纳在《黑森快报》上写过的法国大革命时的口号：向宫廷宣战，给茅屋和平！但他反其道而用之，颇具讽刺意味。全诗的重点在于表达被统一过去的东德人失去希望，失去全民所有制的财富后悲伤、沮丧的心情。边界开放，大批人员涌向西方，对西方世界的物质繁荣、五光十色的商品趋之若鹜的现象与作家要求改革的初衷相距甚远，合并后地位的变化，更增加了他们的屈辱感。所有这些在诗中都表现得淋漓尽致。此诗问世后被报刊多次转载，说明它在读者心中引起了共鸣。

从统一后最初几年的文学情况可以看出，政治和社会变化对文学产生了巨大冲击，文学与政治、美学争论与道德评价、文学批评和文学创作究竟应该处于什么关系的问题，被提到日程上来。

第六章

德意志民主共和国文学

第一节 1945年至1949年的文学

1945年苏联红军攻克柏林,希特勒德国宣布投降,从此德国历史揭开了新的一页。苏占区和美英法三国的西方占领区建立了迥然不同的政治、经济制度,从此文学也走上了各自完全不同的发展道路。

一、社会发展与文艺方针

根据波茨坦协定,苏占区的德国统一社会党一开始就把清除法西斯影响,实现德国民主化作为自己的目标。在政治上摧毁了纳粹统治,建立了工农民主政权;经济上没收地主和纳粹分子的土地分给农民,把大资本家的企业收归国有;在思想领域则着重肃清法西斯思想流毒。在这个民主改革进程中,作家们以自己的作品,热情积极地参与文化活动,发挥了重要作用。

1945年战火刚刚熄灭,被纳粹政权驱赶、被迫流亡异国他乡的作家纷纷返回,其中大部分是共产党员和进步作家,贝歇尔、布雷德尔、魏纳特、F·沃尔夫、普利维尔等从莫斯科回到柏林。安娜·西格斯从墨西哥、布莱希特从美国转道瑞士回国。他们回到了魂牵梦萦的故乡后,看到的却是断壁残垣,满目疮痍。当时的情况

正如西格斯在描述自己的感受时所写的：“我从流亡中归来，从西方穿过德国。城市被摧毁变成了废墟，人们的内心从精神上崩溃了。当时的德国到处是废墟、绝望和饥饿。但是也有没被苦难压倒的人们。他们第一次提出了问题：究竟发生了什么？为什么会发生这一切？——接着必然会出现下一个问题：为了不让这可怕的灾难重演，人们应该怎么办？”^① 爱好和平和自由的作家们认识到，作为热爱和平、热爱自由的德国人民的代言人，他们有义务唤起人们的道德意识，应对希特勒政权给世界人民造成的灾难和痛苦负责。苏占区的作家们立即投入了民主改革和清算法西斯的斗争。首先没收地主和纳粹分子的土地，分给农民。其次在思想文化战线上开展了艰巨的清算法西斯思想的影响，恢复被 12 年纳粹独裁统治扼杀了的民主、人道主义精神。当时的军事占领当局重视和支持文化建设，在作家们的共同努力下，很快就建立了“德国民主革新文化联盟”。这个联盟包括共产党人、社会民主党人及其他反法西斯作家，主席是贝歇尔，霍普特曼是名誉主席。该联盟的宗旨是争取尽可能多的知识分子团结在“反法西斯”和“民主”的旗帜下，进行文化建设工作。起初在贝歇尔的领导下，文化联盟进行了卓有成效的工作，到 1947 年底其成员已增加到 12,000 人。苏占区军事委员会在各方面都给予支持。1945 年 8 月建设出版社成立，它集中管理新闻出版事业。自 9 月起联盟的机关刊物《建设》杂志问世，积极参与关于流亡文学、抵抗运动、种族问题等现实问题的讨论，托马斯·曼、卢卡契、费舍尔等都曾为刊物撰文。紧接着 1946 年又出版了周报《星期日》，翌年又成立了主要出版社会主义作品的迪茨出版社，建设出版社则侧重古典遗产及流亡作家作品的出版。莱辛、歌德、席勒特别是海涅的作品重新印行。流亡作家中既有社会主义

^① 康拉德·弗朗克：《金德勒当代文学史》，民主德国卷，菲舍袖珍出版社，1980 年，第 16 页。

作家也有资产阶级—人道主义作家,诸如亚力山大·阿布什、贝歇尔、布雷德尔、普利维尔、乌塞、沃尔夫、阿·茨威格以及当时尚未回国的孚希特万格、亨利希·曼、奈莉·萨克斯等,他们的作品都先后出版。另外一些出版社如新生活出版社、人民与世界出版社等则大量出版苏联文学作品。

与此同时,对于那些鼓吹战争的法西斯文学书籍,则坚决地把它们从图书馆清除出去。这是清除法西斯思想影响的重要步骤。1946年开出的禁书就有31,650种之多。

战后初期作家们的目标是建立统一的德国文学。1947年举行了有四个占领区的德国作家和苏、美、英、捷、南等外国作家代表团参加的第一次德国作家大会。大会讨论的主题是长住国内和被迫流亡异国他乡的作家之间的关系、在希特勒政权下的反法西斯作家在自己民族中的基本作用以及未来文学在一个民主的新德国中的地位问题。虽然大会名誉主席胡赫在开幕词中强调在一个统一的德国,作家应代表统一的精神,但在具体的发言和讨论中分歧仍十分明显。犹太女作家朗盖瑟根据在希特勒政权统治下的经验,提出诗人应独立自主,认为语言才是诗人的空间。康特洛维奇和安娜·西格斯则强调两类作家团结一致的必要性。苏美作家代表团的发言却互相攻击指责。最后的公告还是体现了大多数人的意愿,肯定了人道主义传统,把争取和平和民族统一作为共同的方向。

然而后来的形势发展并不是向着统一的目标前进,而是逐渐加大距离。先是西占区借口文化联盟具有共产主义倾向,宣布禁止它的存在。后来举行的第二次作家大会分歧更加明显,几乎只有清一色的西德作家参加。1948年西部三个占领区推行单方面币制改革,翌年分别建立两个德国政权,建立统一文学的努力宣告失败。从此东、西德文学走上不同的发展道路。苏占区即后来的民主德国文学一开始就置于共产党和后来合并成的统一社会党领导之下。威廉·皮克总统在共产党的第一次文化会议上提出,在文化生活

领域清除法西斯反动垃圾,使真正的、战斗的人文精神和真正的自由、民主、民族和解、社会进步成为文化生活中的主流。1949年统一社会党在国家的两年计划中,又一次明确规定了文化领域的任务:必须在更坚决的斗争中清除文学、科学、艺术中的法西斯残余。必须与新纳粹主义及反映垄断资本主义体系崩溃的颓废艺术——形式主义、自然主义的歪曲作无情的斗争。同时要求作家、艺术家把全部力量投入教育工作,用新的思想、新的劳动态度教育人民。这样,文学便成为一种政治力量,首先强调其教育功能。作家和艺术家要成为教育者,而艺术就是一种教育手段。鉴于长达12年之久的法西斯灭绝人性的残暴统治,新的文化方针把继承德国古典人道主义遗产放在十分重要的地位。1949年被定为“歌德年”,统一社会党的决议特别指出歌德作品深刻的民主和人道主义内容对于建设新文化的意义,德国古典作家的人道主义精神正是通过马克思主义真正的人道主义体现出来。文化政策的另一个重点是面向人民大众。党的会议要求文化工作为国家两年计划服务,以乐观主义、奋进精神去鼓舞人们发挥劳动热情。这样,清算法西斯,重振古典遗产的人道主义精神和表现新的现实,便成为战后初期苏占区文学的主要内容。

在文艺理论方面,社会主义现实主义理论一开始就被规定为作家必须遵循的指导思想,而且为了贯彻这一理论,文艺界一再发动反对“形式主义”、“颓废派”、“现代主义”和“世界主义”的斗争。这样做一方面是由于当时的领导照搬苏联的文艺政策,认同日丹诺夫于1934年提出的社会主义现实主义的创作原则,把一切不能纳入这个框框的都冠以“形式主义”、“主观主义”、“现代主义”的帽子予以批判;另一方面是由于卢卡契的现实主义理论渐渐取得了权威地位。他在30年代表现主义论争中提出的把19世纪经典作家奉为楷模,坚决反对“颓废”和“现代派”的态度,得到了统一社会党的认可。1949年7月《新德意志报》上刊登了卢卡契的布达佩斯

演讲,他的这篇演讲提出文学批评要遵循党的文艺方针,在社会主义现实主义的框架内制定劳动者的准则,有责任清除个别批评家个人态度中的资本主义残余。自此,贯彻社会主义现实主义原则、反对其他思潮流派的斗争成了文艺领域的主要任务。总的看来,战后第一阶段的德国东部地区文学不是处于零点,它是流亡文学和其他体现民主和人道主义精神的文学的继续,是德国民族民主文学传统的复兴。当时也曾进行建立统一的民主的新德国文学的努力,但受政治形势变化的影响,这种努力夭折了。东部苏占区的文学和西德文学相比,前者的发展较为繁荣、健康。新成立和恢复的出版社,还有“雷克拉姆出版社”和以介绍外国文学为主的“人民与世界出版社”及出版戏剧杂志《时代戏剧》的“亨舍尔出版社”。刊物中除了《建设》外,比较有影响的是由康特洛维奇主编的《东方和西方》。这个刊物发表了美国女作家卡森·麦卡勒斯和高尔基、聂鲁达和左拉、德莱塞和屠格涅夫等的作品,并报导了四个占领区的文坛消息。但不久即被西部借口有社会主义倾向而取缔,自1947年7月起只在东部出版。到1949年作为对等反应,苏占区军事当局也不再允许其存在。

二、小说——对法西斯主义的清算

从1945年至1949年,苏占区即后来成立的德意志民主共和国的文学中,叙事文学这一体裁最集中地体现了回国后的流亡作家迫切要求清除法西斯影响,进行启蒙教育的心愿。那些坚持反法西斯立场,用武器或笔进行反法西斯斗争的作家,战后大多回到东部,苏占区首先发表的也是他们在流亡中或战后初期完成的作品。战争、抵抗运动和由法西斯上台到失败引起的对德国工人运动历史的回顾与反思,成为这一时期小说的三大主题。对于战后最初几年出版的文学作品的归属,有不同意见,有的书不仅在东部,而且在西部三个地区都出版了,其中《斯大林格勒》一书的作者普利维

尔在书出版时尚未回国；有的书出版时作者已经移居西柏林，如魏森博伦。这里为了叙述方便，我们将根据作家的活动及作品的问世和反响情况在不同部分加以叙述。

最初出版的小说在形式和内容上都与流亡文学紧密联系。特别是文献纪实和日记、报导的形式，屡屡被作者用来表现刚刚结束的可怕战争和法西斯统治的历史。这些作品在描写上多为不经过文学加工、不加修饰的平直叙事，或是直接取自人物的日记，或是亲身经历事件的回忆，语言简洁质朴，有意克服纳粹意识形态滥用德语民族语言所造成的伤害。这种文学形式的繁荣与作者对那段历史的认识和感受是分不开的。布莱希特曾说过，法西斯的恐怖从根本上说是无法用文学手段表达出来的。这些从集中营的牢房，从抵抗运动的生死搏斗以及炮火轰鸣的战场上写出来的作品，都是作者耳闻目睹或实地调查收集的真人真事，是亲身的体验感受。因此这些作品一个突出的特点是真实性强。代表作有：普利维尔（1892—1955）的《斯大林格勒》（1945），叙述希特勒第六军团 33 万官兵于斯大林格勒城下 2/3 被歼、1/3 被俘的惨败，在文体风格上与雷马克表现第一次世界大战的《西线无战事》十分相似。小说写于 1942—1944 年，作者采访了许多参战的官兵，收集了大量文献资料、参战士兵日记。小说从 11 月 19 日德军被包围写起，一直写到德军彻底缴械投降。书中既有会战中德军溃败，在冰天雪地的荒野中饥寒交迫伤残倒毙的全景画面，又有借信件诉说士兵思乡厌战心理的描写。作者的目的在于呼吁人们认识这是一场毫无意义的罪恶战争，提醒人们不要忘记这深刻的教训。属于这一主题的作品还有魏森博伦（1902—1969）的《回忆》（1947），这是一篇牢房报告。其他还有波多·乌泽（1904—1963）的《中尉贝特拉姆》（1944）、豪泽尔（1912— ）的《德意志曾在那里……》（1947）、沃·约赫（1908— ）的《牧童短笛》（1948）等。老作家汉斯·法拉达的小说《每个人为自己死去》（1947）描写了一对普通工人夫妇，他们进行

着软弱的反抗,直到最后被捕处决。这对夫妇的行为虽然没有那么英勇壮烈,但是作者提供了一个令人信服的视角,展示了不同于英雄主义的反法西斯斗争场面的另一种抵抗。这些作品的共同点是在抵抗斗争的编年史记录中,通过人物刻画表现了主人公由法西斯的帮凶或被动反抗到逐渐觉醒的自觉过程。作家对法西斯思想及战争的清算必然导致他们的进一步思考,必然追溯到20世纪初以来的工人运动、无产阶级革命力量的成长、发展、受挫,以便从中找出深刻的教训。于是一批篇幅更长、年代跨度更大的长篇小说应运而生。汉斯·马尔希维察(1890—1965)的《我的青年时代》(1947)、乌泽的《我的儿子们》(1948)、亚当·萨尔(1889—1948)的《鼯鼠》和《乡村故事及其他》(1948)、《在青春时代》(1946)及布莱德尔(1901—1964)的“亲戚与朋友”三部曲中的第二部《儿子们》(1949)等。这些作品往往从工人运动的发展联系到二三十年代民主势力与法西斯势力此消彼长的斗争及希特勒上台,民主力量失败的内在原因。从家族小说的模式过渡到写政治运动的发展,是具有历史真实性的。在这方面最成功的作品首推西格斯的长篇小说《死者青春长在》(1949)。小说的标题似乎与小说框架相悖:开始是年轻的共产党员艾尔文被民族主义的志愿军枪杀,结尾是他儿子汉斯在争夺柏林的最后战斗中被曾参与1919年谋杀的一个军官射死。两代革命党人牺牲了,但汉斯的即将出世的孩子则代表着新生力量,象征着死者青春长在。这样的安排符合作者一贯的思想,在充分展现黑暗势力的强大残酷时总会找到一个亮点,看到未来的曙光。像在《第七个十字架》中一样,西格斯又一次采用线索平行并列交织发展的手法,在两次世界大战间30多年的历史中勾画斗争的双方——共产党人和杀人凶手、法西斯分子、小资产阶级义勇军、没落的容克地主、兴旺发达的大资本家的命运,并通过个人和家族的对比描绘了这个时代的社会政治力量。小说发表后曾遭到文学批评界的贬抑,认为革命力量写得不够,只限于艾尔文最近的

亲人——母亲玛丽和儿子汉斯。但作者描写的是历史上最黑暗的一页，作品表现出的反动势力的猖獗和革命力量受挫是符合历史真实的。杀害艾尔文的三名杀手是大工业家封·克雷门，容克地主、后来参加党卫队的封·里文和职业军官封·文茨多夫，他们代表了法西斯主义的三个来源，在书中得到了历史的勾画，从他们身上可以看出法西斯主义产生和发展的原因。同时他们的下场也说明，敌人必败。这样尊重历史真实，深刻挖掘法西斯根源的编年史式的叙事作品，具有更强的启蒙作用，能给人们以深思。

作家们不仅把目光转向过去，而且也开始注意现实，注意到战胜法西斯后的德意志的新生。他们的笔触深入到被战争摧毁的城市和乡村的重建，表现在民主改革、没收大资本家和大地主财产过程中的复杂斗争。最有代表性的小说是工人出身的作家戈彻(1904—)的《深深的犁沟》(1949)。它用新闻报导的形式描写了在农村土地改革中，农民和雇工克服宗法制顺从的臣仆思想的艰巨过程。战后初期的小说虽然与现实和历史联系紧密，继承了现实主义文学传统，但在艺术手法上并不拘泥于编年史的记录和叙述，而是一种开放的介入型的叙事方式。

三、诗歌——黑暗时代的哀伤和新生的希望

战后的德语诗歌被称为“黑暗时代之后的抒情诗”。在纳粹统治时期，正直诗人的声音被扼杀，只有种族——法西斯主义的御用诗人的歌功颂德之作。一些“内心流亡”诗人的自然抒情诗多是对现实的逃避和无奈心情的流露。1945年希特勒帝国崩溃之后，过去深藏在书斋抽屉里的诗作终于可以和读者见面了。被遗忘和遭贬谪的诗人名字又被人们回忆起来。一开始出版的是诗集《被迫受害者的声音》(1945)和《被放逐者的和被烧毁的诗》(1946)以及《不再沉默》(1947)等。但是总的说来，这些诗的调子比较压抑、哀伤，并不意味着是新的开端。从莫斯科流亡归来的诗人贝歇尔的诗集《被

放逐年代 1933—1945 年诗选》(1945)是战后出版的第一批书中的一部。胡赫尔于 1948 年出版了他的名为《诗歌》的选集。布莱希特从 1918—1950 年间的诗作中也选了《一百首诗》发表。这些诗大多还是表述过去在诗人心中留下的阴影,清点外界和内心的废墟以及对另一个德国的向往。因此“哀歌”、“还乡”是许多诗人不约而同选择的题目。在当时的德国诗坛上,诗人面临困境。长达 12 年之久的窒息、禁声,使诗人尚难以重新找到丰富的感受和表达手段。魏玛共和国时期深受工人群众欢迎的无产阶级革命歌手、诗人魏纳特在新的变化了的形势下失去了讽刺抨击的对象。在这种情况下,诗歌一时无法成为积极的艺术,诗人多在抒发内心的情感,舔吮心灵的伤口,同时也表达了对新德国的期望。

这里首先应该提到的是贝歇尔,他被称为民族诗人。1946 和 1948 年出版的两部诗集《返乡》和《在黑暗中漫步的人民》,是战后东德最重要的诗歌创作,集中体现了这一时期诗作的主调:对祖国的热爱、对人道主义传统的信仰和对反人道、玷污祖国的法西斯势力的憎恨、对德国的新生的强烈渴望。他代表了接近现实,同时又继承传统的立场,风格形式十分严谨,讲究韵律、节奏。利用十四行诗这一严谨的形式出色地表达了自己丰富的感情。有的诗又十分简洁明了,在富有音乐性的短短几行诗句中包含了深厚的意义。布莱希特称赞贝歇尔的诗歌优美:“因为诗人的感受深刻、精细,因为当恶控制了他的祖国时,他怀着哀伤爱它;当善的力量来临时,他怀着喜悦爱它。它之所以美,是因为诗人找到了冲破感受贫乏的形象和韵律的方法。”^①在《德意志,我的忧怨》这首歌中,诗人用十分朴实简洁的文字唱出了他对祖国的深情:

祖国,我的忧怨,

^① 引自沃—艾默利希:《民主德国文学简史》,古斯塔夫—基彭豪厄出版社,1996 年,第 107 页。

朦胧中的故国——

天，蔚蓝的天，
你，是我的欢乐。

有一天，将要这样说：

当你被低估之时
我曾寄给你
一首颂歌。

为了团结统一，
我曾献诗给你
并且在黑暗中
和你一同哭泣……

天，蔚蓝的天
和平已经来到
德意志，我的忧怨
你，我的欢笑。

胡赫尔(1903—1981)的自然抒情诗也是战后东德诗歌的一个重要支脉。他早在 20 年代就开始诗歌创作，和艾依希及朗盖瑟等人一道参与《纵队》杂志的组建工作，经常发表一些非政治性的自然抒情诗。第二次世界大战期间他先采取“内心流亡”的态度，与希特勒政权保持距离，后来被征入伍，1945 年从苏军战俘营还乡后出版了诗集《还乡》(1948)，收入了他 1925 至 1947 年的部分诗作。这些诗大多以森林、山川等自然景物和农家生活为描写对象，但在绘景的同时也抒发了诗人的情感。如《还乡》一诗通过一幅农妇清晨走在田野上的画面，写出了经历战乱的劳动群众重建家园的意愿：

但是在清晨

严寒中天已破晓
 冰霜冻结着光源
 从索尔本的林中
 走来一位农妇
 她寻找着牲畜,在丛林中走失的瘦牲畜。
 她走在龟裂的小路上,
 已经看到了燕子和种子?
 她敲掉了铧犁上的铁锈。

胡赫尔的诗作不多,担任《内容与形式》主编后,他把主要精力放在了刊物上,后来还出版过诗集《大道、大道》(1963)和《屈指可数的日子》(1972)、《第九小时》(1977)等。

四、戏剧——布莱希特和沃尔夫

与小说家和诗人相比,剧作家在流亡期间面临着更大的困难。他们失去了剧场,失去了观众,回国时充其量只带回来流亡期间写的剧本。战后初期在剧院上演的首先是宣传人文精神的优秀的传统保留节目和苏俄剧目,仅1946年就有以莱辛的《智者纳坦》为代表的75部戏上演。与此同时,法国剧作家J·阿努伊、J·季洛杜、萨特,英国剧作家N·科沃德、艾略特和美国作家魏尔德、威廉斯及奥尼尔的剧作也在上演。这种美英法等西方戏剧如潮水般涌来的现象引起当局的忧虑,认为表现日常生活的纯消遣娱乐的戏剧,宣扬存在主义、虚无主义的西方现代派戏剧占领舞台不利于对群众的启蒙教育。为了对抗这种潮流,弗·沃尔夫推出了《马门教授》(1933)、布莱希特推出了《第三帝国的恐惧与灾难》(1938)和《卡拉尔大娘的枪》(1946),并由此引出沃尔夫和布莱希特两个体系、两种戏剧观的友好争论。

