

810.1
884

Thomas Mann



多难而伟大的 十九世纪

[德] 托马斯·曼 著 朱雁冰 译



北京启真馆

ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

10
年
月
孝
育
音
本
務
獎
勵
，
補
助
經
營



托马斯·曼在自己的工作室，一九五三年。

目 录

- 001 译者序
- 005 多难而伟大的理查德·瓦格纳
- 079 瓦格纳与《尼伯龙根的指环》——一九三七年
十一月十六日在苏黎士大学的报告
- 107 论叔本华
- 167 我们的经验体认的尼采哲学
- 211 弗洛伊德与未来——一九三六年五月八日在维也纳
弗洛伊德八十华诞庆贺会上的讲话
- 237 关于陀思妥耶夫斯基的适度评说——为陀思妥耶夫
斯基小说的一个美国英译选集写的序

译者序

- 261 沙米索和他的《施莱米尔的奇异故事》
- 285 一次重新占有——论克莱斯特的《安菲特律翁》
- 333 诗人普拉滕
- 349 特奥多尔·施托姆简论
- 375 老年的冯塔纳

“多难而伟大的十九世纪”一语出自托马斯·曼。一九三三年，他为纪念瓦格纳逝世五十周年而写的《多难而伟大的理查德·瓦格纳》一文开篇的第一句就是，“伫立在我眼前的理查德·瓦格纳的精神形象多难而伟大，正如他所完美地体现着的世纪——十九世纪，我看见他脸上刻着这个世纪的全部特征，表露着这个世纪的全部欲求。”接着，他叙述了这个世纪经受过的苦难和在艰辛求索中所形成的伟大的巨人团体。当然，托马斯·曼所指的是十九世纪的欧洲，或者说欧洲的十九世纪；在这里他所指的世界是欧洲，在他眼中欧洲即世界，而且，其苦难和伟大也仅限于欧洲思想史的范围之内。

作为市民之子的托马斯·曼有一个挥之不去的十九世纪情结。正如他自己所说，他简直无法将他“对‘艺术创作世界中卓尔不群而又屡遭非议，最费解而又最富魅力的伟大人物’之一瓦格纳的爱与对十九世纪的爱区分开来。托马斯·曼生于十九世纪末叶，接受的是传统教育。而深深影响着十九世纪乃至近世思想发展的人物便是他青年时代崇拜的叔本华、尼采和瓦格纳。他在第一次世界大战期间以维护德意志文化的名义为德国参战进行辩护的《一个不问政治者的看法》一文中写

道：“叔本华、尼采和瓦格纳是永远联系在一起的三星座。德国、世界一直到昨天，一直到今天——如果说，明天不再可能的话——都处于这一星座的影响之下。”*且听他对尼采的学术思想和文学语言的赞赏：在尼采的学派中，“人们习惯于使艺术家的概念与认识者的概念相互融合，从而使艺术与批评的界线得以消除”。**尼采赋予“德语散文以感性、优美、细腻、音乐性、节奏感和激情，婉约而易懂——这在当时是闻所未闻的，对于每一个敢于效法他用德语写作的人的影响是不容抗拒的。”***托马斯·曼所拥有的第一部名家全集便是《尼采全集》。他从尼采走近尼采以之为师的叔本华。他在自己的《生平简述》中称，他与叔本华哲学是如此投合，给予他的感受是“一次头等的和难忘的心灵经历，而对尼采的经历毋宁说只是一次思想的和艺术的经历”****。关于瓦格纳，他在一九〇四年写的《法国的影响》一文中写道：“若有人问，我所敬仰的大师是谁，我说出的一个名字会使我文学界的同仁感到惊讶：理查德·瓦格纳。”*****他从瓦格纳的作品中才真正体验到什么叫艺术。据说，他从不放过任何一场瓦格纳作品的演出。人们注意到，瓦格纳的主题在托马斯的作品中无处不在。他的小说中的人物梦见瓦格纳歌剧中的场景和旋律，他的中篇小说《特里斯坦》从瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》得到灵感；《唐豪泽》中维纳斯山的音乐给他以感奋和启迪，使他创作了教育小说《魔山》；《尼伯龙根的指环》歌剧四部曲给他以思想上和结构上的启发，促使他创作了《约瑟和他

* 转引自 H. Wysling 和 Y. Schmidlin, 《托马斯·曼画传》(Thomas Mann, ein Leben in Bildern) Zürich, 1994 年, 第 120 页。——译者注, 下同