沃尔夫1945年由莫斯科回到柏林,积极投入到重建民主新文化的工作中。他创作的剧作,除了《马门教授》外还有描写受纳粹蒙

蔽而上前线的一个逃兵的爱情和死亡的《如林中的野兽》(1947),但他没有取得 20 至 30 年代时的成功。沃尔夫坚定地把文学作为阶级斗争的武器,遵循共产党的文化方针,创作反法西斯的社会主义的戏剧。他的作品不仅写了受蒙蔽人的觉醒,而且还写了以民主改革的现实为题材,反映新社会中的矛盾冲突,具有幽默喜剧色彩的《女村长安娜》(1949—1950)。剧中的主人公是一个无产阶级妇女,她在新政权中担任村长职务。她团结其他妇女和翻身解放的农民投入民主改革和建设新学校的事业。她凭着热情机敏,克服了官僚主义设置的障碍,挫败了敌对势力的破坏,取得改革的胜利。此剧虽然在矛盾冲突的解决上显得有些简单,但它继承了德国喜剧传统,塑造了一个聪明机智、觉醒了的女性形象,因此是德国戏剧史上一部有价值的戏剧。沃尔夫虽然不久就去世了,但他的戏剧理论和活动在战后初期占有重要地位。

另一位重要的剧作家是 1948 年才回国的布莱希特。从戏剧理论上讲,布莱希特与沃尔夫成为战后苏占区和后来的民主德国相对的两大风格流派的代表。布莱希特回国后与他夫人、著名演员魏格尔筹建柏林剧团。1949 年柏林剧团终于在当年演过他《三分钱的歌剧》的老剧场登台演出。这期间演出了他的《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》(1948)和《大胆妈妈和她的孩子们》(1949)。他于 1948—1949 年创作的历史剧《公社的日子》直到 1956 年才首演。他于 1949 年发表的戏剧理论著作《戏剧小工具篇》,是德国戏剧史上的一部重要著作,书中提出了非戏剧形式的戏剧的基本思想。他强调戏剧的特性是一种审美行动,是让观众得到娱乐享受,在感官的愉悦中受到教育。与传统戏剧不同,他强调辩证精神,借助于陌生化效果,揭示事物发展的辩证性和矛盾性,以启发观众用理智去思考、去认识世界的可变性,去参与改造世界的行动。

沃尔夫和布莱希特都认同文学的党性原则,把戏剧活动纳入改造世界、进行阶级斗争的轨道之中,但在戏剧观上他们代表了两

种相对的不同倾向。他们之间的争论到 50 年代达到高峰。

第二节 1949 年至 1961 年的文学

一、冷战背景下的文坛斗争

1949 年德意志民主共和国建立,标志着它进入了社会主义建设时期。统一社会党作为国家的执政党分别制定了两年计划和五年计划,提出了国家在政治、经济、文化各方面发展的远景,以及为这一总目标服务的文化方针。根据党的方针政策的要求,民主德国文学是以马克思列宁主义为基础,发扬德意志的进步民族文化遗产,建设以战斗的人道主义精神武装起来的新的德意志进步文化。作家、艺术家的作品必须反映社会现实,为人民群众所理解。为此 1951 年成立了“国家艺术学术委员会”和“文学出版部”,1954 年组建了文化部,负责管理出版社、图书馆、书店等文化机构,指导文学创作活动。为了培养和促进年轻作家的成长,1950 年成立了文学—教育学院,后改名为贝歇尔文学院,吸收有才华的年轻知识分子进行两年的系统学习,主要学习文学艺术及马列主义。这个学院成了培养新人的摇篮,后来成名的许多中青年作家都在这个学院里学习过。作协是作家的独立组织,但在党的统一方针政策指导下活动。此外还通过颁发国家奖及其他专项文学奖,促使符合党的方针路线的优秀人材脱颖而出。通过这样一些措施,文学发展就与国家的政治、经济牢牢联系在一起,特别是置于国家计划经济体制之下,被看成是直接推进社会主义革命和社会主义建设的一个分支。为了对文化艺术更好地监督和控制,成立了意识形态委员会,在党的会议上多次以决议的形式一再强调社会主义现实主义创作方法,要求文学直接为政治、为经济服务。

整个 50 年代是统一社会党对文学艺术加强控制,将其纳入自己轨道的时期。为此从 1951 年起就以党代会决议的形式开展了反对“形式主义”的斗争。他们不是把形式主义看作一种艺术创作的方法,而是赋予它政治意义,认为形式主义意味着作家为了追求艺术创新而脱离古典遗产和文化传统,丧失了人道主义和民主性,这将破坏民族意识,妨碍建立新的民族文化,在本质上属于帝国主义文化。于是在反对形式主义的旗帜下,先是把一些西方现代派作家,如乔伊斯、卡夫卡、萨特等的作品冠以“颓废”、“世界主义”、“自然主义”等头衔予以否定。接着又对国内一些作品展开批判。布莱希特的歌剧《审讯卢古卢斯》(1951)的脚本和音乐都受到批评,被扣上形式主义的帽子。1953 年春,艾斯勒的《约翰·浮士德》歌剧脚本遭到同样的命运。艾斯勒对德国古老民间传统中的浮士德故事进行了不同于歌德的《浮士德》的重新解读。他笔下的浮士德不是资产阶级上升时期代表人文精神的正面榜样,而是失败后反动势力卷土重来时的一个动摇、背叛的反面形象。这样的描写与当局号召的以社会主义进步思想教育人的方针完全背道而驰,因此引来《新德意志日报》的一系列批判文章,批评他把浮士德写成一个德意志鄙陋的集中代表,把人道主义者丑化成变节者,让进步力量淹没在困境的黑夜之中,这样历史就被曲解为一条死胡同,成为完全由失败的革命连成的链条。从这两个例子可以看出,50 年代的文学艺术已经完全被当成宣传贯彻党的方针路线的工具,对文艺作品的评判首先是从意识形态斗争需要的角度来衡量的。这在建国初期冷战的时代背景下是可以理解的,但同时文学也越来越离开了自身的规律和审美特性。也正是在对形式主义等一切被冠以西方的某某主义的批判中,社会主义现实主义确立了自己的权威主导地位。这一时期的文化政策可以概括为:文学是一种直接对计划经济起到推动作用的因素之一;社会主义现实主义则是惟一正确的创作原则;形式主义是意识形态上反动的思潮;从宣传和教育

的目的出发,把古典主义的文化遗产作为典范和榜样加以继承。

在这种思想指导下,出现了许多粉饰现实、抹煞矛盾、公式化概念化的低劣作品。这种状况自然引起不少作家的忧虑和不满。1956年第四次作家代表大会上,许多作家的发言都指出存在停滞和公式化问题,他们反对行政命令、官僚主义对文学的干预,要求创作自由。1956年著名的文学史家、批评家汉斯·麦耶尔在《我们文学的现状》一文中指出,同20年代富饶的文学相比,1945年以后的文学只是贫乏的文学^①。他认为,文学的停滞和贫瘠是因为远离了20世纪现代派文学大师,应把20世纪重要艺术作品的多样化作为典范^②。当局对此的回答是反击。1956年恰好是苏共二十大、波匈事件发生之时,国际上紧张的政治形势使得统一社会党在文化领域的方针也变得强硬起来。一些作家、艺术家因被控与匈牙利反革命事件有牵连而被捕;一些作家作了自我批评,承认自己受了修正主义影响,忽视了敌人。一场在意识形态领域对“修正主义”的大批判开始了。本来被认为是民德文艺理论宗师的卢卡契,因为曾在匈牙利纳吉政府任职而被看成是修正主义代表人物加以讨伐。他的学生哈里希被控组织阴谋叛国集团。建设出版社社长、老共产党人扬卡也因此被判刑坐牢,作家埃里希·勒斯特也作为最后的“修正主义者”而被捕入狱。和当时其他社会主义国家一样,民主德国50年代的文化政策与当时的政治形势直接关联,在以巩固新生的政权、抵御敌对意识形态的侵袭、教育群众投身社会主义建设为目标的方针下,忽略了文艺自身的规律,也伤害了一些作家的感情,导致一些作家出走,例如著名的理论家、批评家康特洛维奇和后来的汉斯·麦耶尔、恩斯特·布洛赫就是如此。

① 康拉德·弗朗克:《金德勤当代文学史》,菲舍袖珍出版社,1980年,第78页。

② 震斯特·赫尔曼:《民主德国自1956年以来关于现代派争论》,见彼得·乌维·霍恩达尔:《民主德国的文学与文艺理论》,苏尔卡普出版社,1976年,第75页。

二、毕特费尔德道路

走“毕特费尔德道路”是 50 年代末东德领导向作家提出的号召,其目的是克服作家、艺术家中存在的政治方向的迷茫和创作上脱离现实的错误,要求作家深入生活,熟悉正在从事社会主义建设的工农群众;同时要求工农群众也拿起笔来,向文化高地冲锋。这个口号是在毕特费尔德的一次企业工人和作家一道召开的会上提出来的,并因此而得名。这次会后掀起了大规模的作家下厂、下乡和培养工人通讯员的运动,出现了一大批反映工厂和农村生活的通讯报导和短篇小说。一些专业作家也转向现实题材,写出一批表现工厂的技术革命、农村的改革、新旧思想冲突,以及如何在新的环境中找到生活归宿的文学作品。这些作品的艺术水平参差不齐,既有掩盖矛盾、公式化、情节人物雷同的概念化的主题先行之作,也有在一定程度上触及到现实生活的作品。至于这一道路的是非得失要到 1964 年第二次毕特费尔德会议上才能得到认真反思。有一点可以肯定,由于国家的积极提倡,各种文化机构如业余剧团、写作小组、乡村文化馆等普遍建立,文学竞赛、杂志、出版社及文化基金得到扶植,广大群众对文化事业的参与加强了,对文学的兴趣提高了。党和国家通过这样的方式达到了利用文学提高觉悟、教育群众的政治目的,鼓舞人们投身于社会主义建设的洪流中。

总的来看,50 年代东德当局通过不断开展意识形态领域的批判运动,提出走与工农相结合、表现社会主义现实的毕特费尔德道路,逐渐掌握了对文化艺术的绝对领导权,建立了遵循党的方针路线的各种文化机构,培养了一批可以称为第二代作家的群体。但是就文学作品而言,除了老一辈作家外,只有为数不多的新人新作达到较高的艺术水平,引起了较大反响,如施特里马特的《猫沟》、阿皮茨的《裸身在狼群中》等。

三、小说——现实主义文学的繁荣和局限

50年代的叙事文学题材得到扩大,但形式上并没有多少创新,基本上是现实主义的描述。特别是1951年开展反对形式主义的斗争以后,党对文学的干预加强了。在表现反法西斯战争和新共和国社会主义建设的作品中,报告文学体裁得到了发展。这类作品在迅速反映现实方面起到一定作用,但存在着艺术粗糙或构思简单的缺陷。

50年代前半期反法西斯内容的作品还占有相当比例,如老作家乌泽的长篇小说《爱国者》(1954)、戈彻的《黑夜和黎明之间》(1955)、赫姆林(1915—)的散文《前列》(1951)、雷恩(1889—1979)的报告文学《西班牙战争》(1955)等。作家们或用亲身经历回顾当年浴血奋战的反法西斯战场,或讴歌反法西斯战士,或言简意赅地勾勒出鲜明的英雄肖像。这些作品继承了流亡文学中的反法西斯文学传统,其中比较成功的首推布鲁诺·阿皮茨(1900—1978)的《裸身在狼群中》(1958)。作者在纳粹时期曾被关在布痕瓦尔德集中营,亲身参加了营救波兰小孩的行动。战后他根据这一事件写成了长篇小说《裸身在狼群中》。小说虽然是一部长篇小说,但实际上是一个中篇的基础,整个故事围绕着救孩子这个中心。在盟军日渐逼近的情况下,集中营头子准备屠杀全体囚徒。为了逃脱死亡,地下党组织秘密制订了暴动计划。此刻集中营来了一名3岁的波兰孩子。掩护、隐藏和拯救这个孩子可能带来危险,并使整个暴动计划暴露给敌人。于是拯救孩子与解救自己便产生了冲突。小说也就围绕着掩藏与搜查展开了紧张而富有戏剧性的情节。最后反法西斯战士团结一致,终于机智地战胜了纳粹匪徒,孩子得救了,屠杀全体囚徒的罪恶计划也归于失败。小说的标题具有象征意义。年幼无抵抗力的孩子虽陷入凶狠残暴、如狼似虎的纳粹手中,但人道主义的团结力量终于战胜了死亡。小说出版后被改编成电

影,并被译成 28 种文字,出版发行 200 万册。

中篇和短篇小说中较为优秀的是菲曼(1935—1984)的《同伴们》(1955)和蒙施托克(1915—)的《直到最后一个人》(1956)。这两部作品都以希特勒军队的士兵为主人公。《同伴们》写了三个德国士兵在进攻苏联前夕在边境狩猎时误中了长官之女,两个俄国人却被当作替罪羊吊死。一个士兵本想说真相,但得不到别人信任,在精神痛苦的折磨下只得开小差逃亡。这篇作品重点在于揭示法西斯主义思想意识的虚伪、残酷和反人道的本质。它鼓吹的忠诚、友谊常常是一块掩盖其残酷暴行的遮羞布。小说突出了受毒害的青年士兵所受的法西斯教育和还未泯灭的人性良心之间的矛盾、冲突。蒙施托克的小说则因成功地运用现代意识流小说技巧揭示德军士兵复杂的心理过程而获得好评。

带动群众获得解放,走向新生活,投身民主改革和社会主义建设,是这一时期叙事文学所表现的另一个重要主题。战后崭露头角的作家施特里特马特(1912—1996)发表了长篇小说《赶牛车的人》(1951)。这部小说具有浓厚的自传色彩,记述了农村青年罗波·克莱纳曼从威廉帝国时代直到法西斯当政时的生活经历,描写他由一个旁观者到阶级觉悟渐渐觉醒,在充满矛盾和冲突的社会中成长的过程。奠定施特里特马特在文坛上地位的,是小说《丁柯》(1955)和后来的三部曲《奇迹创造者》。施特里特马特本人长期生活在农村,熟悉农民的生活、习俗、语言,因而他的作品富有乡土气息,读起来使人感到散发着泥土的清香。他作品的特色在于从平淡无奇的日常事物中发现生活的美,生命的活力。他塑造的人物继承了德国发展教育小说的传统,往往把人物从青少年开始到成熟以后的成长过程置于社会历史发展变化的大背景下,把主人公的性格发展与社会的进步和变迁结合起来,通过时代变化,表现主人公对人生真谛的追求和性格不断完善的过程。他的《奇迹创造者》就是这样的作品。全书分为三部。1957 年完成第一部,叙述一个出身

贫穷的青年斯坦尼拉乌斯在 20 世纪上半叶社会大变动时代的曲折经历。主人公是一个机敏而富于幻想的少年,当学徒、参加战争等不同社会经历以及与各种人的交往对他的性格形成产生了影响,最后在经历了挫折和迷惘后,他作出了逃离战争遁世这一人生抉择。作品采用了流浪汉小说的叙事手法,不是用心理分析连续叙述的形式,而是选取主人公人生经历中的几个段落,以表现他为实现自我价值而进行的种种努力。作为乡土作家的代表,施特里特马特受到社会重视和好评的是小说《丁柯》。它获得较高评价的一个原因是题材和倾向都符合当时文化政策的要求,表现了农村的民主改革、农业集体化过程中新旧势力的斗争。小说最后,代表顽固势力反对新事物的祖父孤寂死去,少年丁柯加入了少先队,和代表新秩序的父亲一道开始了新生活。此书艺术上的成功,在于作者巧妙地运用了德国文学传统中用天真幼稚的儿童视角观察社会的写法,从而摆脱了公式化的说教,使叙述的事件更加真实可信,而且富有情趣,具有生动、活泼的特色,有较强的可读性。

社会变革的另一个重要方面是在工业领域,在工厂的生产建设中。这方面的叙事文学作品数量很大,从 50 年代初直到 1959 年毕特费尔德会议期间涌现出大量报告文学、短篇小说和长篇小说,主要有克劳迪乌斯(1911—1976)的《站在我们一边的人》(1951)、蒙德施托克的《明亮的夜》(1952)和马尔希维察的《生铁》(1955)等。人们把这一类作品统称为“建设文学”或“企业小说”,这是因为它们从题材到写作手法都有十分相近之处。它们大多以工业生产中的先进与落后、革新与保守的冲突为素材,注重人物性格的刻画。或是简单地歌颂正面人物,或是公式化地构思西方帝国主义的阴谋破坏活动,最终先进战胜落后、敌人的阴谋被揭露、生产效率提高,结局是皆大欢喜。造成这种情况的原因是文艺界对于社会主义现实主义方法的片面理解,在文化政策上过多强调其宣传教育功能,老一辈作家离开了他们熟悉的题材,而年轻作家对新生活尚

不熟悉等。当局曾大力提倡的下厂下乡、工人写作等,也由于主题先行及忽视文学的审美特征,使作品显得粗糙简单。教条主义领导的干预对优秀作品的产生更起了阻碍作用。克劳迪乌斯的长篇小说《站在我们一边的人》是“建设文学”中比较好的一部。它问世的艰难也说明了这一点。克劳迪乌斯年轻时曾当过德国共产党报纸的工人通讯员,是一个由工人成长起来的作家。民主德国成立之后,他的创作主要以现实为题材,表现了社会的矛盾和斗争,以及在变革中前进的社会主义大生产。他的作品与一般的生产小说不同,没有公式化地虚构正面的形象,而是着重写生产建设中的“普通人”及其“不安分的性格”。《站在我们一边的人》以真人真事为基础,描写了战后初期工人阶级为复兴德国而献身的精神。克劳迪乌斯早在其短篇小说《艰难的开端》中就塑造了新时期的劳动者。泥瓦工嘉伯为了提高生产率提出不停产热修高炉的倡议,克劳迪乌斯根据这个真人真事先写成报告文学,后又在此基础上把题材扩展,写成长篇小说。他围绕着生产劳动、技术革新,表现了各种人在新旧社会交替时期、在社会主义建设中的矛盾冲突和思想变化,触及了许多现实问题如党的领导、工人阶级的地位和作用、妇女解放、科技人员的创造精神与因循守旧的管理体制的冲突等等。此书的成功之处在于写人,写人的心理、思想、感情,而不单单记述生产技术细节。叙述的地点也不局限于工厂、高炉、班组生产会议等劳动环境,还写了普通人的日常家庭生活。然而该书起初遭到出版社的拒绝,认为它并非“生产小说”。订的合同是写一部“生产小说”,而他交出来的东西,情节一会儿发生在厨房,一会儿在卧室,随后地点又移到了西德;并且他的小说写了青年联盟成员喝酒,写了床上戏。于是该书被认为是反党的,是打着优秀作品的幌子向党进攻。出版社对此进行了严厉批评,随即命令作者修改,要按照党的方针和出版社的要求改写。该书几经周折后来还是出版了,但这已充分说明 50 年代行政命令对文学事业的干预还是十分严厉的。同

克劳迪乌斯一样,蒙德施托克的《明亮的夜》和马尔希维察的《生铁》等的主旨,也都是表现新的生产关系变革中人的精神世界的成长变化,向当时尚抱怀疑态度的读者传达一种人生经验:即人生的意义、生命的价值正体现在工人阶级当家作主的生产劳动中。但是他们也因写了积极分子的醉酒和床上故事被看作违反党的道德,有颓废色情倾向,不符合社会主义现实主义塑造典型的要求,因而受到批评。今天看来,这一系列“生产小说”的出现有其必然性,一方面是党的文艺方针的要求,另一方面也是受苏联文学模式的影响。50年代前半期产生的为数不少的“工业小说”未能解决题材上的正面教育功能和高度艺术性之间的矛盾。因为过分强调题材思想内容的限定,忽视作家的主观创造,致使作家如同一部计算机,只要按照指令输入程序,再根据领导者的意志剪贴,一部书就完成了。黑白分明的公式化的作品当然不能避免。以后几年里工业小说问世很少,直到1959年毕特费尔德会议召开之后,文学创作才进入一个新的高潮。

四、诗歌——古典诗歌传统的继承与发展

50年代的诗歌创作比起小说和戏剧,更明显地继承了德国古典诗歌传统,体现了个人风格的特点,而没有主导旋律和主流题材。这一方面是因为三个不同年龄的诗人群体各有不同的人生经历,而诗歌又是最能表达创作主体个人感受、情绪、想像、意愿的一种文学体裁。这一时期的诗人大致可分为三代。第一代是老一辈诗人,他们大多在20至30年代就已成名,或曾跻身于表现主义诗人之列,如贝歇尔;或恪守德国古典诗歌,或继承克洛卜施托克、荷尔德林、里尔克的诗风,如阿伦特、菲伦贝格、毛勒尔等。属于这一代的还有布莱希特和胡赫尔。第三代是战后成长起来的诗人,如布莱希特的学生库纳特。在这两代人之间还应提到的是库巴、赫姆林和博布罗夫斯基。所以这样区分是因为他们的诗作在内容和风格

形式上都有所区别,但他们共同勾画了 50 年代诗歌的概貌。

这一时期的诗歌从内容上看,大致有以下几个主题:对曲折复杂的历史变迁及人生命运的思考;对从反法西斯统治下解放出来的新生活的歌颂;对一个新的民主、自由、和平的新德国的向往和追求;对德意志民族对东部兄弟民族犯下的罪行的反省,表达出各民族和睦共处的真切愿望;对新社会中的矛盾和令人不满的种种现象的反思和忧虑。50 年代前半期,鉴于新政权成立后民主改革带来的巨大变化和世界范围的和平运动的开展,加上文化领导的号召和组织,产生了大批有政治宣传特色的诗歌,有些在当时广为流传,为人们所吟唱,如《德意志民主共和国国歌》、《蓝旗歌》等,但其中大多数只在一时起过宣传鼓动作用,没有长久的生命力。更为重要的诗作则是那些具有深刻思想内涵,继承德国古典诗歌传统,吸收借鉴 20 世纪初现代诗歌的各种表现手法,在艺术上讲究遣词造句、结构布局,又与德国民歌的质朴、简洁融为一体的艺术上的成熟之作。

贝歇尔除了从事文化建设的领导工作外,还发表了《新德意志民歌》(1950)、《德意志十四行诗》(1952)及《世纪中的步伐》(1958)等几部诗集及关于诗歌的四部理论著作:《保卫诗歌》(1952)、《诗的自白》(1954)、《诗的力量》(1955)和《诗的原则》(1957)。他晚年诗作一个突出的特点是沉静,以深刻的哲理性思考取代早年的激情,而古典诗歌严格的形式,特别是十四行诗则受到偏爱。他希望过去的阴影能在严格的秩序中得到克服。在《十四行诗》一诗中,他写道:

如果一种文学面临衰退,
图像不再能有秩序,
如果在一个固定形式中把握
一再遭到失败,

如果在眼花缭乱的对象面前
目光迷失在无穷无尽，
如果在呐喊和死亡之音中
世界在变迁

如果形式成为怪物
只是为了打破，如果死的卫士
在自己的尸床守护诗歌——

在其沉重的严格中，十四行诗
犹如秩序的力量的象征出现
拯救世界免于混乱。

由此可见，强调对德国古典诗歌传统的继承并不是偶然的。诗人们感到要拯救这个脱节了的世界，呼唤人性的复归，自然要求助于体现着和谐、秩序、人性和善的古典主义传统。

古典诗歌的传统对德国诗人荷尔德林和奥地利诗人里尔克的影响尤为突出。在菲仑贝格(1909—1957)的诗集《晨曦中的漫游者》(1951)中可以看到与里尔克的《秋日》在形式上十分近似的诗——《秋》。从毛勒尔(1907—1971)的诗集《时代之歌》(1948)、《二十四行诗》(1953)以及组诗《我们的》(1962)中，也不难看出里尔克的《杜伊诺哀歌》和《致俄耳浦斯的十四行诗》等诗作的影响。但是这些早年投身革命运动或经历了重大社会变革的诗人的诗歌中流露出的不再是古典诗歌的哀伤情绪，更多的是对新生活的肯定与自豪。菲仑贝格的目光常常投向故乡波希米亚，新生活中虽然还时而笼罩着昨日的阴影，但是诗人的“自我”已经与社会溶为一体。毛勒尔在上述诗作中用优美的自由体的诗歌语言或十四行诗的古典形式礼赞了人类社会的生产劳动，歌颂了自然、爱情和生命。他的诗歌在艺术上十分讲究，恰当的布局、段落的安排和比例、对仗和丰富的画面，都反映出他对荷尔德林诗歌传统的吸收，但在内容上

又表现出新诗人的辩证唯物主义立场和肯定现在、相信未来的积极态度。毛勒尔自 60 年代以后主要在贝歇尔文学院任教,为培养青年诗人作出了贡献,也影响了后代青年诗人。

老一辈诗人胡赫尔担任了《内容与形式》这一重要文学刊物的主编,主要从事编辑工作。阿伦特 50 年代回国后最初发表的诗集《山风谣曲》(1952)、《黑夜携带信天翁》(1951)等,收集的都是反映西班牙战争和在拉美流亡时的诗作。他把克洛卜施托克和荷尔德林的德国古典诗歌传统和表现主义,特别是法国、拉美诗歌的特点巧妙结合在一起。在《飞行颂》(1959)中可以看到荷尔德林风格的颂诗及里尔克风格的十四行诗形式的再现。

德国古典诗歌中的史诗形式在 50 年代前半期为许多诗人所采用,他们觉得这种庄严甚至带有宗教神秘感的圣乐、颂诗,最能表达他们对世界、历史和重大的时代变革的认识和感受,可以把现实引入悠远的历史之中,可以有更广阔的视野,以表达他们对历史的反思和对未来的信心及希望。这方面的作品主要有菲曼的《斯大林格勒之行》(1955)、库巴的组诗《人之歌》(1952)、赫姆林的《曼弗雷德清唱剧》(1952)等。

值得一提的还有作为诗人的布莱希特。50 年代他的诗与战时那些直抒胸臆的政治诗相比,多了一些思考和怀疑,持一种更加审慎的态度。战胜法西斯、民主政权的建立、大规模建设高潮的到来都曾激发诗人以民歌的形式、用孩子的口吻唱出《新儿歌》、《建设之歌》、《和平之歌》,写出叙事长诗《谷子的培育》等。后来的政治变动——斯大林逝世、1953 年 6 月 17 日的政治事件,则促使诗人由对新生活的歌颂变为深刻的思考、对现实中的矛盾的揭示和对错误的批判。他创作了组诗《布考夫哀歌》,在诗中他审视自己的立场、态度,考察艺术的功能,批判错误观点,通过对自然的观察和个人生活的描写,表达了建立社会与自然和谐的愿望。组诗多用格言警句的形式,第一人称的“我”多以观察者、记录者的身份出现在诗

中观察与思考,作为个人的自我和作为社会一员的自我结合在一起。精练的语言、跳跃式的联想,及迅速变化的视角,是其独特的艺术特征。

五、戏剧——在布莱希特辩证思想影响下的新发展

50年代民主德国的戏剧舞台,基本上还是布莱希特和他的学生彼得·哈克斯、海纳·米勒的剧作以及写农村题材的剧作家,如弗·拜尔和萨阔夫斯基等人的剧作占据了主导地位。布莱希特于1956年去世,但他的影响却长久留在民主德国戏剧中。他领导的柏林剧团在舞台上十分活跃,不断上演他的剧作及其他古典名剧。在他亲自指导下,施特里特马特(1912—1996)创作的《猫沟》(1953)第一次把现代农村的阶级斗争搬上了舞台。老剧作家弗·沃尔夫最后的两部剧作《女村长安娜》(1950)和《托马斯·闵采尔》(1953)都是以农村和农民的生活为内容的。前者以幽默风趣的笔法表现了农村变革中民主力量战胜封建反动势力的顽强斗争,后者则取材于16世纪农民战争的历史,塑造了农民领袖托马斯·闵采尔的英雄形象。由于沃尔夫在50年代前半期已去世,没有更多接触现实题材,因而戏剧观念偏于固守传统,强调现实主义的正面教育和光明的结局,对年轻剧作家影响不大。而布莱希特则通过陌生化手段,用辩证思想表现现实。他的启发思考的辩证剧、叙事剧的思想,继续体现在50年代崭露头角的剧作家彼得·哈克斯和海纳·米勒的剧作中。

哈克斯(1928—)原生活在西德,但他的作品深受布莱希特的影响。1955年他迁居东德,从50年代后半期起渐渐成为民主德国最重要的剧作家之一。起初他的剧作还是以历史事件或传说为题材,如《揭开印度的新纪元》(1954)通过描述哥伦布发现新大陆的过程揭示科学发展与政治经济利益之间的关系。后来他又写了《罗波什战役》(1956)和《无忧宫的磨坊主》(1958)。然而他最初的

剧作并没有取得预期的成功。它们明显地继承了布莱希特的思想和手法,通过历史故事进行说教,艺术上显得贫乏苍白,缺乏戏剧冲突。哈克斯抱着一种革命后会诞生和谐理想的新社会的希望从西德移居到东德,他相信正如 18 世纪启蒙时期的狂飙突进运动一样,戏剧舞台能够启发教育观众。然而最初远离现实的历史题材剧作并未产生这样的教育功能。1958 年东德当局针对当时文学发展落后于社会现实的情况,提出了作家深入工厂、农村,反映社会现实的要求。哈克斯来到毕特费尔德工业联合企业的一家褐煤厂体验生活,写出了对东德当时工业生产中忽视质量、追求数量,宣传口号和实际情况形成巨大反差的现象提出尖锐批评的剧本《忧虑与权力》(1959)。该剧的故事并不复杂,讲述了一家煤厂工人如何进行技术革新、提高质量以克服由于要求超额完成计划指标而导致大量劣质产品出厂的问题。这个主题本来符合当时文化方针的要求,也属于大量工业文学作品之一。但是该剧演出后却遭厄运,受到严厉批评,直至禁演。这主要是哈克斯在剧中写了这样一段内容:多年来“红锤煤砖厂”用质次的煤砖供应玻璃厂,因而煤厂以突破定额 60% 的“优异”成绩取得劳动竞赛优胜,位居各煤厂榜首。而用质次褐煤作燃料的玻璃厂则完不成计划,工人收入受到影响。煤厂工人麦克斯进行技术革新后煤的质量上去了,但产量下降,指标完不成,工资袋中的收入变少了。由于有当时作品中必不可少的法西斯主义反动势力破坏,上级派来了新的领导。女书记爱玛说了一段很有辩证意味的话,指出积极的劳动态度和幸福生活的关系:工人的权力重于工人的幸福,幸福要有权力才能实现,只有坚韧地为政权作贡献的人才能盼到政权化为幸福的一天。这个主题思想本来是积极的。但作者在剧中安排了一段麦克斯和玻璃厂女工海德恋爱的故事。似乎麦克斯的积极性不是出于政治觉悟,而是出自对海德的愛。于是舆论纷纷指责此剧“歪曲现实”,是“机械历史观”、“小资产阶级心理分析”、“对党的作用进行了错误表现”等等。

特别是剧中人批评了不顾质量、空喊口号等错误作法,更触怒了当局,领导部门下令禁演。而对于剧本的艺术方面,如语言、表演、幽默滑稽等审美手段的运用则未被提及。由此可见,当时的文学批评离真正的文学艺术的探讨距离有多远。

与哈克斯齐名的另一个剧作家是**海纳·米勒**(1929—1996)。他生于萨克森一个革命家庭,战后迁到东柏林,1955年后成为专业作家。他受布莱希特影响极大,特别是布氏剧作的辩证思想和教育功能。与哈克斯相反,米勒的剧作从一开始就侧重于展示德国历史和现实中的矛盾、冲突、它们的不完美甚至阴暗面。50年代米勒的戏剧集中表现东德的现实,特别是生产中的矛盾冲突。但它一开始就显出与当时大量出现的生产剧的不同,侧重的不是先进人物的塑造,也不是具体的生产革新过程及和谐的结局,而是表现建设初期工人觉悟的提高,从新旧思想斗争的过程中揭示人物性格的复杂性,特别是对党的领导的官僚主义作风和宣传媒体吹嘘夸大、不真实等弊病提出了批评。

米勒早期以现实为题材的剧作有《克扣工资者》(1956)、《纠正错误》(1958),60年代初又写了《女移民》(1956—1961)、《工地》(1963—1964)。这几个剧都可归入50年代东德的生产戏剧。既写了工业生产中的技术革新,完成计划中的量与质的辩证关系,也写了农村土地改革中各个阶层、阶级的人与人之间的冲突斗争。其中比较有代表性的是以建国初期先进生产者运动中涌现出的积极分子**汉斯·嘉伯热**修高炉的事迹为素材的《克扣工资者》。米勒在剧中塑造的主人公、工人**巴尔克**并不是一个高大完美的形象。他在高温下抢修炉子,成功地进行技术革新。工人的生产定额提高了,劳动强度加大了,而收入却减少了,巴尔克因此受到觉悟不高的工人的非难和围攻,被称为“克扣工资者”。他的工作遭到破坏,本人被打,但最后仍取得了成功。此剧旨在表明在当时的历史条件下,建设社会主义是一个十分艰难而痛苦的过程,甚至暂时要牺牲个人

利益。作者在此剧中注入了辩证思想,充分表现了新事物是如何从旧事物发展变化而来的。喜剧《女移民》表现的是从土改到合作社成立间的农民生活,以及在社会大变革中各阶层之间的矛盾冲突和党为社会进步所做的艰巨努力。此剧的矛盾冲突尤为尖锐激烈,甚至常常出现一些近乎残酷的事件,如在合作化过程中,从西部过来的移民有的竟被迫自杀。米勒想以此指出农村存在的问题:自上而下的行政命令必然导致极端行为,出现悲剧。他的几部早期剧作虽然没有脱出当时“生产剧”的窠臼,场景不外乎是车间、工地、食堂、厨房,但其共同特点是不注重连续的故事情节,而是展示情节的多面性;场景短小,语言多为普通劳动者的日常口语,其中还夹杂一些粗俗俚语,这样的描写符合人物身份,也贴近百姓的日常生活;一些细节的安排也具有譬喻意义。这两部剧到 80 年代再次上演,而且还在西德演出。但前后反应大相径庭。《女移民》60 年代上演时曾受到严厉批评,被扣上“反人道、反革命、有利于西德军国主义的帽子”,遭到禁演。到 1986 年再度上演时,文艺批评界的审美标准早已改变,认为这个剧接近现实,有利于东德观众重新审视他们的历史,因而给予肯定。《克扣工资者》后来上演时作者对版本作了较大修改,去掉了原剧中的和谐结尾,加大了象征比喻的成分,把一个具体的、生产革新中的新旧矛盾,引向较为广义上的人与自然冲突这个主题。

以当代现实为题材的作家还有拜尔(1926—)、萨阔夫斯基(1924—)、马图什(1909—)等。其中最成功的是拜尔的喜剧《弗林茨大娘》(1961)。他与注重揭示人性恶的米勒不同,写的是“笑的社会主义”。它明显受到布莱希特《大胆妈妈》的影响,描写一个妇女鉴于第三帝国时期的经验,虽然已生活在新社会,仍企图阻止自己的五个孩子投入社会改革,以便保全他们。像“大胆妈妈”一样,她也失败了。但是“大胆妈妈”始终没有觉悟,而弗林茨大娘在儿子一个个离去之后,终于有了转变,决心也投身到运动中去,建

立一个合作社,并在党领导的帮助下担任了合作社社长。此剧贯彻了拜尔的辩证思想:弗林茨大娘开始反对并与之斗争的,正是代表着她自己和普通人民大众利益的事情。因此她最终觉醒了,不再与新制度对立,而且把自己也交给了国家。这部剧在民主德国得到很高评价,被称为喜剧之佳作。

第三节 1961年至1976年的文学

一、政治社会背景——柏林墙的建立与意识形态领域的斗争

1961年是民主德国历史上重要的一年,它结束了1949年以来民主改革和社会主义建设的初期阶段,进入了“现实的社会主义”时期。整个60年代民主德国的社会发展有如下几个标志:农业上集体化运动结束;国民经济发展进入计划和领导的经济体制时期;科技革命口号提出;8月13日柏林墙建起,关闭了边界,阻止了大规模向西德移民,随之而来的是在意识形态领域更严厉的控制,东西方的隔绝。这些变化也影响了文学和文化。这种封闭隔离的社会环境,促使作家把目光更多地投向自己的地域和生活,一时间出现了一些以50年代末60年代初东德社会现实为题材的作品。但是,边界的关闭并不能阻止思想的传播,整个60年代在思想界、文学界,控制与反控制的斗争一直存在,其具体表现是思想文化界的几次重大斗争。1962年12月艺术科学院诗歌部负责人赫姆林举办了一次诗歌晚会。在会上他推荐了一批青年诗人,其中包括后来成为持不同政见代表人物的歌手毕尔曼。他们的诗作格调新颖,题材也不同于过去单纯歌颂改革和建设的“生产文学”,更多表现了人的主观感受,甚至带有批评的声音。这次诗歌活动受到了党的严厉批评,被看成是文艺界“放任自流”的一个例子。

另一个重要事件是关于卡夫卡的讨论。1962年东德文艺理论刊物《内容与形式》组织了关于卡夫卡的讨论。该刊为此发表了萨特的发言和费舍尔关于“异化”的文章，同时也出版了卡夫卡的作品和关于他的研究著作。但是，在加强“意识形态”的口号下，这个刚刚开放的局面很快就告结束。1963年统一社会党召开第六次代表大会，提出反对“意识形态和平共处”的方针，在中央委员会政治局成立了意识形态委员会。这意味着要把思想文化领域牢牢地置于党的严格监督之下。随之而来的是一系列人事更迭。《内容与形式》的主编胡赫尔去职，赫姆林作自我批评承认自己犯了错误：忽视了那些诗作产生的时间和地点。他的职位也被立场更坚定的人所代替。受到批判的还有剧作家哈克斯的《忧虑与权力》和该剧的导演朗霍夫等。在这样紧张的气氛中，1963年在布拉格召开了卡夫卡讨论会。参加者多来自各社会主义国家，民主德国也派代表参加。在会上奥地利共产党中央委员会委员恩斯特·费舍尔关于异化的发言引起热烈争论。费舍尔认为，在社会主义社会同在资本主义社会中一样，人们不可能洞察社会发展规律，因为技术、精神和社会发展的复杂性妨碍人们通观社会的全部进程并确定其方向。异化在社会主义社会将继续存在，因此在艺术中表现异化是合乎现实的。卡夫卡的作品对于社会主义者来说也是一部重要的教科书。而民主德国的代表们则认为对民主德国来说卡夫卡已成为历史人物，他抨击的是资本主义的弊端，对于正在迈向社会主义的民主德国来说，卡夫卡无足轻重。考赫甚至声称，谁如果以卡夫卡或别的什么人来攻击社会主义现实主义，那他就是攻击民主德国^①。这说明当时的东德文学多么明显地受政治态势的左右，文艺批评被混同于政治批判。但是已宣布进入社会主义的民主德国究竟还

^① 康拉德·弗朗克编：《金德勒当代文学史》，民主德国卷菲舍袖珍出版社，1980年，第125页。

存不存在矛盾,如果存在又是什么性质,作家如何表现这些矛盾,倒真正成了 60 年代东德文学创作的中心。

第三个重要事件是 1960 年的第二次毕特费尔德会议。从会前收到的大批来信和会上作家的发言看,不少作家对文化政策提出了批评。他们指出,文艺批评水平不高,太死板教条,把艺术等同于科学,对资产阶级文学缺乏深入的研究分析,他们希望能创作出发人深省、促使人独立思考的艺术作品。对于作家的这些意见和要求,统一社会党的回答是,要坚持社会主义现实主义的创作方针,塑造社会主义新人的形象。在 1965 年底召开的统一社会党中央全会上宣布进行“反对自由主义和怀疑主义”的斗争,保持国家的纯洁性和良好的道德风尚及伦理标准。从这一要求出发,当局对一批作家和作品进行了批判。例如布罗伊尼希(1934—1976)的小说《游戏场》(1965)、毕尔曼(1936—)的诗歌、毕勒尔(1934—)的《我是只兔子》(1963)和孔策(1933—)的诗《敏感的路》(1969 年在西德出版)等。1968 年发生的捷克事件,更使东德党的文化领导人提高了警惕,又一次强调反对“意识形态和平共处”,深入开展“反对新修正主义”的斗争。

从政治社会背景上看,60 年代是统一社会党加强文艺控制和作家、艺术家反对控制,两种力量此消彼长相互较量的 10 年。一方面当局继续坚持既定的文艺政策,倡导社会主义现实主义原则,强调意识形态领域内的斗争和批判;另一方面作家的主体意识逐渐形成,在题材选择、艺术手法的使用和借鉴方面表现出了自己的个性。文学作品渐渐突破僵化的条条框框,出现了一些因反映社会矛盾而引起争议的作品。第二代作家占据了文坛,并成为主导力量。

1971 年昂纳克上台取代乌布利希成为党和国家最高领导人,在文化政策上比以前有明显松动,对艺术家、作家采取了比较宽容的态度。昂纳克在统一社会党八届四中全会的报告中明确宣布:

“只要从坚定的社会主义立场出发,我认为,文学艺术没有禁区。”^①自此之后东德文学在一段时期从题材、内容和艺术风格、技巧上都呈现出更为丰富多样的面貌。作家创作主体得到更多尊重,而且提出了自己的美学主张。文坛上也出现更多富有艺术个性的作品。同时随着文论领域内接受美学和影响美学理论的崛起,读者的接受和参与受到重视,出现了作者、读者和批评家共同讨论的生动活泼的局面。它的直接后果是文学作品的艺术表现方式取得了较大发展,这是东德文学发展上的一个高峰。然而这种新局面没有维持多久,创作自由也只是在一定限度之内,它不允许触及党的领导和国家的根本方针,不允许动摇意识形态领域的既定思想路线。当局反对极端自由化的弦一直绷得很紧,直至1976年发生影响深远的取消作家毕尔曼国籍的事件。这一事件引起了知名作家、艺术家的签名抗议活动,后来他们一批批离开了东德。从此党和国家领导人与作家之间的关系又一次趋于紧张,矛盾进一步加深。

二、叙事文学——作家个性的张扬与揭示社会矛盾

与50年代比较,60年代的叙事文学显现出强烈的作家主体意识,并逐渐形成自己的风格。从小说的题材看,自60年代初起已经出现了一批以揭露现实生活的矛盾为主要内容的作品。民主德国第二代作家,即在二三十年代出生,经历过战争,但主要在战后开始创作的一代,如克里斯塔·沃尔夫、康特、诺伊奇、贝克尔、鲍勃罗夫斯基等成了文坛的主力。

反思过去、描写历史的作品,一如既往地 在60年代叙事文学中占有一席之地,但与战后初期的反法西斯文学不同,它不再是黑白分明地鞭挞纳粹罪行、歌颂反法西斯战士,而是转向描写被欺骗、受蒙蔽参战的德国青年在残酷事实的教育下思想转变,寻找新的生活道路的过程。迪特·诺尔(1927—)的《维尔纳·霍尔特的

^① 《新德意志报》,1971年12月18日。

冒险》(1960—1963)和马克斯·瓦尔特·封·舒尔茨(1921—)的《我们不是风中的尘埃》(1962)都是以此为主题的作品,诺尔的小说还被改编成电影。这两位作家都曾应征入伍作战,他们的小说带有强烈的自传色彩,并且受德国发展教育小说传统的影响,力图揭示迷惘一代寻找生活真谛的艰辛历程。诺尔的小说分两部,第一部写战争经历。作者让主人公以自己的眼睛目睹战争的全部恐怖与苦难,倾听德军在占领国屠杀无辜骇人听闻的暴行。第二部写战争结束时主人公渐渐觉醒,对在学校中被灌输的纳粹观念如“爱国”、“英勇”等产生了怀疑和动摇,带着迷惘和失落返回故乡。舒尔茨的小说在内容上与前者近似,不过重点在于写法西斯崩溃后青年人迷失方向、悲观失望的精神状态和对历史的反思。书名《我们不是风中的尘埃》来自书中备受集中营折磨而幸存的女主人公的一段话。“风中的尘埃”象征着这一代青年不能掌握自己的命运和方向,只能由人摆布,犹如尘埃随风飘荡。这一类作品基本上采用现实主义创作方法,通过描写中心人物的个人生活道路和思想变化,反映整个社会的转折和广大民众的观念变革。《霍尔特》的第一部中不少情节写得真实生动,人物的变化过程很有说服力,在艺术上比较成功。《尘埃》一书模仿德国发展教育小说的痕迹颇为明显。作者的意图在于通过人物的政治抉择,批判资产阶级人道主义的软弱无力,但由于过分追求哲理深度,书中有关哲学和世界观的对话议论过多,削弱了作品的艺术感染力。

反思历史可以从不同角度进行。约翰内斯·博布罗夫斯基(1917—1965)执着地围绕着他的主题——德意志和东欧毗邻民族的关系,以诗歌、小说传达出民族和解、和睦共处的善良愿望。博布罗夫斯基的小说创作集中在晚年,1964年发表了长篇小说《列文的磨坊》,次年出版了短篇小说集《勃厄伦多尔夫和老鼠的节日》,他去世后又出版了《警戒者》(1967)和《立陶宛的钢琴》(1966),其中最著名的是长篇小说《列文的磨坊》。小说以第一人称讲述了发

生在 19 世纪末的故事。1870 年一个西普鲁士村庄里富有的磨坊主破坏了竞争对手、犹太人列文的磨坊。列文在其他少数民族村民的支持下告到法院,并通过演戏的形式揭穿真相,但庇护富人的当局仍不主持公道,把这看成是波兰——犹太人的挑衅,无限期推迟审理。最后祖父烧毁了列文的小屋,列文只好出走他乡。这样一个并不复杂的故事所以受到欢迎,很大程度上是因其脱离艺术教条的独特写作手法。作者通过描绘上世纪末乡村风情的小装饰画,表现了大社会结构上的弊端:贫富对立、德意志民族与其他弱小民族的主仆关系和矛盾冲突。在叙述时作者不作直接的批判,宣判罪责,而是不时插进议论来打断故事的发展,用今天的道德观念来评述历史,把过去与现实联系起来,从而调动了读者的思考与判断。这样的处理使一个有很强政治含义的素材不流于公式化的说教。小说的叙述者、一个生活在当代的磨坊主的孩子在经历了恐怖的法西斯主义后,对遥远往事的再思考、再审视,使小说不再停留在德国人和单个犹太人之间的对立,而是展示了有深刻社会意义的种族冲突。

以纳粹统治时期犹太人命运为主题的作品,有尤雷克·贝克尔的小说《说谎者雅各布》(1968)。贝克尔生于 1931 年,在犹太社区中长大,后在集中营度过一段童年时光。这部小说有很强的个人经历的印记。犹太小商人雅各布居住的犹太社区被纳粹占领,人们生活在死亡的阴影下。为了鼓舞同胞生活的勇气,他开始编造和散布苏联红军即将开来,城市即将解放的好消息,以唤起同胞的勇气和生活的希望。最后他未能拯救他们,而是一道被送进了死亡营。这个故事是由集中营的幸存者讲述的,是以一种讽刺、幽默的口吻制造一种距离的方式,而不是用通常充满激情的叙事方式叙述出来的。书中对人物心理的分析细微深入,它不回避人性中的软弱,不臆造那种虚假的英雄主义。这样就更有力地揭露了法西斯主义的野蛮行径。

60至70年代清算过去、反思历史的作品,已从简单的对比、歌颂、揭露开始逐渐深入到人物内心,并进一步对普通人心中法西斯进行分析批判。与历史题材相比,60年代文学中占有更大比重的是现实题材,即民主德国的现实问题。60年代初以女作家莱曼(1933—1977)的小说《生活的归宿》(1961)为代表,一个新的文学阶段开始了。一批反映在民主德国社会制度下,人的社会抉择与生活中的欢乐和苦恼、事业和个人发展的矛盾的作品脱颖而出。莱曼的《兄弟姐妹们》(1963)、克·沃尔夫的《分裂的天空》(1963)、雅各布斯(1929—)的《一个夏天的描述》(1961)等,都可以列入在新生活中找到立足点的“归宿文学”范围之内。这类作品的本意是表达对社会主义道路的肯定,表现人们在新的劳动建设中得到幸福与成功的乐观主义精神,然而60年代前半期那些反响大、引起热烈讨论的小说恰恰是在揭露矛盾,对官僚主义、教条主义进行抨击批判,这才是作品的成功之处。

60年代当代题材的小说中,施特里特马特的《刺儿头奥勒》(1964)、诺伊奇(1931—)的《石头的踪迹》(1964)、克·沃尔夫的《分裂的天空》和《追忆克里斯塔·T》(1968)、海·康特(1926—)的《大礼堂》(1964)等是最有代表性的几部。这四位作家都是在民主德国成长起来的第二代作家。他们的作品在当时受到欢迎,引起评论界注意,是因为它们从内容上和形式上都比50年代的“建设小说”有了突破和提高,达到了一个新的水平。施特里特马特是写农村生活的公认的乡土文学作家。多年来他的作品始终围绕着农村和这块土地上的人,追踪他们在改造自然、改造客观世界的同时精神世界发生的变化。《刺儿头奥勒》主要反映1952—1959年民主德国农村的民主改革,农村中生产关系的巨大变化。被人们称作刺儿头的农民党员奥勒为带领村民摆脱贫困,自发组织了农民生产合作社。但是他的行动却受到官僚主义的上级领导的压制和反对,理由是上级还没有布置这件事。奥勒受到撤职处分

后便愤怒地退党。后来虽然合作社成立了,但矛盾也变得更尖锐。他提高生产的努力仍然受到阻拦,只得孤军奋战,因得不到支持,挖泥船迟迟不来,只好单枪匹马地用锹挖地,最后累死在湖边的草地上。小说发表后引起争鸣。由于小说写了英雄的失败,写了社会主义的悲剧,不符合社会主义现实主义写光明的要求,因而受到评论界批评。

诺伊奇最初是按照毕特费尔德道路的要求撰写关于工业生产的通讯报导及先进人物的故事。《石头的踪迹》就是以此为基础发展成长篇小说的。故事的背景是 60 年代东德推行的计划与领导体制下的科技革命。主人公巴拉是木工,小说表现了他由一个自由散漫的工人到一个自觉的先进生产者的转变过程。同时也写了党委书记的婚姻危机,提出了社会道德问题。巴拉这个人物刻画得比较成功。小说写他起初相信自己的拳头可以独打天下,并不懂得劳动的真正意义,后来在技术革新的生产斗争中逐步提高了觉悟,成为一个自觉为社会主义劳动的先进人物。尽管如此,这部书同样遭到了批评,因为党委书记的形象塑造得不够完美,竟然犯有作风错误。后来米勒根据这部小说改编的剧本《工地》遭到禁演。

其实,施特里特马特和诺伊奇的小说遵循的仍是现实主义叙事手法,叙述的时间和叙述者的时间完全一致。康特的《大礼堂》和沃尔夫的《分裂的天空》在基本未脱离现实主义叙事传统框架的条件下作了某些变化。康特属于第二代作家,1985 年后曾接替西格斯担任东德作协主席,在民主德国文艺界是比较重要的人物。第二次世界大战时他被征入伍,后来在战俘营里呆了四年,战后他进入大学学习,60 年代初步入文坛。他的第一部短篇小说集《南海拾零》(1962)就引起了注意。像这一代的其他作家一样,他最初的作品多少包含着自己的经历。《大礼堂》讲述的是一群工农大学生在共和国的培养下如何成为各行各业的专门人材的故事。作者从一个今天已经成为记者的昔日的工农学生的视角探讨了知识分子的

成长道路及面临的道德问题。这部书的基调肯定了社会主义制度,只有在这种制度下工人阶级才有了受高等教育的机会和权利。昔日的电工、裁缝、木工、女雇农、林业工人成了著名的记者、医生、学者、部门领导。但是小说没有一味地歌颂,还是用了不少篇幅写到生活中存在的僵化、保守、思想片面等弊病和人格弱点。小说的叙事不是呆板地平铺直叙,而是以当年的毕业生、现已成为记者的伊斯瓦尔准备回校演讲为契机,展开了一幅历史画面。这样的安排为作者提供了自由运用材料的可能,用报告的形式把当年经历的一个个场景、事件,一段段联想、反思串连起来,用今天的眼光批判地审视、评价这段历史,以此唤起对历史的重新认识。诙谐讽刺是康特的语言特色,在这部小说中也有充分的体现。虽然有的评论家指责作者以诙谐滑稽掩盖真正的内心冲突,但总的看来,作品还是成功的,它不再简单地臆造正面典型形象,主人公们在为共和国教育事业的成就感到自豪时也伴随对错误的自责和善意的批评。对那些出走西德的人,作者并没有简单地把他们写成叛逃者,而是把一个无法完全说清出走原因的悬案留给了读者。这说明作者已经意识到当时现实生活中存在的出走现象自有其复杂的原因。1969年康特发表了另一部长篇小说《版权页》,它仍然以主人公回顾自己走过的道路的形式来反思民主德国的历史,在艺术上它没有更大的创新,反响也不如前书热烈。

应该说,整个60年代引起最激烈争论的作品是沃尔夫的两部作品《分裂的天空》和《追忆克里斯塔·T》。这两部书都是以民主德国的现实为题材,前者触及到了60年代初一个最敏感的问题——柏林墙的修建和人们的社会抉择;后者则着重表现个人要求实现自我的渴望,及其在现实社会中实现的可能与障碍。沃尔夫生于现今属于波兰的小城兰茨贝格,二战结束时她随父母向西迁移。这段经历成为她后来的小说《童年典范》中的重要素材。到了东德之后,她进大学学习,后在杂志社和出版社从事编辑和评论工

作,1961 年发表第一篇小说《莫斯科的故事》。1963 年问世的《分裂的天空》使她成为文坛注意的中心。该小说发行量达 16 万册,并被改编成电影上演。它之所以获得成功,一方面是因为讲述了一个有一定悲剧性的爱情故事,另一方面在艺术手法上,从结构布局到两条线索平行发展、时空交叉、内心独白、回忆思考和叙述者的议论穿插,把故事分割成一个个片断,这种写法在当时颇有新意。特别是在叙述纯朴天真的乡村少女莉塔和化学家曼弗雷德的爱情时,既从总体上肯定了社会主义制度,又不回避这个制度所存在的种种缺陷。曼弗雷德由于旧思想的影响和在现实中遇到教条主义、官僚主义的阻碍和压力而对新制度产生了怀疑和动摇,最后去了西柏林。而莉塔由于对生活看法不同,仍留在东德。莉塔虽然作出了在当时看来是正确的抉择,但对爱情的失望仍给她带来巨大痛苦。书一开始就写她和恋人分手,从西柏林回来后,她在劳动实习时出了事故,受了重伤。最后莉塔在工人师傅的关怀下,在生产劳动中身心得到康复,但仍感叹分裂的天空给爱情带来的不幸。小说真实地反映了德国人民反对分裂、渴望统一的愿望,具有较强的感染力。作者在肯定莉塔的抉择的同时也对生活中的阴暗面进行了揭露,例如老工人受到不公正待遇、曼弗雷德搞技术革新受到阻力等。作者对曼弗雷德的出走不是武断地下政治结论而是从其出身、所受教育、家庭影响和领导工作的失误中去探求原因。这说明沃尔夫是一个尊重事实、有独立思考能力和社会责任感的作家。

在评论《分裂的天空》时虽然也有批评意见,但它基本上还是一部得到肯定和高度评价的佳作。而那部表现个人实现自我与社会现实冲突的《追忆克里斯塔·T》,受到的是当局的否定,两年内不许出版,后来只印了 800 册供批判用。该书是叙述者“我”怀念追忆女友 T 的短暂一生的故事。T 是叙述者“我”少年和青年时代的同学,后来成为兽医的妻子和两个孩子的母亲,她患白血病去世时年仅 36 岁。小说的主题是在社会主义制度下人如何实现自我。T

生性倔强,不愿与环境妥协。她追求完美,体现自我价值的强烈愿望与现实中的种种弊端时常发生冲突。现实中的僵化保守、教条主义的处事态度、对科技和理性的过分崇拜,使人丧失了幻想能力。某些人的伪善、投机钻营等丑恶表现使 T 反感,她与社会产生了距离。她不是投入社会,而是退缩到个人生活的小天地中去,郁郁寡欢,最终导致她英年早逝。这样一个人物形象的出现,在东德文学史上是具有突破意义的。60年代初柏林墙建立之际文艺界强调意识形态斗争,作品多为肯定社会主义制度的优越美好,为在这个制度下个人的成长和自己国家所取得的成就而自豪。而到1968年沃尔夫写了一个由于与现实无法认同而致使主人公死亡的悲剧,这在创作上无疑是个极大的变化。T不是正面英雄人物,更不符合社会主义现实主义文学塑造典型的要求。小说写的只是一个人的生活经历,实际上表现了一个社会在阻碍人的全面发展的严重问题。这部小说在写作方法上与西方现代文学更为接近。小说虽然名为追忆一个亡友,但读者眼前仍然没有出现人物清晰的外部形象,看到的只是一个人的心理发展的轨迹。这与传统现实主义的细节,包括肖像、环境等具体细微的描写相距甚远。全书由对话、书信、日记、“我”的回忆往事的片断连缀而成。部分为文献资料,部分为叙述者的主观印象,一个个点串起来便形成散文化叙述结构。这部书贯彻了作者提出的“主观真实性”的美学原则。这样一部书由于在思想内容和艺术风格上具有离经叛道的倾向自然不为官方认可,但现在看来,它突破了陈旧规范的束缚,是走向真实描写的重要一步。

除了以上几部有影响、有争论的作品外,道德伦理题材的小说中也有一些成功之作。善于讲故事的贡特·德·布隆(1926—)在《布列丹的驴子》(1968)一书中给读者讲述了一个三角恋爱的故事。一个已进入不惑之年的图书馆馆长爱上年轻能干、富有朝气的女馆员。但是他已习惯于安逸、舒适的家庭生活和安稳的工作职

位,这使他在妻子、家庭和代表着开创、机遇和进取精神的女友之间摇摆不定,就像布列丹的驴子在两堆干草之间不知吃哪一堆好。这部小说的价值在于没有着力渲染三人的感情纠葛,将它写成一个简单的婚外恋故事,作者对男主人公也不是着重进行道德伦理的批判,而是通过这个人物揭露和抨击社会上存在的惰性、随遇而安,一味顺应环境而丧失个性和自主意志的可悲状况。1972年他发表的长篇小说《授奖》也是沿着这个方向发展的。小说通过主人公、文学批评家在为朋友作品的颁奖仪式准备致辞时所产生的矛盾心理,探讨了社会道德问题,表达了作者反对虚伪,希望真诚、正直的愿望。

有人曾把60至70年代的东德文学归结为由“我们”到“我”,也就是说从早期文学反映个人如何深入社会、化为集体的一员,逐渐转向张扬个性、反映个人与社会的冲突,表现个人在这个封闭、僵化的社会中感到不适,格格不入,甚至受到歧视、打击和迫害,从而揭露社会中存在阻碍人的个性发展的问题。在这方面除了前面提到的沃尔夫的《追忆克里斯塔·T》之外,最有影响的是作家乌·普林茨多夫的短篇小说《青年W的新烦恼》(1972)。小说发表在3月份的《内容与形式》杂志上,它本应是一个电影脚本,写于1968—1969年。自1972年夏季开始,此剧先后在14个舞台上演,大获成功。该书篇幅不长,故事也不复杂,但却在当时的文坛和青年中掀起了一阵不大不小的风波。主人公是17岁的埃德加·维鲍,他聪明,爱动脑筋,但与周围刻板沉闷的环境不适应。他桀骜不驯,爱听爵士乐,穿牛仔裤,读美国作家赛林格的小说《麦田守望者》。他想过一种不受管束、自由自在的生活,常与领导吵架,离家出走,丢了工作。他爱上一个幼儿园的女教师,但那姑娘已有了未婚夫。他独自一人在一间简陋的小屋里搞发明时触电身亡。这部作品成为当时文坛上的一个热点是有原因的。那时正值德国统一社会党八大人事更迭之后,昂纳克上台宣布取消禁区,文艺政策松

动之时。这部小说触及了过去文艺的禁区,即社会主义社会中的悲剧问题。作者没有明确说出死亡的原因,是事故还是主人公有意自杀,但在通过各种途径调查、追索青年死因而展开的情节中,却揭示了现实社会中个人发展与社会束缚之间的尖锐冲突,特别是教条主义、僵化的教育制度阻碍青年个性的发展和创造力,致使一个有才能的青年走向自我毁灭。这部作品的独到之处还在于对古典遗产的处理上。此剧取名套用了歌德的《少年维特的烦恼》一书,主人公也同“老维特”一样为被迫适应社会中僵化的条条框框而感到痛苦,同样爱上了他人的未婚妻,结局同样是年轻生命的毁灭。这种处理显然有借古喻今之意,同时又是对过去备受推崇的古典主义、人道主义传统进行揶揄和调侃。维鲍在厕所里发现了一本《少年维特的烦恼》,从中读到了自己的烦恼,这无疑有对经典大师大不敬之嫌,而从内容上看,历史已经走过了一百多年,而歌德提出的个人与社会的矛盾尚未解决。在写作手法上它也突破了社会主义现实主义的局限。全书中没有全知全能的叙述者的安排和评判,从主人公死亡开始,围绕着解开死因引出朋友、父母、熟人的叙述和维鲍从冥府来的批判性自白及反省。第一人称的独白、第三者的讲述、录音带上的信件等汇集在一起,渐渐勾画出一个颇具现代派气质、聪明、有独立性格又满嘴粗话的青年肖像。他的穿着打扮和妙趣横生、富有现代青年生活气息的语言在许多观众和读者中产生了共鸣,结尾处的空白留给了人们想像和思考的空间,这是这部作品当时引起轰动效应的一个重要原因。小说的语言突破了过去的单一形式。维特的语言、青年工人常说的口语、成年人的规范语言和报纸用语一起出现在作品中。它反映了现实生活本身的多层次性,特别是维鲍的语言代表着年轻人冲破束缚、打破规范的叛逆心理,有一定代表性。无怪乎赫姆林在驳斥对此书的批评意见时说:“此书对于民主德国的青工是很有代表性的,事实上它是新的,另一种完全不同于50年代的‘生产小说’的‘工人文学’。普林茨多

夫的作品也许是第一次在叙事文学领域真实地表达了东德青年工人的思想和情感。”但是党的领导对于青年对这个人物的认同还是不无担忧的。昂纳克在党中央一次会议上警告作家说，不要把自己的烦恼强加给社会^①。

如果说普林茨多夫的《青年 W 的新烦恼》主要是通过青年一代个性成长中受到的阻碍，对僵化的教育制度进行批判的话，那么布劳恩于 1975 年在《内容与形式》上发表的中篇小说《未完结的故事》则更尖锐、犀利，把一个青年自杀的悲剧与个人在社会上受到监视、排斥、压制等不公正待遇，与青年革命理想信念的破灭联系起来。这篇小说当年只发表在发行量有限的杂志上，13 年后，即柏林墙拆除的前一年才以书的形式出版。党的干部之女卡琳与一个电气工弗兰茨相爱，但是弗兰茨出身不好，与在西方的朋友有通讯联系，被指控为里通外国并企图叛逃。于是他失去了饭碗，受到监视。干部家庭出身的女友又受到父母和单位的压力，被迫离开了他。在一连串打击下，弗兰茨绝望地打开煤气准备自杀。卡琳经过痛苦的思想斗争，不顾劝告与威胁，毅然与弗兰茨重聚。两人的性命保住了，但他们这种为社会和现实不容的爱情又将经受什么？前景如何？仍然没有一个答案，仍然是一个没有画上句号的故事。70 年代初布劳恩在短篇小说集《卡斯特的无拘无束生活》(1972)中，就对个性发展与社会控制之间的关系提出了疑问，《未完结的故事》则由于直接对占主导地位的道德规范和价值的怀疑而具有更强的批判性。此外，小说在语言风格上也显示出作者艺术上的成熟，因而更为文坛所重视。小说明显表现出克莱斯特文体简洁精确的语言特色。开头一个包括从句和套句的长句子就交代出故事的时间、地点、人物和一个闻所未闻的事件。“圣诞节前一天 K 县议会主席在寓所中不安地踱步几个小时后向他 18 岁的女儿宣布，必

^① 引自拉-施奈尔：《1945 年以来的德语文学史》，麦茨勒出版社，1993 年，第 188 页。

须向她通报某些事(他用‘通报’),关于此事他得知——从何得知与她无关——可能极大地、在最坏的情况下将完全改变她的生活。”这样的开头使人们很容易联想起克莱斯特的名篇《智利地震》或《O 侯爵夫人》。这样的开头既十分简练又造成悬念,容易引起读者兴趣,吸引他们读下去,想弄清究竟发生了什么事。小说中还有许多直接或间接引语,从文体风格或字句上可以看出歌德、克莱斯特、毕希纳、卡夫卡等前辈作家的深深印记。

三、批判与挑战——第二代诗人的声音

以 1962 年赫姆林主持的诗歌晚会为开端,民主德国新一代诗人登上了舞台。1966 年又出版了一部由两个年轻诗人编纂的诗集《在这更美好的国土上》,并且在青年杂志《论坛》上组织了讨论。至此一批出生于 30—40 年代的年轻诗人福·布劳恩(1939—)、卡·米克尔(1935—)、萨拉·基尔什(1935—)、海·切霍夫斯基(1935—)、较早已有诗歌问世的京·库纳特(1929—)、莱·孔策(1933—)和被西方捧为“叛逆歌手”的毕尔曼(1936—)等,主宰了以后 30 年的诗坛,使诗歌呈现出与以前不同的面貌。如果说战后初期和 50 年代老一辈诗人还在纵情歌唱新生活的自由、幸福,赞颂自己国家的成就的话,如今年轻诗人的诗歌中已经发出了批判的声音,提出挑战性的要求。他们不满足已经达到的目标,已经取得的成果,对新秩序中的不完善之处要加以改进。这些人的诗在形式上的共同特点是:在对象加工处理中的精确性——审美的独特性——对时代的尖锐批判性和有意识地吸收和发展古典诗歌技巧。60 年代的诗歌中既有继承克洛卜施托克的颂诗和哀歌等传统古典形式的诗作,也有激情澎湃、带有鼓动演说风格、诗句简练、语调铿锵的格言警句诗。在被称为“爱情诗歌浪潮”中的一些表现日常生活及个人情感的诗作中采用了印象主义的素描手法,把个人对日常事物的知觉感受诗化,在对天空、白云、日月星辰的吟

诵中借景抒情,以物喻人,而且现代派手法也广泛运用到诗中。语言符号充满了多义性,对话的形式把读者引进来,调动了他们的联想思考能力。

谈到这一代诗人,不能不首先提到给予年轻诗人极大影响、被称为导师的老诗人艾·阿伦特。他生于1923年,1984年去世。生前得到民主德国党和国家授予的许多荣誉。他是参加过西班牙战争的老战士,早年的诗作多记述这一段的战斗生活和流亡拉美的经历,因此诗中描述了许多异国风情。战后他发表了两部诗集《黑夜携带信天翁》(1951)和《山风谣曲》(1952),1967年发表的诗集《爱琴海》描绘了地中海河流山川的自然景色和奇妙的动植物王国,为年轻诗人展开了一幅充满异国风情的多彩画卷。在他的诗中历史与现代、神话与现实、物质世界的变迁与人类的苦难交织在一起,特别是诗中流露出一种悲伤的情绪,使青年诗人看到完全不同于传统的赞美诗的另一种范式,以至青年抒情诗人在进行人生思考时比以前带有更明显的感伤色彩。女诗人萨拉·基尔什在1983年说过:“我60年代初开始写作,但还不知道多少诗。阿伦特最初的诗集对我来说是齐默林、库巴、普莱斯勒和贝尔格尔的那些枯草旁边奇异的充满异国风味的精神食粮。”^①但是阿伦特的诗在艺术上为后辈诗人打开眼界的同时,它的悲哀气氛也感染了他们,使他们后来的诗中较少抱有盲目的乐观和希望。

60年代登上诗坛的诗人与老一辈诗人相比,一个明显的特点是,他们把现实社会看成一个运动、发展、正在生成的过程。他们不沉醉于已取得的成就,而是看到其不完善、尚未完成之处,他们呼吁人们继续变革,向前发展,而且更重视如何体现主体在变革中的积极作用。这一代人中最有代表性的诗人是福·布劳恩。

^① 引自拉尔夫·施奈尔:《1945年以来的德语文学史》J·B·麦茨勒出版社,1993年,第188页。

布劳恩 1939 年生于德累斯顿,中学毕业后曾当过工人,做过共青团的工作,所以他的诗歌一开始就表现出青年人要求冲破旧的束缚,改变停滞僵化的陈规陋习的革命热情,带有强烈的挑战性和宣传鼓动效果。他的第一个诗集《向我挑战》(1965)收集了 60 年代初写的诗歌。这些诗的主题多写青年和当时在全国展开的社会主义建设。这些诗情感激烈,向青年读者发出革新、创造、前进的号召。其中最有代表性的一首名为《要求》。诗人以一个青年革新者的名义大声疾呼:“不要已完成的!我们需要半成品!”

不要给我们开出现成的处方,
我的先生
生活不是画书,也不是沉闷的乐谱,
小姐
这儿需要的是立即思考。

他呼唤 “从安乐椅中站起身来,年轻人
……我们的双肩担起的天空
缀满星辰。
来吧,青年监督岗!
这里要开发处女地,
打开新的天际……”

从这首诗中可以看出诗人的激情,读者似乎听到马雅可夫斯基那种富有鼓动性的声音。在另一首诗《爵士乐》中,布劳恩用爵士乐演奏来比喻自己的美学思想:

这是爵士乐的秘密:从僵化的乐队中爆发出男低音,
打击乐器击碎没有思想的歌曲。
钢琴解剖奴隶主义
萨克斯管吹裂总乐谱的桎梏。

从他的诗中可以看出,作者虽然对自己的国家、对社会主义社会表现了极大的热情和认同,但是其主体意识已经觉醒。他把整个建设事业看成是“大家演奏一个总题目,/每个人都表演自己最好的一份。/这就是未来的音乐:每个人都是创造者。”与这种鼓动呼吁的内容相适应,在语言和形式上布劳恩的诗也与马雅可夫斯基的诗十分接近。画面跳跃,断断续续的节奏,句法前后不一致,多采用表达激情的感叹词等。这样读起来可以产生更强烈的鼓动效果,仿佛诗人正面对听众高声朗诵,召唤他们投身冲破旧桎梏、建设新生活的斗争中去。70年代他又发表了诗集《我们,不是他们》(1970)和《反对均匀世界》(1974)等。

另一位在这个时期显露才华的诗人是萨拉·基尔什。她1935年生于哈尔茨,深受奥地利诗人巴赫曼以及采兰、博布罗夫斯基和胡赫尔等老一辈诗人的影响,诗作大多富有个人生活的印记。1965年她与丈夫莱纳·基尔什发表了诗集《与蜥蜴的谈话》,后来又独立发表了《乡村逗留》(1967)和《咒语》(1972)等。她的诗代表了60至70年代东德诗歌的另一种风格:清新、细腻,在对自然现象或日常生活中的小事物的描绘中展现丰富的联想,曲折隐晦地表达作者对社会、政治、历史的深刻思考和对人生的领悟。甚至一些严肃、重大的政治主题也往往通过个人感受,通过比喻和联想表现,不同于当时流行的政治诗那样直接表露。她在诗中由女人卷曲的头发联想到犹太妇女的悲惨命运;写花圃中的选种、摘采暗示希特勒的种族主义,而她写死亡的恐惧不单单是写个人的经验,而是将这种感受与对犹太民族历史的认同联系在一起。总之,她的诗歌着力表现个人的感受,同时也为读者打开了深入理解、体会的空间,使之可以根据自己的经验去填补诗中的空白。这一方面使她的诗具有了更深厚的内涵、多义的解释;另一方面也由于其“缺少明确的立场”而受到意识形态领导部门的批评。例如她的一首诗《咖啡豆》在1969年民主德国第六次作家代表大会上就作为“非社会主义诗歌

产物的表现”而受到批评,说它“标志着资本主义晚期的立场”,“把任何开端都写成毫无前途的,这种情绪不值得进行艺术塑造”。在这首不长的小诗中,诗人在每一行开头都重复使用了时间副词:

下午我把一本书拿在手中
 下午我把一本书从手中放下
 下午我突然想起有战争
 下午我把第一场战事忘记
 下午我研磨咖啡
 下午我将磨碎的咖啡豆
 收拢聚起
 下午我换上新衣
 梳妆打扮
 哼着歌曲,闭口无言。

这首诗实际上是在表现一种瞬间感受。诗中没有明确交代这种期待无望的失落感由何而来,它可以被解读为一个女性期盼恋人时的孤寂无奈的心情。通过时间指示词的重复和陈述句的排比,诗人把这种空虚无聊的情绪写得富有诗意。当时的文学批评过分狭隘地从意识形态和政治立场出发评价诗歌,无疑是有些主观武断的。当然,基尔什在诗作中使用多种艺术手段:童话—神话传说、象征譬喻、与习惯的知觉方式背离的陌生化手段、蒙太奇、思想跳跃、白日梦与现实交织等,增加了解读的难度。评论界指出她的诗歌流露出了一种悲观情绪,也有一定的道理。不论她描写爱情、吟诵自然景物或是诉说个人的瞬间感受,总是带着一丝哀愁和对未来可能发生灾难的忧虑。也许这正是这一代诗人对当时社会已经隐含着种种矛盾的敏感反应。这一类写小的具体事物、写个人情感、写日常生活,通过具体状物抒情表达作者对时代、社会、人生的认识的诗人还有很多,例如歌唱春天、小鸟的乌·格莱斯曼(1933

—1969),描写大海的卡·米克尔,描写森林和河流的海·切霍夫斯基等。诗人莱纳尔·基尔什在一篇评论米克尔的文章中谈到这一代诗人处理对象的共同点是:性格特征支配审美特性,敏锐的受过马克思主义教育的对时代的反思和自觉地继续吸收并改造古典主义诗歌技巧。

库纳特虽然早在 50 年代就已经开始发表诗作,但其主要影响却在六七十年代。孔策在几次诗歌浪潮和讨论中都曾引起评论界的注意,他代表着一种渐渐兴起的批判的、远离主流意识形态的倾向。他们二人都受到布莱希特的影响,诗歌富有辩证精神,语言简朴,言简意赅,常常以格言警句的形式出现。库纳特的诗具有讽刺意味,常以犀利的语言、辛辣的讽刺揭露社会矛盾。技术进步对自然生态环境的破坏、现代社会中人与人之间关系的疏离,都是他诗中常见的主题,而他站在存在主义立场上揭示问题时,对未来表现出一种历史悲观主义的态度。他的诗集主要有《不速之客》(1965)、《镜前的警告》(1970)、《敞开的出口》(1972)和《通向乌托邦的途中》(1977)等。毕尔曼事件之后,库纳特移居西德。如果说库纳特的诗在深思中更多的是一份对历史进步的怀疑的话,孔策的诗则与现实政治联系得更紧,矛头直指当时的政治文化方针。1969 年后他的诗集《敏感的路》禁止出版,就是因为其中一些诗涉及到 1967—1968 布拉格之春,而他的态度与政府对捷克事件的态度相悖。他在诗中写出了自己对国家的怀疑、失望,而且语调苦涩。他的这些诗在作协六大上受到严厉批判,被说成是“介乎内心世界的表白和反对共产主义之间,是赤裸裸地大发怨言,极为敏感地渴望行动的个人主义,从内心世界向外眺望,而且已经和反共产主义、和对东德形象的恶意歪曲同流合污了”^①。批判的结果是所有出版社都与他解除合同。此后,诗人们多采用寓言、谣曲、譬喻象征等艺

^① 唐拉德·弗朗克:《金德勒当代文学史》,民主德国卷,非舍袖珍出版社,1980 年,第 168 页。

术手段表现他们感到的压抑和对文艺政策的批评。孔策在短诗《艺术的结束》中通过猫头鹰与松鸡的对话影射东德的文艺领导粗暴干涉文艺创作,造成文坛黑暗的状况:

猫头鹰对松鸡说,你不可以

你不可以歌颂太阳

太阳是不重要的

于是松鸡

从它的诗篇中删去了太阳

这时猫头鹰对松鸡说

你真是一个艺术家

于是一切变得漆黑。

在这条路上走得最远、最终引起文坛乃至知识界极大震动的是沃尔夫·毕尔曼。他出生于汉堡一个老共产党员家庭,1955年才从西德移居到东柏林。1962年他抱着吉它以自编自唱的形式出现在诗歌晚会的舞台上。由于他的诗歌公开揭露、批判社会的阴暗面,具有明显的与政府对立的倾向,引起了当局注意,勒令停止演出。以后虽然短期解除过禁令,他也在东、西德的歌舞场上重新弹唱,但终因他的诗歌一再触怒当局,1965年又被禁演。从此他一直在柏林附近的寓所里过着类似隐居的生活,直到1976年获准赴西德演出。然而就在演出期间当局突然宣布取消他的国籍,由此酿成了著名的“毕尔曼事件”。

毕尔曼是东德文学史上一个必须提到的诗人。他在东、西德受到截然不同的评价,这主要是因为他的诗歌坦率地表明了自己的政治立场,带有强烈的政治倾向性。1965年以后他在西德出版了五部诗集:《竖琴》(1965)、《用马克思和恩格斯的嘴说》(1968)、《四首新歌》(1968)、《为了我的同志们》(1972)、《德国,一个冬天的童

话》(1972)。在这些诗歌和谣曲中,他时而隐晦时而公开地对东德领导和特权阶层进行嘲笑、讽刺和抨击,真是喜怒笑骂皆成文章。他在诗中为那些高高在上践踏民主权利的官僚主义者绘了一幅幅漫画像:官僚主义大象、肥公牛、黑乌鸦……在名为《一个垄断官僚主义者的画像》的诗中,他讽刺那些饕餮狂饮之徒:

葡萄酒浸泡的红旗在他们唇边飘扬,
在阶级斗争中高颂祝酒词推杯换盏。

他在诗中把民主德国称为“审判幸福的宗教裁判所”,说中央委员会就像“国中之国”。这种与党和政府公然对立的态度为他带来了多顶政治帽子:“社会主义的敌人”、“无政府主义的个人主义”、“叛徒”、“反共,玷污工人阶级政党”……毕尔曼本人却不怀疑自己对社会主义的信仰,认为自己反对的只是官僚主义体制,揭露的是东德社会中越来越蔓延发展的僵化、停滞、毫无生机的社会状况,是官方宣传与现实之间的巨大反差。毕尔曼的诗歌在德国引起反响的原因,还在于它语言朴素,通俗易懂,富有民歌风味。他受海涅和布莱希特影响极大,他的《德国,一个冬天的童话》继承了海涅政治讽刺诗的传统。他的儿歌和谣曲表现出布莱希特的风格,语言简洁,富有启发性的问答易于为读者所接受。

总的说来,这一时期东德诗坛上虽然还有一部分肯定现实的诗歌,但起主导作用、影响更大的,是逐渐觉醒的主体意识发出的批判声音。

四、戏剧:新古典主义兴起

从 60 年代中期开始,东德的戏剧创作与舞台演出出现了向古典主义转向的趋势。代表这一趋势的剧作家是彼得·哈克斯和海纳·米勒。他们把古希腊、罗马神话或欧洲古典戏剧及圣经故事进行二度创作,在历史的外衣下表达自己对人类社会、历史变革的看

法。哈克斯根据阿里斯托芬的同名喜剧改编了《和平》(1962),根据希腊神话天神朱庇特化装成安菲特里翁与其妻同床共枕生子的故事,创作了喜剧《安菲特里翁》(1968),还写了取材于圣经故事的《亚当和夏娃》(1973)等。米勒则写了取材于希腊神话传说的《菲洛克泰忒》(1965)、《俄狄浦斯王》(1967)、《赫拉克勒斯》(1966)、《普罗米修斯》(1967)、《贺拉兹人》(1970)和《美狄亚》(1974),及根据莎士比亚戏剧改写的《麦克佩斯》(1970)等。其中最成功的是哈克斯的《安菲特里翁》和米勒的《菲洛克泰忒》。从这两部剧作中可以看出两人不同的戏剧美学观。哈克斯提出“后革命戏剧学”的主张,认为在民主德国革命已经成为历史,社会主义已经实现,人成了历史的主人。剧作者可以以主人的身份面对素材,塑造与类别规律相符的艺术形象,形式上要变得完整。在这个新的,他称之为社会主义古典时期的时代,敌对矛盾消除了,一个完整的人将与他的多种才能、他的高尚举止以及他的大胆情感同在。可见,哈克斯把革命后的现实过分美化和理想化了。在这种思想指导下,他的新古典主义戏剧致力于表现生活的美、和谐、快乐,即使有冲突也只是个人之间的性格差异,最后往往通过人性的完善和高扬导致喜剧结局。他在艺术形式上也多采用优美的韵文体。《安菲特里翁》在希腊作家的笔下是悲剧,而哈克斯将它写成一出喜剧。在他的剧中安菲特里翁的妻子阿尔克美尼从化装成她丈夫的天神朱庇特身上得到爱情的快乐,她心甘情愿地被占有,因为朱庇特在剧中是一个完人形象,代表着爱情、生机活力、美和艺术,不像安菲特里翁那样,虽然不遗余力地为社会劳作,但一直没有多大作为。最后安菲特里翁也改变了自己,由一个只会打仗的粗鲁斗士成为会生活、具有人情味、接近朱庇特的完人形象。

布劳恩曾这样评价过哈克斯和米勒两人的戏剧观的不同,他说:“当‘闪光的哈克斯’向‘诗的未来’走得如此之远,以至现实不能再来到他面前之时,‘伟大的米勒’的艰难步履则回到‘史前时代

的尖利镣铐中’。”^①的确,米勒的剧作也同样转向历史和神话传说,但却是从另一种完全相反的历史观出发的。米勒根据马克思主义,认为进入无阶级社会之前的人类社会处于史前时期,人与人为敌,充满战争和人性变态的野蛮行径。在这个时期没有英雄,所谓的英雄只不过是更丧失人性、更嗜血好战的杀人者。因此米勒取材于希腊、罗马戏剧和德意志历史的剧作都是写古代世界中人与人的仇杀、人性的丧失和异化、痛苦和牺牲等人类的悲剧。他的戏剧素材虽然多是历史故事和神话,但有明显的借古喻今意图。他在初期的现实题材剧作受到批判或被禁演的情况下,转向古典戏剧的改写或完全反其意而用之,显然是在进行新的探索,寻找一条使戏剧发挥改造现实、促使观众思考的新途径。他对古典题材的加工与古典主义没有多大关系,实际上是关系到人类历史上的重大矛盾没有解决的现实社会结构。比如他的《菲洛克泰忒》就对索福克勒斯的原作做了很大改动。在希腊戏剧原作中,被抛弃在荒岛上的菲洛克泰忒是忍受寂寞、饥饿和伤痛,坚毅顽强,最后又重返战场杀敌立功的勇士。而在米勒笔下,他被放逐到荒岛上忍受了10年折磨后成为痛恨战争和一切的人。他拒绝奥德赛的请求、劝慰和授予荣誉的允诺,宁肯忍受孤独和饥饿也不再拿起弓箭,最后他终于被同事所杀。原作中一心争取希腊胜利的奥德赛在此剧中成了好战、狡诈、没有人性的反面形象。米勒通过此剧谴责了制造流血、死亡的战争,写出了野蛮的武力主宰一切的时代中人性的软弱可悲。其他如《赫拉克勒斯》(1966)、《俄狄浦斯王》(1967)、《荷拉梯兄弟》(1968—1969)等剧作中都表达了类似的观点。米勒的历史观与阿道尔诺的《启蒙的辩证法》有密切关系。现实中存在的越来越多的问题使他感到人类社会仍处于史前时期,德国历史的沉重阴影仍

^① 引自拉尔夫·施奈尔《1945年以来的德语文学史》,J·B·麦茨勒出版社,1998年,第194页。

笼罩在现实的上空。历史在他的眼中呈现出的是恶、暴力、杀戮、流血。从日尔曼古代历史到第三帝国时期以及后来的 1953 年 6 月 17 日政治事件,社会主义工人运动史上斗争扩大化时期的冤、假、错案,对许多干部的批判、斗争、流放,在他的历史剧中都有所表现。《宰杀—德意志场景》(1951—1974)写第三帝国时期在法西斯专政的高压和思想毒害下,人如何变成残忍的野兽相互残杀。《日尔曼女神在柏林之死》(1956—1971)把古代德意志和第三帝国直到 1945 年之后的东德现实联系起来。头戴王冠的日尔曼女神在剧中是古代好武嗜斗的德意志民族的象征。希特勒时代她又被绑上战车,说明法西斯利用德意志的民族意识、民族精神进行反人道战争。剧中还写到了 1953 年东柏林工人游行示威的政治风波,把这一事件写成兄弟厮杀。共产党员被送进监狱,号子里关着的是他的兄弟、纳粹分子和一个叛徒及杀人犯。苏军坦克开来,风波平息下去了,牢中的共产党员却被他的兄弟及其同伴杀死了。与米勒这种跨越久远历史时空、含义深广的题材内容相适应,在戏剧结构上他的剧作有了新的变化。与哈克斯相反,米勒心中的历史不是完整的,而是破碎、断裂的,因而他的剧在舞台上常常表现为前后互不关联的几个情节的拼接。《宰杀》由 5 场戏镶拼而成,《日尔曼女神》把 13 个场景串连在一起。这种剧被称为“场景镶拼剧”。剧中还出现漫画式的滑稽场面,这样既有强烈的讽刺意味又有间离效果。

与新古典主义戏剧同时平行存在的还有不少反映民主德国现实,以社会主义建设事业中的劳动者为主人公的剧作。与 50 年代表现革命与建设的戏剧不同,60 年代以来剧作家更多地关注社会中的矛盾冲突、个人与集体的关系、在新的生产关系条件下劳动者个人的全面发展和陈旧落后的生产方式对人的束缚之间的矛盾等问题。在这方面布劳恩的剧作最有代表性。布劳恩是以迫切要求变革发展的激进姿态登上文坛的诗人。他的剧作同样以揭露阻碍

前进的弊端为主要内容,而且更多地体现布莱希特的辩证思想。布劳恩面对的是革命以后宣称进入了社会主义阶段的民主德国现实,他更多感受到的是只有个性全面发展,才能解决个性与束缚个性才能的官僚体制及陈旧落后的思想意识之间,领导与被领导之间的尖锐冲突。为此他创作了《翻斗车工人》(1962—1967)、《廷卡》(1972—1973)、《辛策与孔策》(1972)、《施米腾》(1969—1978)、《列宁之死》(1970)、《格瓦拉与太阳国》(1977)和《世界大同》(1979)等。这些剧的产生不是一帆风顺的,有些是几易其稿,从60年代初写出初稿,历经10余年才得以在舞台上演出,有的只在联邦德国上演。我们以《翻斗车工人》为例来看当时的文化政策对戏剧创作的干预。第一稿写于1962年,名为《全面的人》,1965年第二稿改为《翻斗车工人保尔·鲍赫》。1972年在舞台上首演名为《翻斗车工人》。主人公鲍赫是一个头脑灵活、不循规蹈矩、粗犷强壮、有冒险精神的工人。他较早感到生产中的问题:单调繁重的体力劳动压抑了工人的积极性和创造性。为了提高生产率,当上班组长的鲍赫组织工人进行技术革新,但是提高定额使保守的工人不满,劳动紧张又出了事故,鲍赫也因此离开了班组。他的集体却沿着他的路走了下去。最后伙伴们认识了劳动的价值,继续改革,恶劣的劳动条件也得到了改善。《廷卡》中的女工程师也同样希望立即改造僵化、停滞的现状,使人的个性得到全面发展,但也同样遭到失败,甚至未婚夫也离开了她。和《翻斗车工人》一样,改革者虽然遭到厄运,可对其他人还是起到了动员作用。

布劳恩的思索并不仅局限于生产建设中的矛盾冲突,而且扩展到社会革命、历史变革的大问题。古巴革命的领导人切·格瓦拉曾是许多东德青年的偶像。布劳恩的《格瓦拉与太阳国》表现了怀着乌托邦理想的孤独革命者必然的失败命运,同时提出了革命的下一步问题。这一问题也出现在他以中国历史为背景的譬喻剧《世界大同》中。革命胜利了,但僵化的等级制度、落后的亚洲生产方式

致使发展停滞、经济萧条,又会爆发新的农民革命。通过这些剧,作者提出了一个值得深思的问题:共产主义理想的实现、世界的大同、社会的和谐似乎只是乌托邦,事实上它们常常走向反面,而且用历史譬喻对照当时的社会现实,就显出更为鲜明的反差。社会化的大生产与技术落后、单调乏味的劳动之间的矛盾,男性至上和工具主义的控制与对感性官能创造力和情感的压制比比皆是。布劳恩想以此告诉观众,现实社会并不是如宣称的那样已经消除了异化,是完美和谐的社会,人们不能满足于已经达到的,而要致力于发展、变革。布劳恩笔下的人物:鲍赫、廷卡、格瓦拉以及《辛策与孔策》剧中的劳动群众、司机辛策等都是作为具有个性孤立奋斗的英雄出现的。他们义无反顾地向前走,行动果断,但结果都失败了。虽然个人失败了,然而他们的失败产生了积极的影响,得与失共同存在,全剧有些暗示现实存在的问题和弊端的台词和情节过于尖锐,引起能听懂细微末节和弦外之音的观众的共鸣,因而演出也常常受到阻力和批评。

遭受类似境遇的还有米勒在这一时期创作的惟一一部直接接触及现实的戏剧《工地》。此剧是根据诺伊奇的小说《石头的踪迹》改编的,发表于1965年《内容与形式》杂志上。此剧描写的是从50年代计划经济向60年代新经济体制过渡中东德社会工业生产中错综复杂的矛盾冲突。剧中写到了不守纪律、胆大妄为、又富有创造性的工人为了提高生产率而做的种种革新努力,新来的党委书记重视发挥技术人员的作用,并与工人一道与保守、僵化的官僚主义作斗争,但同时也真实地揭露了尚存在的、以不同形式表现出来的阴暗面,例如技术发展与自然人性的冲突,盲目执行计划、瞎指挥对生产造成的危害等等。这部剧作比起50年代和60年代那些掩饰矛盾粉饰太平的“生产剧”来说无疑是一个进步。本来揭露矛盾是为了推动社会前进,但却与当时占主导地位的文艺方针相悖。当时的东德党政领导认为,60年代中期社会已经进入了现实存在的社

会主义阶段,不再处于过渡时期,是一个独立的政治历史形态,实际上作者在该剧的创作中还是颇费心血,用多个短小的分场景多侧面、多视角地表现矛盾冲突,有的场景表现官僚主义领导与工人的自发积极性的冲突,有的场景涉及到党内不同观点,工人内部老、中、青的冲突,无政府主义倾向与严守纪律的冲突等等。爱情故事穿插其中,譬喻经济技术进步的理性机制与自然、人的本性的冲突,增加了剧本的象征比喻意义。该剧直至 1980 年才再次获准公演。

第四节 70 年代至 80 年代——美学的解放 与文学多元化

一、文学情况综述

70 至 80 年代的文学无论在形式风格还是内容思想上都出现了前所未有的繁荣,呈现出发展的多元化局面。这一时期虽然出现了剥夺歌手毕尔曼的国籍,许多著名作家、艺术家签名上书及后来的严厉处理导致不少重要作家离开东德、与当局公开决裂的尖锐冲突情况,但总的说来在文艺政策上较以前宽松,直接点名批判作家作品的情况减少,作家的主体性受到尊重,在写什么和如何写的问题上有了更多自主权。同时随着东德作家与西方作家接触和交往的增加,文学创作也渐渐突破地方性局限,一些更具普遍性、关系到全人类发展的重大问题提到日程上,出现在他们的文学作品中。这一时期由于社会主义理想和现实之间暴露出越来越多的矛盾,文学作品中揭露、批判东德社会弊端的作品的比重加大。另外,文学理论、创作方法、风格形式的探索与实践得到空前发展,产生了一些不仅在东德而且在西方也引起反响的重要作品。

虽然东德的文艺政策仍一直坚持划清意识形态界限,对于过分自由化的倾向进行坚决打击,但对广大作家的控制,特别是第二代、第三代作家已经不再那么有效。1976年在西德演唱的东德歌手毕尔曼因为演唱了“反党反社会主义”内容的歌曲而被取消国籍,此事在文艺界引起强烈反响与震动,最著名的十几位作家联名写信抗议,海姆、赫姆林、沃尔夫等人都参加签名。后来他们受到严肃处理乃至不同程度的迫害,从被迫认错检讨到开除出党、出作协。毕尔曼事件是当局对作家思想控制达到顶峰的表现,也是作家与当局矛盾尖锐化的一个例证。但它并未使作家俯首贴耳,纳入既定轨道,控制和反控制的斗争一直在延续。1976年之后,更多的作家通过各种渠道流向西方,而一些留在国内持批判态度的作家则表现出强烈的主体意识,要求文学不再成为政治的工具,回到文学本身去的呼声越来越强。

总的看来,这一阶段的文坛有以下几个特点:

(一)无论在文艺理论还是在文学创作中,艺术的审美特征和作家的主体因素、接受者的主体性受到尊重,出现了“美学解放”的新局面。

(二)文学创作的主题和文艺手法突破了地方局限,东、西德文学发生接近、趋同的态势。文学作品从图解历史、政治逐渐转向关注个人的命运及战争与和平、生态环保、唯理性的工具主义对人性及情感的侵害等现代社会中普遍存在的问题,文明批判也成为东德文学的一个重要内容。

(三)自我叩问与历史反思得到进一步深化。

(四)出现了非主流文化团体。

自60年代下半期以来,东德文艺学领域开始回顾和审视自己的历史,特别是在如何理解和贯彻马克思主义文艺理论方面做了一些正本清源的工作。首先是在现实主义的讨论中,突破了传统的把认识美学当作马克思主义艺术理论的唯一支柱,把社会主义现

现实主义方法当作惟一准则的看法。这就是理论界所说的“现实主义理论中的哥白尼转折”。

传统的现实主义概念,即以卢卡契的人道主义—民主传统的遗产观、规范的整体观和有机形式观为基础的现实主义认识论,从60年代下半叶开始有了变化。首先是安娜·西格斯和布莱希特在30年代与卢卡契的通信和争论资料的公开发表,使人们对现实主义有了新的认识。文学史家米腾茨威在其著作《论布莱希特—卢卡契论争》、《布莱希特及唯物美学的命运》中指出,马克思主义美学的内部对于文学的本质和文学的看法存在分歧。在对理论正本清源、对过去历史的回顾审视中,卢卡契理论的权威地位受到了怀疑和批评,布莱希特早就提出的“所谓现实主义文学,即是发挥现实主义功能的文学”的命题——关于现实主义的“广阔性”与“多样性”等提法开始被人们普遍接受。一些罗曼语文学和英语文学工作者对西方的新批评派、结构主义、接受美学等理论的研究,对西方文论的有益成分的吸收借鉴,使他们看到自己的弱点和空白,这有助于他们突破旧的现实主义理论的框架,发展自己的理论体系。同时毗邻学科的新成果对现实主义理论发展也起了促进作用,如认识论、心理学、语言—信息—交流科学、系统论、语义学等。文艺学的发展变化主要表现在以下几个方面:

(一)过去把现实主义理论理解为反映现实生活,在一些更为肤浅的曲解中甚至教条主义地理解成模仿、复制,在文学批评中常常犯对号入座的可笑错误。现在人们理解的现实主义,已不再是一种一定的方法、风格,而是从功能角度理解,把它看成是一个开放的体系,它的目的是帮助人们自由发挥个人的潜能,从而更好地去把握世界,即“功能的现实主义”。东德文学史家魏曼在题为《现实和现实主义》的文章中,对此进行了深入阐述。从此,理论界摒弃了教条主义的、僵化的、陈旧的现实主义概念,把它看成一种发展变化的理论。

(二)以历史的、科学的态度研究、评价现代派文学。现代派、形式主义、颓废派等长期以来是东德文学斗争中动辄使用的大棒和帽子,70年代以后这种情形改变了,颓废派一词已去掉它政治意识形态的含义,回到了它的本来意义,即专指法国1895—1900年间出现的实际上是象征主义的一个文学流派。这使一些现代派大师的作品得以出版,比如卡夫卡、乔伊斯、普鲁斯特、穆西尔等人的作品。东德学者在东德发表了关于这些大师的专门研究著作,如1979年卡尔海因茨·巴尔克和迪特·施伦史泰特出版了《艺术的先锋派·接近未结束!》的一章,1984年古德仑·克拉特发表了《从现代派研究说起》。人们发现现代派概念中包含一种美学革新和社会进步的要求。现代派概念是在反传统的意义上使用的,不应把它当成洪水猛兽。这就明确了功能的现实主义并不囿于一定的风格、技巧,它的目标只是在促进社会和文学发展的前提下广泛吸收现代艺术的表现手段以丰富自己的文学创作。在这方面许多作家做出了积极努力,学者的理论研究工作更是在现实状况与先锋运动之间架起了一座桥梁。新的现实主义理论注意到了今天世界范围内发展和变化了的现实:不仅资本主义生产关系对第三世界的掠夺压榨带来了灾难性后果,而且传媒手段爆炸性地发展、大众文化迅猛繁荣、知识传播、贮存、模式化的新形式,都极大地影响和改变着人们的思想、行为方式。因此在这种形势下,他们要求放弃操纵、控制,尊重人的主体,启发人的自我理解意识。他们在承认现代派在历史上的先锋作用的同时,也看到其否定功能在渐渐消失,而在理论和实践上后现代主义潮流是不可遏制的。东德理论界对当代的新思潮诸如后结构主义、解构主义等,也不再持简单的否定态度,而是看到它们也有解构资产阶级意识形态传统的意义。

(三)承认文艺的审美价值、文学活动中作家的主体因素具有不可替代的重要作用,读者作为接受主体对整个交流过程的完成也具有重要意义。这一看法在70至80年代关于文艺学的几次大

讨论中渐渐达到共识。它克服了过去的反映论把文艺功能界定为认识这一偏颇,否定了将其等同于推动生产力发展的杠杆的谬论,唤起了文学活动中主体精神的觉醒;人们不再出于功利目的要求文学艺术宣讲、图解道德思想,而是看重它在磨砺人的感受、唤醒人的灵魂方面所起的独特作用。文学创作被看作一个掌握过程,包括生产、交流、接受、评价的能动、变化、发展的过程;作者与读者的关系不再是说教、训导,而是平等对话;文学作品不再给出答案,而是提出问题,启发思考。在这种文学观念的嬗变和理论建设的发展中,一批有改革思想的理论家、文学史家如魏曼、瑙曼、施伦施泰特、绍伯尔、卡琳·希尔迪纳等都积极参与,发表了如《反映与功能》、《社会—文学—阅读》、《文学反映论》、《映象、意象、价值》、《现实主义—作为文学史的一个范畴》与《现实与现实主义》等一批别开生面、富于建设性的重要论著。

(四) 作家美学思想的进步带来了文学创作的繁荣。文学理论活动是文学实践的总结,反过来它又促进文学实践的发展。60年代末以来的东德文学发展正是如此。在理论界打破束缚,提出新的观念的同时,作家们也在自己的实践中进行了大胆探索,开辟了艺术地把握现实新的可能性的局面。安娜·西格斯晚年研究和借鉴浪漫派文学的艺术成就,提出“幻想的现实”的艺术主张。她指出,现实不只是能够看得见、闻得到的东西,幻想和梦境也属于现实。幻想和梦境中往往寄托着人类的理想与愿望。她早年的小说《已故少女的郊游》就虚构了已故少女回忆当年的故事。她70年代以来发表的一些作品,更是大胆发挥想像,如《外星人的传说》让外星人飞临地球,为读者提供一个观察现实的新角度。菲曼早在1964年第二次毕特费尔德会议上就提出应该扩大文学的形式和体裁,让作家充分发挥自己的想像力和虚构能力,要批评家、研究者重视文学的审美特性。他在《文学中的神话成分》一文中把文学中的神话因素看成是人类经验的浓缩,看成是对人世间各种矛盾

的现实的总体把握。他指出,神话具有象征性、比喻性和超时空的特点。因此引入神话成分便扩大了文学描写的题材,也大大丰富了表现手段,使作品具有深厚的文化渊源和历史内涵,又增添了奇异瑰丽的色彩。

克·沃尔夫在她的文学论著《读与写》(1972)和《问答集锦》(1976)中提出“主观真实性”的审美主张。她反对狭义地理解社会主义现实主义理论及其所规定的条条框框,按照给定的主题去创作。她强调在创作过程中作家主体的独一无二的、不可替代的作用。她认为,经验是作家赖以写作的仓库,这种经验是客观现实与作家主体之间的媒介。作家写作时要带着自己的经验,以一种“积极介入”的态度,坦率地置身于他所处理的素材之中。这样,作家不再是单纯编造故事的叙述者,也不是居高临下的说教者。他不必再隐身于作品背后,自己就是题材的一部分,同题材一起去经历变迁和运动。作家用这种方式可以表达自己对历史和现实的看法,和读者交流,共同寻求答案。沃尔夫的主观真实论并不是鼓吹脱离现实的主观主义,也不是只描写自己、表现自我,而是对所表现的客观现实进行创造性的分析。作者可以直接出面进行议论、评说,甚至参与情节发展,这种手法与西方现代文学的手法十分近似。沃尔夫认为这是时代发展所需要的。她将这种小说称为“现代散文”。沃尔夫 70 至 80 年代的作品《童年典范》(1976)和《卡珊德拉》(1983)等就是实践她自己这一美学主张的范例。

这些崭新的美学主张大大推动了东德文学创作的发展,其结果是,西方现代文学的种种艺术表现手法,如比喻、幻想、梦境、内心独白、意识流、时空交错、多视角、多侧面、神话、童话、传说等大量地被引入东德的文学作品中。在戏剧舞台上对古典戏剧母题的再创造甚至是反其意的戏谑调侃,各种片断的任意拼接等也都频频出现,诗歌领域中出现了明显的后现代倾向,年轻诗人以语言本身为对象。语言批评的解构试验和文字游戏的诗作,在内容和形式上都与 20 世纪初的达达主义、60 年代的具体派诗歌及近期的西

方后现代诗歌十分接近。由此可以断言,自 70 年代以来东德的文学面貌渐渐脱离了统一的社会主义现实主义模式,呈现多元化的新貌。随着与外部世界交往的增多,东西南北的对话和交流的建立,封闭格局被打破,尽管文化政策和意识形态领导部门仍不断强调意识形态的斗争、报刊出版的检查,禁止一些被认为有损社会主义国家形象的作品出版或演出,但总的来说,文艺创作的自由空间扩大了,作家的主体性受到了尊重,动辄用行政命令手段进行的干预减少了,作品主题和艺术风格与世界文学、特别是西德文学趋向一致的倾向日渐明显。

二、叙事文学——历史反思深化,理想与现实尖锐冲突,浪漫派文学传统的继承与发展

(一)清算法西斯是民主德国文学贯穿始终的重要主题之一

与 50 至 60 年代相比,70 年代以后这一题材的作品在向深度拓展,历史意识和历史反思是文学研究评论中常常出现的概念。战后初期的反法西斯题材多是歌颂抵抗战士、共产党员的英勇斗争,揭露纳粹的反人道罪行,或是描写被迫参战士兵思想转变,认同社会主义的过程。然而随着社会发展,作家们渐渐发觉这样的认识过于表面。在人们的思想深处,历史积淀仍在起作用。当年纳粹一时间控制了无数群众,不少人狂热地追随,盲目地服从,成了希特勒的信徒、帮凶,或默许其罪行,这究竟是什么原因?这种顺应服从的顺民特性今天是否仍然存在?作家赫姆林在 1979 年一次记者谈话中提出:人们把自己称为历史的胜利者。这个公式立刻广泛流传开来。有人向水中扔一块石头,每个公民就都感觉到自己是个胜利者。因为对人民谄媚讨好,使他们卸下心理负担,也就好统治了^①。不仅是赫姆林,还有其他作家如克·沃尔夫、米勒、菲曼、康特、海

^① 引自 W·艾默利希:《民主德国文学简史》,古斯塔夫·基彭豪厄出版社,1996 年,第 318 页。

·许茨等也持这样的看法。作家们以文学手段去追寻、审视、反思历史,叩问父辈和自己,不再去写反法西斯斗争的英雄主义,而是写个人、主体心中的纳粹症候,一种思想观念的法西斯主义,一种行为方式的规范。这些作品标志着清算文学已进入第三阶段。

首先必须提到的具有代表意义的长篇小说是《童年典范》。沃尔夫写此书是要弄清一个问题:“我们是怎样成了今天这样的?”普普通通的、日常生活中的法西斯主义,大众参与实行或默许容忍的法西斯主义究竟是什么样的?不是反抗的英雄,也不是残暴的纳粹罪犯,而是成千上万跟着干的人。作者从自己的家庭,自己的童年探寻起。《童年典范》是指德国人童年在家庭、学校中,在德意志少女团中所受的教育和熏陶,所看到的举止行为方式成了生活中的一种典范:胆怯、仇恨、冷酷、虚伪、顺从、忠诚、义务、奉献,对原始感情的扭曲等等。少女奈卡是书中的主人公,她的童年和少年时代正是在这样一些道德准则和价值观念中度过的,她的父母、她的教师是这样一些具有顺民奴性的典型的德国小市民。这些人成为希特勒上台的社会基础。在这些典范的影响下,奈卡也成为法西斯思想的盲目追随者。但作者又不仅仅发掘被遗忘、被排斥、被封存的记忆,而是要与现实对照,要寻找现实中尚存的历史遗迹,要更好地对这段历史进行反思。沃尔夫从小说叙事上吸收了现代叙事小说多层面、多视角的方法,形成了一个立体结构。全书分三个层面,除了以最大的篇幅叙述奈卡青少年时代生活的层面外,还有第一人称的叙述者和丈夫、女儿一起返乡旅行,故土重游。这次返乡旅游是重新唤出被遗忘、被排除的那段历史画面的一个契机。在一种自我审讯的方式中作者把自己受到毒害的童年与当前旅行的现实进行对照,其中穿插与女儿莲卡的对话,把已消逝的往事与今天的现实连在一起,以解答“我们怎么会变成这样”的问题。第三个层面是此书写作过程中,1972—1975年国内外发生的事件,即“我的现实经验”。沃尔夫在三个相互交织的层面上把历史与现实联系起

来,着意描写人物的内心世界,特别是大大小小的生活事件对人的心态和行为的影响,探讨德国普通老百姓的思想状况:他们的顺从、愚忠、容忍、麻木不仁,甚至投机钻营等卑劣的民族性格与民族灾难的因果关系。全书没有一贯的故事,情节发展不是线性的,人称、时空、视角都不断在变换,第一人称和第三人称的叙述相互交叉,中间又穿插着新闻报导、文献资料、采访等资料,以补充记忆的空白。书中出现的自问式对话是作者以强烈的历史意识和责任感对良心的自审和灵魂的拷问,是作者对已给定的结论提出的怀疑,同时这也是东德作家主体意识觉醒的一个例证。

赫·康特的《逗留》(1977)的主题也是清算历史,总结教训。小说讲述了曾经在东线作战而后被俘的马尔克·尼布尔在战俘营中的一段生活经历。青年士兵尼布尔被误认为是杀害一名波兰少女的凶手,关押在监守营中。虽然他知道自己不是杀人凶手,但在监守营逗留期间经历了一个自问自审的痛苦过程,直到最后才认识到,对于纳粹罪行来说自己也是犯有罪责的。与早期的反法西斯文学相比,这个与作者本人经历十分近似的小说主人公的觉悟过程,读来十分令人信服。

类似这种追踪历史的小说还有罗尔夫·施奈德(1932—)的《尼伯龙根之死》(1970),克·施莱辛格(1937—)的《米歇尔》(1971),卡尔—海因茨·雅阁布斯(1929—)的《威廉堡》(1979),女作家海尔嘉·徐茨(1937—)的《德累斯顿的耶特》(1977)、《尤莉娅或合唱队的教育》(1980),尤·贝克尔的《布罗施太因的子孙》(1986)和赫姆林的《萨尔茨堡的一次谋杀》(1983)等。其中有的作品一开始只在西德发表,涉及的时间也并不局限于从1933至1945法西斯统治的12年,向前扩展到了魏玛共和国,向后延伸至第二次世界大战后,甚至到60至70年代。有些作家是从战后成长起来的,他们从自己这一代人的角度向父辈提出质问,进行调查,批判父辈的过错或罪责,并联系到现实社会的种种弊端,找出其发

生的历史根源。例如自 70 年代中期以来出现了一批着重表现民主德国 40 至 60 年代历史的作品,这些作品不是歌颂 1945 年的解放、民主改革和社会主义建设,而是从另一个角度出发,把它当作“斯大林时代”的历史,并作出了完全相反的评价。这类作品多在东德遭禁,只在西德出版,或出版后便受到东德当局的批判。这样的作品有老作家海姆(1913—)的《考林》(1979)、《黑山》(1984)、《六月的五天》(1989),女作家莫尼卡·马罗(1941—)的《飞灰》(1981)、《误会》(1983)等。

克里斯托夫·海因是 80 年代崛起的一个持批判态度的重要作家,在东、西德都有较大影响。他 1944 年出生在一个牧师家庭,1979 年成为职业作家,起初写剧本,后来主要从事小说创作。《霍恩的结尾》(1985)这部小说使他成为东德优秀的小说家和文体家之一。主人公霍恩原是统一社会党的干部,1953 年被开除出党,降职后又被诬陷受到审讯,不久吊死在树林里。尸体被发现后,他被说成是畏罪自杀。小说从调查霍恩的死因开始,传唤了 5 名证人,即小城里的 5 位居民:医生、药剂师、食品店的女售货员、霍恩的朋友和学生托马斯。作品由此从不同的角度投射出那段历史及各人在其中扮演的角色。作者以此说明,历史没有死去,它从未消逝。告密和谋杀不是来自什么别的地方,它们就在人们的心中。这里讲述的是一件冤假错案,但同时经历过这段历史的人进行了灵魂拷问。1989 年海因又发表了小说《探戈演奏者》,同样写一个人无辜被捕入狱的冤案。历史教师达洛夫因在一次大学生歌舞晚会上伴奏探戈舞曲而被指控嘲讽党的领导人乌布利希,被捕坐牢 21 个月。1968 年苏军入捷时他被释放,从此再也不能适应社会。他情愿回到那禁锢住身体,也封闭了心灵的牢房中。在这里,历史反思的重点已由法西斯时代延伸到民主德国成立后 30 年的历史。

也有一些老作家创作的长篇小说、发展教育小说和基于个人经历而写的传记体文学作品涉及到德国的历史、共产主义运动和

战后的社会状况,如施特里特马特的《奇迹创造者》第三部(1980)、赫姆林的《暮色》(1979)、曾在上海从事反法西斯地下斗争的老共产党员露特·维尔纳(1907—)的《索尼娅的报告》(1977)等,都是这一时期的佳作。

(二)浪漫主义文学传统的继承与发展

对古典文学传统的继承和发展,一直是民主德国文学研究和文学创作中的一个重要问题。70年代以前文学界占主导地位的观点是,肯定以歌德、席勒为代表的德国古典文学的资产阶级人道主义传统,把自己看成是这一进步传统的当然继承人。对浪漫主义,特别是对文学史上定义为“反动”浪漫主义文学那一派,则噤若寒蝉。70年代以后这种看法发生了变化。浪漫派作家受到关注,首先是受到一些作家如西格斯、沃尔夫、菲曼等的关注,之后文学史家纷纷转向浪漫派文学研究,他们提出了重新评价浪漫派的问题,并出现了一批以浪漫派作家或不能归入古典进步行列的作家为素材、运用非现实的艺术手法,体现浪漫派艺术思想的作品。德国古典文学体现的是资产阶级人道主义精神,追求和谐、完美,强调总体性,对历史发展抱着肯定的乐观主义态度,这些本来是东德文艺政策所努力遵循的方针。而浪漫派文学则不同,它向往自由,不受法则约束,它在历史和现实中看到的多是断裂、碎片、矛盾、不和谐,因而它提出了取消各种艺术体裁的界限,逃离现实,带有神秘主义色彩的美学思想。浪漫派作家与他们所处的时代格格不入。他们运用神话、童话、梦境、非理性思考等非现实手段以表现艺术主体的方法恰好与东德当时打破禁锢的氛围及作家的处境和心态有吻合之处。因而,为浪漫派文学正名和浪漫派作家的复兴就是十分自然的了。

1973年西格斯发表的小说《旅途邂逅》以卡夫卡、霍夫曼和果戈里三个不同时代的作家在咖啡馆相聚交谈的机会探讨了浪漫派、现代派不同于现实主义的审美观念,提出了关于艺术与现实的

关系的新看法。这三位不同国籍、不同时代的作家相会在一起,其本身就是一种虚构,一种荒诞的艺术手法。他们的谈话涉及霍夫曼的童话、果戈里的《外套》、卡夫卡的《变形记》,它们讲的都是奇特、不真实的故事。西格斯以此说明,不同的创作流派是可以互相交流、互相吸引的,而且也表明,一旦作家的艺术幻想力得到解放,就可以绘出一幅色彩丰富的图画来。

在发掘浪漫派文学遗产上最为投入并取得成果的,还有沃尔夫。她受西格斯影响,同样强调文学创作的主体性和艺术幻想的自由驰骋。她在70年代写的小说《茫然无处》(1977)和散文《梦影》(1979)都是表现浪漫派作家命运的作品。《茫然无处》讲述了1804年浪漫派作家布伦塔诺·贝蒂娜、科学家克里斯蒂安、法学家萨维尼在富商约瑟夫·梅尔顿的葡萄园里的一次谈话,浪漫派作家克莱斯特和君德罗德在此和他们相遇。这几个不同身份、不同观点的人的谈话涉及到了进入工业社会的许多问题:社会分工引起的分裂和异化现象、科学技术进步和国家机构的强化与生命世界的分离、精神与权力的分离、工具主义的理性与诗学情感的对立立场等。浪漫派文学的复兴与作家当时的处境有关。1976年毕尔曼事件之后,沃尔夫感到压抑和危机,似乎自己也像当时的浪漫派作家一样受到周围环境的压迫,失去了抒发自己情感、表达自己意愿的可能性。这种危机感促使她去研究浪漫派作家与社会的关系及个人的悲剧命运。她在书中选取了以自杀而结束生命的作家克莱斯特和君德罗德为主要人物,通过引用他们的信件、虚拟内心独白和对话并加上叙述者的评注,以拼花图案的方式表现了与环境格格不入、感到疏离和陌生的作家的内心追求与渴望、恐惧、疑虑。他们用头去撞击坚固厚实的时代之墙,结果却碰得头破血流。

在文学历史传统的继承中,另一个引人注目的特点是神话、童话、传说、梦幻等非现实表现因素在作品中大量出现。早在1964年第二次毕特费尔德会议上,一些目光敏锐的作家就已经对当时的

文学现状提出批评,要求扩大文学的形式和体裁,充分发挥作家的想像和虚构的能力,打破关于文学创作手段和可能性的狭隘观念。其方法就是向过去、向历史和文学传统寻找经验和帮助。菲曼对于文学中的神话成分的重视,改变了过去神话因素在现实主义理论中被列为禁区的地位,推动了大批神话题材的幻想小说的出现。希腊神话中的人物和故事:普罗米修斯、奥德赛、赫拉克勒斯、美狄亚、特洛伊木马、阿耳戈英雄船,以及圣经故事和少数民族传说都成为东德文学作品的素材。特别是菲曼、沃尔夫、毛格纳和索布族作家尤·布莱昌在开掘神话题材、表现现实方面取得的成就更为突出。菲曼迷醉于古希腊神话,但他的希腊神话故事,如《普罗米修斯,提坦之战》(1974)不是简单地加工复述,而是用今天的眼光,从历史哲学的高度去看史前时代,描写从提坦诸神之战到人类王国的发展过程。

在对神话的题材和民间历史传说的开掘和使用幻想虚构等非现实艺术手段方面,70年代以来崛起的女作家取得了更为引人瞩目的成就。克·沃尔夫1983年问世的《卡珊德拉》不仅在本国而且在联邦德国、意大利、法国和美国都引起极大反响。这本书同样是以古希腊神话中的人物——特洛伊国王之女卡珊德拉——为主人公,以特洛伊战争为背景,但它完全不是简单地继承或加工再创造,而是以自己的主观理解对历史作了新的阐释。她利用神话故事的框架对当代两个极为重要的现实问题——战争与和平及妇女解放表达了自己独立的立场和见解。此书在东德文学界受到重视,并立即被译成多种文字在欧美出版。这说明它超出了国别、地区的局限而属于20世纪世界文学中对欧洲文明批判主题的一部分。卡珊德拉是特洛伊国王的女儿,阿波罗神给予她预见的能力,但她因拒绝为阿波罗献身而受到惩罚。她能够预言苦难,但是人们不相信她的预言。特洛伊战败,卡珊德拉被希腊统帅作为战利品带回本国,但希腊统帅阿加门农和卡珊德拉一起被统帅的妻子和情夫杀死。

故事从卡珊德拉被缚在狮门前等待行刑开始。在临死前的几小时内,她自述式地回忆了自己的一生。沃尔夫没有采用荷马史诗中“一怒为红颜”的说法。从卡珊德拉的回忆中我们得知这长达10年之久的特洛伊战争的真正起因。作为战争导火线的美女海伦只不过是个幻影,双方争斗的真正目的是为了财富,要夺取对方的黄金和出入达达尼尔海峡的通商权。卡珊德拉早就看清这个骗局,一再预言战争的危险及可能带来的后果,阻止其弟出兵。但她的预言无人相信。旷日持久的战争终于爆发,最后的结果是国破家亡,特洛伊毁灭。沃尔夫的《卡珊德拉》是一个逆着纹理对历史进行梳理、摒弃传统的版本,它否定了古希腊文化传统的英雄主义和乐观主义的哲学史观,揭露了打着理性旗号的男权政治穷兵黩武、贪财、压抑人的健康本性和美好感情的行径。作者站在女性解放和平运动的立场上进行的批判也许过于极端,但从当时世界上战火不断、人类生存受到核战争威胁及妇女解放还远未实现的状况看,她以文学手段发出的警告和呼吁无疑具有重要意义;特别在历史开掘、历史与现实坐标的交汇上,此书是一个成功的范例,证实了菲曼对神话因素的论断:神话是多维的,是人类经验的总结。沃尔夫写《卡珊德拉》,显然受到了柏林剧团上演的反映母权社会向父权社会过渡的希腊神话剧《俄瑞斯忒斯》的启发。她把自己在希腊凭吊历史古迹时的思考和感受写成了《法兰克福演讲集——卡珊德拉一篇小说的前提》。在演讲集中作者讲述了她创作《卡珊德拉》的经过。她于1980年去希腊旅行,参观了麦肯尼城堡遗址,并读了埃斯库罗斯的剧本,此后脑子里一再出现3000年之前第一个职业女性、向人们发出战争警告的女祭师卡珊德拉的形象。演讲集以工作日记形式记下了当时发生的许多事件:北约和华约扩军备战、两伊战争、和平运动的无力、核弹头与日俱增……记述了作者的联想与思考。在沃尔夫的头脑中卡珊德拉的形象逐渐清晰,并同史前时代与20世纪80年代的现实相联系。小说的写作方法体现了作者“主观

真实性”的美学思想,突出幻想、象征、比喻等现代叙事技巧,既有日记、新闻报导摘录、作者主观分析评注等事实和思想记录,又用文学虚构手段表现了卡珊德拉回忆时的内心独白。在结构上后面故事的完整与前提的片断性相悖,这在艺术上是否成功,评论界尚有不同看法,但无论如何这是一次大胆的尝试。

另一位偏好神话题材的女作家是伊姆特劳德·毛格纳。她生于1933年,自1959年起成为专业作家,但在文坛上引起重视却是70年代女性文学崛起以后的事。她的代表作是两部篇幅浩瀚的长篇小说《特罗巴多拉·贝阿特莉茨的生活与冒险》(1974)和《阿曼达》(1983),由于她的早逝,原计划的三部曲未能完成。两部小说构思奇巧,充满幻想,将传说、神话、童话、历史事件、现实状况融为一体,重点探讨男女平等、妇女解放等社会问题。小说描写12世纪法国中古女诗人贝阿特莉茨在沉睡了800年之后,于1968年复活了。她去考察当今的世界是否已成为一个适于女性居住的地方。在巴黎她目睹了五月风暴,然后来到东德,因为她听说那里是一个实现了男女平等的奇妙国度。她在一个叫劳拉的民主德国劳动妇女的陪伴下,前往各地漫游。她发现男女平等尚未完全实现,特别是在私人生活领域、在性爱中男子仍保持着他们传统的主宰地位。10年之后问世的女巫小说《阿曼达》在继续讲述贝阿特莉茨和劳拉故事的同时,从女性角度大大加强了对自己国家乃至整个人类社会的批判,这和前书中对东德的社会主义社会的肯定和希望很不相同,而且全面使用了她称之为“女性写作”或“女性美学”的先锋派写作手法。这部被称为蒙太奇的小说,在纷杂、混乱、多头绪、多线索中,将希腊神话、圣经故事、德国民间童话、传说等各种素材编织在一起,让天神、魔鬼、水妖、女巫在帕尔索斯山和瓦普基斯之夜纷纷登场。毛格纳还发挥了奇特的想像力,让贝阿特莉茨成了一个长着人头鸟身的女妖,女巫阿曼达和劳拉一样,是被大鬼科尔布克用剑劈开的劳拉的那没用的一半,另一半以劳拉本人的身份在男性

社会继续她的尘世生活。作者通过劳拉表现女性仍然受到社会和两性关系的压迫和束缚,展示女性对自由、幸福、性生活的渴望,而阿曼达在神话世界领导女巫起义,是妇女争取解放的象征。此书结构形式开放,把各种不同的矛盾因素拼接组合在一起。与古典文学传统中的故事情节和人物形象极为相近的情节、人物的仿造、对前辈经典文学作品中的语言进行游戏诗文式的引用,使毛格纳的小说成了一个包罗万象、令人眼花缭乱的万花筒。虽然这种大胆的试验在艺术上还有许多薄弱之处,但从她的作品中确实可以清楚地看出作者强烈的女性意识,从颇为极端的角度对男权社会和工具性理性主义的批判。正如她在《阿曼达》一书中所写的:迄今为止哲学都是从男性角度解释世界,但是为了使世界能变得更具有人性,到了要由女性解释世界的时候了。

少数民族——索布族作家尤里·布莱昌(1916—)的长篇小说《克拉巴特或世界的变迁》(1976)也是东德神话历史题材文学中的重要作品。布莱昌早在50年代就登上文坛,初期作品多具自传色彩,写作手法较为陈旧。70年代后在题材和形式上都有较大变化。以索布族民间传说中的英雄克拉巴特为主人公的小说,是一部类似拉美魔幻现实主义的作品,它把古典史诗、民间神话传说、哲理、科幻、政论等融为一体,通过传说人物、具有奇异才能的克拉巴特和现实中的生物学家扬·赛尔宾征服自然、改造世界的活动,表达了索布人的渴望与梦想。两个“你中有我,我中有你”的合二为一的人物安排,说明理想和现实结合才能产生创造力,造福人类。同时作者对科技进步与保护生态环境以实现社会持续发展的关系、人类面临核灾难及社会道德等问题发表了自己的看法。整部作品充满奇妙幻想和神奇变化的故事,富有象征性和寓意性,这是东德美学解放的又一成果。

(三)在理想与现实、个人与社会的矛盾冲突中表现个人和人类的命运

在这一时期东德的大量现实题材作品中,作家越来越感到理想与现实的背离,个性发展、实现自我的强烈愿望与僵化停滞、充满市俗偏见、束缚个性发展的管理机构和领导体制的冲突,感到原先怀抱的乌托邦破灭后的悲哀失望。

莱曼 60 年代初创作的《生活的归宿》曾被概括为一个时代作品的名字,然而到 1974 年她的长篇小说《弗兰齐斯卡·琳克汉德》问世时,那种乐观向上、肯定生活、朝气蓬勃的情绪已荡然无存。《弗兰齐斯卡·琳克汉德》主要写女工程师琳克汉德在工作和个人生活中遇到种种矛盾,受到种种压力,这使她感到十分孤独寂寞、愤怒和失望。由于作者去世,小说没有写完,也没有结尾,单从已交代的线索看,作者未能替主人公找到归宿。小说是以女工程师给她过去的恋人写告别信,解释分手的原因作为框架而展开的。她一面写信,一面反省自己的成长和发展过程,在这样的反思中凸现出一个执着、独立而不妥协的性格,从她与周围环境的冲突中揭露了许多社会问题。

这样以描写个人生活道路和表现民主德国现实社会为主要内容的作品还有很多。诺伊奇的《寻找加特》(1972)、京特·德·布隆的《授奖》(1972)和《边区的研究》(1978)、尤·贝克尔的《无眠的日子》(1978)、艾利希—罗伊斯特(1926—)的《如所期望或我们在低潮时的努力》(1978)、康特的短篇小说集《第三颗钉子》(1981)、柯尼希多夫的短篇小说集《我的闻所未闻的梦》(1987)和《无礼的交往》(1987)、布劳恩的《辛策和孔策的小说》(1985)等。这些现实题材的作品涉及到劳动、学校教育、上下级关系、两性关系等社会生活各个方面,风格形式也多种多样:既有传统现实主义的叙事,也有时空颠倒、情节自由跳跃、多角度、多方位、多线条立体结构的现代叙事方法;既有严肃的哲理思考,也有游戏诗文式的幽默讽刺调侃;既有荒诞离奇的虚构,也有采访、录音、记录的文献纪实。总的说来,作家对个人命运的关注进一步深化,而且也不回避个人在

与社会冲突中遭到的不公正待遇、冤案、甚至悲剧,特别是对一些既定的评价、观点提出疑问甚至否定,因而批判的力度大大增加。与此同时他们扩大视野,把目光转到关系全球的重大事件和问题,如80年代全球普遍关切的战争—和平问题、科技发展工业化程度加强对环境的污染、破坏生态的环保问题等在东德叙事文学中都有反映。

海因是这一时期登上文坛、持批判态度的重要作家。他于1982年发表的中篇小说《陌生的朋友》,1983年在联邦德国改名为《龙血》出版。小说出版后大获成功,主要是因为它比较深刻地揭示了现代社会中人的精神危机。故事是以女主人公的独白展开的。柏林一位年约40、没有孩子的单身离异女医生克劳迪娅,住在一幢高层住宅的独居室内。她事业有成,生活中已有一切基本的物质条件:一辆小汽车、一处湖畔别墅。她喜欢到空无人烟的荒野摄影,与双亲关系冷淡,但她周围有一些朋友和熟人,间或也有情人相伴。有冒险性格的建筑师哈瑞的闯入,打破了她那刻板平淡、毫无新期待的生活秩序。但这段恋情只维持了一年,一次意外事故使哈瑞死亡。在举行葬礼的墓地前,克劳迪娅重新开始思索自己的生活。小说结尾时,主人公总结说:“我达到了所能达到的一切。我简直不知道还缺少什么。我创造了这些。我很好。”但是从全书看,表现的不是主人公对生活的肯定、赞美,而是生活的平淡、无意义,一切都无聊:世界政治、艺术、交友、职业……她有了一切,但毫不幸福。人与人之间关系十分陌生。她把自己严严地包裹起来,用龙血洗澡,不让一片菩提叶落在皮肤上,身上没有一处地方没有保护,然而她自己也被包在这个外壳里出不来了。她的童年不是这样,后来在那种浸透着典型的德意志特性的社会氛围中,人渐渐变形,被扭曲了。作者在此揭示了人的异化,但没有给出答案,而是留给读者去思考。小说主人公口中那种自我满足的结束语实际是要读者追究精神危机的原因,思考造成个性存在的历史、政治、社会前提,个人与

社会关系的现状及变化的可能性。60 至 70 年代那些揭示矛盾的小说往往把私人生活当作逃避社会矛盾的避风港、休憩地,而海因的小说把这最后的立足点也取消了。在龙血的坚固保护下的是心灵的伤口、精神的饥渴。海因用克莱斯特的简洁的语言和白描手法,平静地叙述这一悲剧事件。这种第一人称的自述和内心独白更适合于深刻揭示人物的内心世界。在以现实生活为题材的作品中还出现了另一种文体风格,即纪实风格。以女作家马克西·万德尔(1933—1977)的《早安,美女》(1977)为代表的实闻实录作品成为相当有影响的一股支流。这部作品是根据录音采访整理而成的特写集,记叙了十几位不同身份、职业、阶层的女性的生活、希望、追求和她们面临的问题。这部作品的特点是真实,被采访的对象坦诚地讲述她们的生活经历、婚姻及两性生活的矛盾、职业与家庭角色的冲突等。作者有闻必录,不加修饰、整理。其中每个人的语言、思想、经历都完全符合本人的身份,极易和普通读者的心灵沟通,引起共鸣。作品问世后大受欢迎,这可能与人们对粉饰现实和过分追求艺术雕琢普遍感到厌弃,渴望读到真实平等贴近生活的作品有关。这种日常生活范围的纪实风格作品,还有伊丽娜·利贝曼的《柏林的出租房》(1982)和克里斯蒂娜·拉姆布莱希特的《熟悉的男人们》(1986)等。

人与自然的关系是 80 年代世界范围内的大问题。人对自然的无限制掠夺必然遭到自然的报复。这种破坏生态环境的状况在全球范围内比比皆是,东德社会也不例外。70 至 80 年代东德文学中批评对生态环境的破坏,呼吁树立环保意识的作品渐增。沃尔夫早在 60 年代的一篇散文化小说《六月的一天下午》中就用抒情的语调倾诉大城市的居民对宁静美好、充满鸟语花香环境的热爱,然而军事基地的飞机掠过晴空的轰鸣声却打破了怡宁之夏的和平。80 年代苏联切尔诺贝利核泄漏事件发生后,作家受到极大震动,立即写了一篇《核干扰事件,一天的消息》(1987),对这种核能对人类生

存环境和生命健康造成的灾难作出了激烈反应。沃尔夫以日记的形式把核泄漏事件给人类带来的震惊和她弟弟在同一时刻正在接受脑部手术的担忧心情结合在一起。这种以个人心理反应的方式把作家对世界和人类性命攸关的重大问题的关切表露无遗。一些评论文章把沃尔夫对文明批判的执着态度看作是一种科技悲观主义,而且追溯到浪漫派思想对她的影响。沃尔夫于1989年初在东、西德同时发表的小说《夏日拾零》描述了她的家庭与朋友在麦克仑堡的农舍中,被核恐惧打碎的、艰难的田园生活。莫尼克·马罗的小说《飞灰》描写工人生活和劳动在空气、饮水被污染,土壤被毒化,植物枯亡的环境中身心受到损伤的故事。布劳恩的小说《大废料场》(1990)描写曾经欣欣向荣的露天褐煤矿,在多年的开采后变成大废料场的命运。这两部直接写到东德工业生产的作品,对自然环境遭到严重破坏的批判,显得更为激烈。

三、诗歌——突破美学规范,追求内心的自由空间

70至80年代东德诗歌的一个特点是表现诗人幻想的破灭。由于对现实及未来理想的失望,诗人产生逃离现实,追求内心自由的个性化倾向,并且导致一批打破传统美学法典,以语言本身为对象的反文化诗作的诞生。

从1971年到1989年正是一个东德社会矛盾渐渐加剧,统一社会党政治经济体制的问题日益明显,诗人与当局的关系变得更为紧张,作家、艺术家纷纷出走的年代。如果说60年代登上诗坛的诗人还怀有激情,相信自己作为主体参与社会的进步作用,并大声疾呼“我们,不是他们”的话,那么进入70年代这种热情消失了,代之以怀疑、感伤、无奈,特别是在毕尔曼事件之后,一些很有成就的诗人先后离开东德,如胡赫尔、孔策、萨拉·基尔什、严森、布拉什、特拉格雷恩以及年轻一代的科尔伯、安德森、希尔毕西等。这些出走的诗人在相当长一段时间内都有一种流亡感,失去了故土,失去

了根基来到一个陌生的环境。留下来的也备感孤独,不再自认是未来社会的发言人,他们在诗中倾诉乌托邦梦幻破灭后的忧伤和对工业文明破坏自然生态环境的批判和抗议。在世界范围内出现语言学转向、注重倾听语言、突出话语批评的背景下,从德国年轻诗人的诗作中不难看到法国后结构主义或解构主义大师们的思想影响。在他们看来,语言不再是表达意义的工具。诗人们通过语言反思、语言实验,力求在语言中拯救自我、保持独立,以对抗主流话语。因此这一时期的诗歌更侧重于表达诗人的“自我”,追求内心世界的自由,与此同时也更注重形式,注重艺术创新,甚至走到极端,有意打破美学规范,标新立异,独树一帜。80年代出现的亚文化体——“柏林的普伦茨劳山团体”,就是一例。

70年代末老一辈诗人大多已谢世或搁笔,只有胡赫尔和阿伦特还有诗作问世。胡赫尔的诗集《第九小时》(1979)只在西德出版。阿伦特先后发表了《火茎》(1973)、《警告与图画》(1976)、《时代边缘》(1978)和《出界》(1981)等诗集,但其成就都没有超过早年的诗作,只是用更精练、浓缩的语言材料表达出诗人晚年渴望和绝望同时并存的心情。

毕尔曼事件之后一批著名诗人的出走使东德诗坛显得有些萧条。出走和留下的诗人都同样操德语,但在另一个陌生的国家里如何艰难地找到归宿,便成为他们诗歌的主题。严奇(1940—)在诗中说道:“我被赶出/不是第一个,也不是最后一个。”从切霍夫斯基(1935—)的诗集《就我而言》(1981)、《例如我》(1982)和他与萨拉·基尔什及卡琳·基乌斯共同写作的诗集《我和结果》(1987)中也可以看出他的失落和对现实的失望。他在《没有更近的符号》一诗中写道:

所有的承诺
一句也没有兑现:
飘动的话语如同秋叶

簌簌作响。

布劳恩的《反对均匀世界》(1974)已表现出一种对既定秩序的逆反心理。他的诗集《正步训练》(1978)和《吱吱作响缓缓驶过的清晨》(1987)等,流露出失去希望的惆怅。清晨本是希望、变革的象征,如今却失去了预兆功能,车轮运转不灵,只是缓缓踱行。另一位诗人卡尔·米克尔有一部诗集就取名为《冰期》(1975)。他于1990年出版的《羊皮纸》诗集收了近15年来的诗作。他在诗中孜孜不倦地探讨社会、历史、自然和个性等重大问题,把希腊神话故事或德意志民族大迁徙的传说引入诗中,使古老的羊皮纸上的文字复活。还有些诗人,不管是从东德出走,还是留下的,都在继续发表诗作。从这些诗作的内容看,在对世界、人生的思考中,对理想和信仰的怀疑与失望的感伤情绪渐占上风。诗人们宣称:“我对一切都已不再相信/我的全部信件/最终只写给/自己。”(切霍夫斯基)从那些历来构成诗歌重要主题的自然风景诗中,可以看出诗人们对工业文明造成的环境污染和生态平衡遭破坏的担忧,因此对工业文明的批判成为当代诗歌的一个鲜明特色。年长一些的汉斯·基布尔卡、库纳特和女诗人埃娃·施特里马特等的诗作哀叹美丽自然风景的消逝。诗人伍尔夫·基尔斯腾(1934)的自然抒情诗《铅树》(1977),描写了人类开发自然又破坏自然的过程。

这一时期诗歌主题的变化和诗人思想的变化,表现在以下两个方面:一是诗中古代神话传说主人公的变化;一是艺术形式的变化,特别是语言材料使用的现代化或后现代化。在德国古典诗歌和民主德国早期的诗中,代表光明、崇高的神话人物阿波罗,象征人类征服自然的阿芙罗狄特,创建文明的普罗米修斯、赫拉克勒斯,往往是诗人讴歌的正面形象。而到70和80年代,诗歌主人公渐渐变成了受存在主义、后现代思潮推崇,象征人生无意义,一切努力都是徒劳的西绪弗斯。库纳特写了《西绪弗斯 1982》,年轻诗人科尔伯(1957—)的诗《生于》(1980)也描绘了西绪弗斯推石块上山

又滚下的画面,把“出走——留下”比作一出滑稽戏:

.....

西绪弗斯,你也
从另一侧下山——
我在这,在这里,这里,
我停留,停留,停留,
我写,写,写
开始清晰,然后
磕磕绊绊地跑向
碎砖瓦中停摆的钟
别再向下走去,那里
只有开端。

艺术形式的变化在 50 至 60 年代出生的一批年轻诗人的创作中表现得尤为突出。与 20 世纪各国出现的哲学重心向语言批评转向的潮流相连,民主德国的诗歌在本世纪最后 20 年中,也出现了打破传统的语言概念和功能,把话语批评、话语分析等西方后现代理论作为依据进行语言试验的新潮流。70 年代末在柏林和莱比锡、德累斯顿等地聚集了一些年轻艺术家,他们大多出生于 50 年代以后,其中有造型艺术家、雕刻家、音乐人和摄影者,当然也有诗人。这些人远离主流文化意识形态及各种官方文化机构,自己举办展览会、讲座,出版诗集、刊物,这样渐渐形成与主流文化保持距离或持批判态度的非正统文化潮流。他们中的大多数人没有受到完整的正规高等教育,以打零工维持生活,住在柏林东区简陋的老房子中,穿着打扮和生活方式都近似西方现代派青年。80 年代中期以后他们渐渐有一些诗集问世,先是在西德出版,后来引起了东德的日尔曼学者的注意,并进行研究。1985 年在西德出版了由萨沙·安德森(1953—)和艾尔克·埃尔伯编辑的诗集《接触只是一

种边缘现象》，它收集了许多被称为“柏林的普伦茨劳山团体”成员的诗作。这些诗的共同特点是：一方面带有强烈的表现个人经历和感受的直接性倾向，另一方面又着重以语言材料为客体强调艺术技巧的语言试验。其中成就较大，受到评论界关注的诗人有乌维·科尔伯、贝尔特·帕彭弗斯—高雷克(1956—)和杜尔斯·德吕拜因(1962—)等。

帕彭弗斯—高雷克的诗是一种语言批评。自 80 年代中期以后他相继发表了《悲伤》(1985)、《十三支舞》(1989)、《在愤怒中前进》(1990)等诗集。他的诗竭力突破习惯的交流方式，不只在遣词造句、语法上一反常规，甚至改变正字法和拼写规则，自己造出新字或把两个字缩减拼接以产生新奇的陌生化效果。诗人米克尔曾评论过他的诗，说他在每一个字周围都埋伏着或多或少的小的意义群，每一个字都是一个句子，全诗近似电报速记，读起来可以产生共时性的联想和感觉。作者把语言实验看成他的生活，认为生活如此，研究能指与所指的矛盾是他的中心任务。科尔伯的诗《生于》被看成表现这一代人感受的很有代表性的一首诗。它的文体风格接近表现主义，是一个极端的诗人关于自己存在处境的敏感描述和颇具讽刺意味的反思。他在《没有结尾的谈话》一诗中指出：“旗帜盲目，符号/用坏，口号/天天一样。/我应为这个结局歌唱吗？/我不用更远的信仰代替信仰/我不说同一种东西/……地点没有名字，符号/没有意义……”德吕拜因的诗《灰色区域的清晨》(1988)写他 80 年代在柏林和德累斯顿的观察和感受：被严重污染了的灰色的易北河、灰色的人群、灰暗死寂的城市、模模糊糊的后脑轮廓都出现在灰蒙蒙的清晨中。他用这种冷漠破碎的画面比喻当时社会的静止、僵化、毫无生机，反映了诗人对现实的失望与拒绝的态度。此外，还有一些诗人在创作中采用文本重叠、插入换喻与转喻交织、同义重复、双关语义、同音异义、拼写字母时有意代换等手法，以表达穿透语言表面的更深含义。

诗歌创作中的这种现象与民主德国过去的诗歌相比,既有新的变化,也同 20 年代达达主义的诗歌传统有关。这一时期诗人们致力于语言实验,致力于文字上的艺术雕琢与创新,这与他们受到 20 世纪语言哲学新观念的影响,与他们在民主德国的现实感受是分不开的。评论界有一种看法,认为他们这样做是在补现代主义的课,从他们的诗中可以明显地看到 20 年代达达主义和超现实主义流派的影子。此外,维也纳派、具体派诗歌、马雅可夫斯基的阶梯诗歌形式、奥地利诗人恩斯特·扬德尔把语音与意义分离的“语音组合”等,都成为这些年轻诗人学习借鉴的范例。诗歌创作中之所以发生这种变化,一方面是由于现实处境使年轻诗人易于接受西方流行的话语权力观念,另一方面年轻诗人们也想通过语言的反叛和更新起到解构现实、迎接时代新开端的作用。与 20 年代那些更侧重艺术革新、打破旧的美学规范的前卫艺术相比,民主德国的亚文化潮流还有其更明显的政治社会背景。

四、戏剧——社会变动的预兆与先锋派的艺术实践

民主德国最后阶段的戏剧创作在经历了古典主义的复兴后,又转向现实问题与神话传说、古典传统的并重时期。与此同时,一些剧作家在结构布局、人物、语言、布景舞台设计等艺术形式方面,更向后现代主义的文化主张贴近。例如莱纳·科恩德尔(1928—)的《格奥尔格山》(1984)、托马斯·布拉什(1945—)的《罗特尔》(1977)等,就是如此。

这个时期除了享有盛名的米勒和布劳恩外,叙事文学领域升起的新星克·海因也引起了剧坛的注意。自 80 年代初以来,他先后完成了几部以表现知识分子与革命的关系为主题的剧作,如《克伦威尔》(1980)、《拉萨尔》(1980)等。其中比较有特色的是借用鲁迅先生的小说《阿 Q 正传》的故事框架,以中国为背景的同名譬喻剧《阿 Q 正传》(1983)。中国题材在德国作家手中往往只是一种陌

生化手段,其目的在于加强作品的譬喻意义,并不追求史实和事实上的真实。该剧开始时,两个中国人即阿 Q 和王先生在空荡荡的舞台上,这类似法国荒诞戏《等待戈多》。他们大肆赞颂无政府主义的革命,但并没有真正的革命行动。剧中的阿 Q 强奸了小尼姑,最后当所谓的革命到来时,他被砍了头。但他并不是作为一个革命英雄被杀,而是被判犯有莫须有的盗窃罪。附近小城发生的革命也是换汤不换药,过去那些善人老爷,现在被称为革命先生。该剧将现实、譬喻部分和小丑表演混合在一起,其内容极富多义性。它主要是表现完成革命的艰巨性,即思想与行动的脱离必然使革命失败。如果说 80 年代初的剧作探讨更具有普遍意义的主题,那么 1989 年 3 月首演的历史传说剧《圆桌骑士》则具有明确的针对性,可以说是对几个月之后民主德国政治变动的精确预言。《圆桌骑士》取材于欧洲中世纪传奇中那个众所周知的亚瑟王传说。在舞台上亚瑟王和他的骑士们围坐在圆桌旁为骑士团存在的理由及已濒临崩溃的王国的前途命运展开争论。此剧从艺术上讲并不是成功之作,它的价值在于,它所表现的圆桌会议同危机四伏、政局不稳、领导人迅速更迭等民主德国的现状,有着惊人的相似之处。那些让亚瑟王等人苦恼的问题也正是东德当局面临的问题。圣杯本是一个神圣崇高的希望,寻找圣杯是骑士们毕生的追求。而如今老一代却在桌边哀叹他们为寻找圣杯耗费了终生时光,代表年轻一代的亚瑟王之子墨尔德雷特对此并无兴趣,离开了圆桌。类似的描写东德历史终结、大变动前夜的危机状况的戏剧,还有布劳恩的《过渡社会》(1982)。众所周知,契诃夫的《三姐妹》表现的是 1905 年革命前夕腐朽的沙俄社会,而脱胎于《三姐妹》的《过渡社会》的背景移到 80 年代的东德,剧中三姐妹因其父曾流亡莫斯科而起了俄国名字:奥尔嘉、伊莉娜和玛莎。此外还有两个男子:参加西班牙战争的老党员、老战士威廉和他的侄子、企业领导人瓦尔特。五个人代表着不同的立场、信仰和价值观念。在一个纪念日他们聚集到一起,诉说对现实的不同感受,寻找生活的意义。作者让他们在幻想的飞翔中

尽情享受他们的梦幻王国,从而改变了听天由命的态度。最后伊莉娜点燃了那座摇摇欲坠的老屋,和过去告别。80年代的东德戏剧与现实结合很紧,它们通过历史事件、神话传说或借助前辈经典剧作的框架结构进行艺术创造,并注入作者自己对社会现实的批判否定,更新改善它的激情,希望在否定旧事物的基础上过渡到一个充满理想和希望的新社会。

70年代后期,海纳·米勒的戏剧创作在艺术形式上有了很大改变,形成了一种由不同的场景拼接镶嵌在一起的、由片断合成的独特风格。从他的《巩特林的生平、普鲁士的菲特烈、莱辛的睡眠梦幻和叫喊》的剧名就可以看出,这是几个不同的历史事件、人物故事的拼接。他后来完成的《哈姆雷特机器》(1977)、《使命》(1979)、《荒芜的岸、美狄亚素材、阿尔戈英雄船的风景》(1983)和《沃洛克拉姆斯克公路》(1985)等大多采用这种形式。这些剧一般都涉及到古典文学传统,经典作品中的人物、情节或历史上的真实事件,作家把表面看来似乎并不相干的场景连缀拼接在一起,构成一幅拼花图案或一幅变形图画。在《哈姆雷特机器》剧中扮演哈姆雷特的演员,时而带上面具以哈姆雷特的身份登台,时而回到自身以演员身份声称:他拒绝演戏,拒绝承担复仇使命,只想当一部机器。奥菲莉娅不再是莎剧中溺水身亡的温柔女孩,而是与希腊神话中复仇的厄勒克特拉合二为一,成为一个复仇的女杀手,一种与男权对立的力量。全剧分5幕,没有连贯的故事和合乎逻辑的剧情发展,几乎完全由从莎剧中挑选出来的名句箴言和人物的独白组成,内容广泛,既包括对西方国家文明史的批判,对知识分子面对血腥屠杀的无能为力的揭露;也写了女性对男权统治的抗争。这些内容不是通过戏剧情节、人物对话表现出来,大多都是角色独白。《美狄亚》借古希腊神话传说表现从远古向父权制转变时两性关系的异化。柏林附近某地的湖边一片荒芜,米勒从那里的鱼尸体和令人作呕的垃圾中发现了有关阿尔戈英雄船的诗行。作者从后现代文化哲学史观出发,对古希腊悲剧故事进行了自由阐释。这个剧被称为灾

难剧。作者把堆满工业废料和生活垃圾、被污染的荒芜湖岸和美狄亚杀兄抛尸,及后来以杀子向伊阿宋报复的神话故事连在一起,力图以此表明:人类文明史实际是一部充满灾难的悲观主义历史。《沃洛克拉姆斯克公路》分5个场景,描写了1941年德军在莫斯科附近的公路干线上被阻的战争场面,1953年6月17日东德政治动乱后坦克开进柏林的情景,一个官僚主义者在梦魇中变成无生命的桌子的荒诞故事。作者把所有这些拼接在一起,以表现一部充斥着恐怖、杀戮、贬抑、逼迫的历史,一直延续至今。米勒在他晚年的剧作中所以采用这样的结构,在人物、语言乃至布局等方面做了不同于以往剧作的重大改变,与他受西方后结构主义、新历史主义及语言哲学批评思潮的影响分不开。剧中古典文化传统的价值观念、古典文学的经典人物被肆无忌惮地加以调侃、戏谑,赋予它们以完全不同的意义。这与后现代主义的反传统、消解意义、否定历史的连续性、宣扬启蒙和进步精神的破产不无关系。米勒使用互文性方法,把《哈姆雷特》剧写成引语拼接,表明他接受了符号学家提出的观点。在他们看来:“任何作品的本文都是像许多引文的镶嵌品那样构成的,任何本文都是其他本文的吸收和新化。”^①

① 朱丽娅—克里斯蒂瓦:《符号学:意义分析研究》,巴黎,1969年,第146页,转引自张隆溪:《20世纪西方文论述评》,三联书店,1986年,第158页。

20 世纪德国文学史 主要参考书目

- Hans—Guenther Thalheim(Hrsg): Geschichte der deutschen Literatur zehnter Band, elfter Band, zwelfter Band. Volk und Wissenschaft Volks eigener verlag Berlin.
- Viktor Zmegac,(Hrsg): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 3 Athenaeum 1984.
- Ehrhard Bahr(Hrsg): Geschichte der deutschen Literatur vom Realismus bis zur Gegenwart Fink Verlag Muenchen 1988.
- Kurt Rothmann: Kleine Geschichte der deutschen Literatur Reclam Stuttgart 1985.
- Wolfgang Beutin und andere: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfaengen bis zur Gegenwart Metzlersche Verlegsbuchhandlung 1989.
- Walter Urbanek: Deutsche Literatur das 19. und 20. Jahrhundert Buchners Verlag Bamberg 1984.
- Jan Berg und andere: Sozialgeschichte der deutschen Literatur Fischer Taschenbuch Verlag 1981.
- K Briegleb, S. Weigel(Hrsg): Gegenwart Literatur seit 1968 Hanser Verlag 1992.
- Wolfgang Rothe (Hrsg): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik Reclam 1974.
- H. Denkler, K. Pruemm (Hrsg): Die deutsche Literatur im Dritten Reich Reclam 1976.

- Manfred Durzak(Hrsg): Die deutsche Exilliteratur Reclam 1973.
- Manfred Durzak(Hrsg): Deutsche Gegenwartsliteratur Reclam 1981.
- K. Boettcher, H. J. Geerds und andere; kurze Geschichte der deutschen Literatur Volk und Wissen.
- Wolfgang Emmerich; Kleine Literaturgeschichte der DDR Gustav Kiepenheuer Verlag. 1996.
- Ralf Schnell ;Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945J. B. Metzler. 1993.
- Wielfried Barner; Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart 1994.
- Hermut Kreuzer; Pruralismus und Postmodernismus Verlag Peter Lang 1989.
- Vom gegenwaertigen Zustand der deutschen Literatur Hrsg. Von H. L. Arnold Muenchen. Text + Kritik 113. 1992.
- Kritische Lexion zur deutschsprachigen GegenwartsliteraturHrsg. v. H. L. Arnold.
- Literatur in der DDR. Rueckblicke(Text+Kritik Sonderband) 1991.
- Hans Kaufmann;Tendezen und Beispiele zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren 1981.
- Dieter Schlenstedt;Literarische Widerspiegelung Aufbau-Verlag. 1981.
- 余匡复:《当代德国文学史纲》,辽宁教育出版社,1994。
- 《德国近代文学史》(上下册),苏联科学院编,福建师范大学外语系编译室译,人民文学出版社,1994。
- 《联邦德国文学史》,贝·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991。

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "filename": "MTEzMDUxMDZfMjDkuJbnuqrlvrflm73mlolfrablj7luemlw",
  "filename_decoded": "11305106_20\u4e16\u7eaa\u5fb7\u56fd\u6587\u5b66\u53f2.zip",
  "filesize": 29970276,
  "md5": "e7ff1e6dc03cfbb9738b2b5fe3100951",
  "header_md5": "0550701daa584320d26693c64ea5d4c2",
  "sha1": "b5f8565820cce238b18c85f2b84013cee4234043",
  "sha256": "d0362bbb498d960f7372c209ae70e4b4197f10fb31db5cdeb5cf3e2db092a72e",
  "crc32": 3006258431,
  "zip_password": "",
  "uncompressed_size": 31106029,
  "pdg_dir_name": "",
  "pdg_main_pages_found": 385,
  "pdg_main_pages_max": 385,
  "total_pages": 409,
  "total_pixels": 1528678400,
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```