** 同上书。

*** 同上书, 第 121 页。

**** 同上书, 第 122 页。

***** 同上书, 第 123 页。

的兄弟们》长篇小说四部曲，这些都是人所共知的。托马斯·曼在谈到瓦格纳音乐创作上追求伟大作品的意志，追求辉煌宏大的场面，追求象征性表达手段的精到熟巧时似乎带一点儿揶揄意味，可是他本人在文学创作上何尝不是如此。可以说，瓦格纳之痛苦是在追求艺术完美，追求人性升华中所经历的耶稣为解救人类而受难般的痛苦，而这正是他的伟大，或者说，正是他达到伟大作品所必须承受的。托马斯·曼并没有展开他提出的欧洲十九世纪的苦难和伟大这一命题，他只是就欧洲的精神生活这一个方面而言：“啊，伟大，一种深沉的、受难般的、心存疑虑而同时又苦苦探求真理的、为真理而陷于狂热的伟大！”我们在这里权且不讨论人类在探求真理的道路上总是伟大与苦难相伴，在任何一个世纪，表现在任何一个民族莫不如此。托马斯·曼之所以突出十九世纪是因为他的同时代人鄙夷这个世纪，他意在证明，这绝不不是一个糟糕的世纪。托马斯·曼在他这部以《高贵的精神》为题的散文集中所评论的人物，除少数几个人以外都是不朽的伟人。当然塞万提斯、莱辛不属于十九世纪，席勒歿于一八〇五年*，但他在这短短的五年里完成了《奥尔良少女》、《墨西拿的新娘》和《威廉·退尔》三部剧作。歌德像他的同时代人黑格尔、贝多芬一样，活到了十九世纪初叶的末尾，他的主要作品《浮士德》、黑格尔的几乎全部主要著作，贝多芬的包括九部交响曲在内的大部分作品都完成于十九世纪的这第一个三十年之内，姑且不说其他诸如谢林、马克思、考茨基、克尔恺郭尔、巴尔扎克、左拉、荷尔德林、海涅这些不朽的名字以及法国印象派的

* 译者在这里是按基督纪年界定十九世纪的，即一八〇一年至一九〇〇年，而不是按照西方历史学家们以欧洲历史上奥匈帝国、俄罗斯和普鲁士于一八一五年九月二十六日签订“神圣同盟”之日，亦即梅特涅所称的“和平世界”开创之年为十九世纪的开始，而以改变了当时世界格局的第一次世界大战爆发的一九一四年为十九世纪的终结。托马斯·曼撰文时也许并没有在意十九世纪的起讫年月？

绘画、俄罗斯的长篇小说、德国的自然科学、德国的音乐，因此，托马斯·曼赞叹：“回眸一看，这是一片巨人森林。”今天当我们回眸远望时，上个世纪七十年代称托马斯·曼为十九世纪“遗老”的人已经身影模糊，而托马斯·曼却作为人类精神林苑的一株大树永远挺拔地兀立着，以其真、善、美滋养着世世代代爱着他的人们的心灵。翻译此书是艰苦的工作，也是审美的享受，但愿我并未因情害意，我期待着读者的指教。

朱雁冰

二〇一二年清明节

重庆歌乐山麓

编者附记：书中文献注释采自 Hermann Kurzke 与 Stephan Stachorski 编的《托马斯·曼散文集》(Thomas Mann Essays, 六卷本, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993—1996)。

多难而伟大的理查德·瓦格纳*

Il y a là mas blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit.

——Maurice Barrès**

伫立在我眼前的理查德·瓦格纳的精神形象多难而伟大，正如他所完美地体现着的世纪——十九世纪。我看见他脸上刻着这个世纪的全部特征，表露着这个世纪的全部欲求，我简直无法将对他的作品，将对这个时代的产儿，对艺术创作世界卓尔不群而又备遭非议、最费解而又最具魅力的伟大人物群中的一员的爱与对这个世纪的爱区分开来，他的一生，那颠沛流离、饱经风霜、神魂迷狂、令人难以看清其真面目而最终沐浴在世界荣誉光辉中的一生占去了十九世纪的绝大部分。当今的人，比如我们，背负着求新解难的使命所要寻找的当然是这一类的事，我们哪里有时间，也很少有兴致公正地对待在我们后边沉没的时代（我

* 本文为纪念瓦格纳五十周年忌辰而作。经简略，作为报告于一九三三年二月七日，即在他忌辰前三天在慕尼黑大学著名的大讲堂宣读。最先发表于柏林《新评论》一九三三年第四期。一九三五年收入《多难和伟大的大师——散文近作集》。

** 法国作家巴雷斯 (Maurice Barrès, 一八六二—一九二三)，原文为法文，汉译是：这是我的指摘、我的赞美和我曾说过的一切。





理查德·瓦格纳与科西玛·瓦格纳，一八七二年五月，他们搬到拜洛伊特时。

们称之为市民的时代)；我们对十九世纪的态度犹如儿子们对父亲的态度：全面批判，这倒也公道。我们不仅鄙夷十九世纪的信仰，一种对信念的信仰，而且也看不惯它的无信仰，即它那种充满忧伤感的相对主义。在我们看来，它对理性与进步保持着的宽厚、忠诚是可笑的，它的唯物主义太叫人捉摸不透，它的一元论的破解世界之谜的妄念却又极其浅薄。而它在科学上的骄傲多被抵消了，尤其为它的悲观主义，为它在音乐上所表现出的沉浸于夜和死亡的情绪所抵消，这种情绪有朝一日很可能成为它更强有力的标志。而与之相联系的是一种追求宏大、追求典范作品，追求恒久性和可观数量的行动和意志，而十分令人称奇的是，它同时还深深钟情小巧玲珑，长于心灵的精细刻画。啊，伟大，一种阴沉的、受难般的，心存疑惑而同时又苦苦求索真理的、为真理陷于狂热的伟大，在令人神魂颠倒之美的瞬间的迷狂之中很善于得到一点儿短暂的、没有信仰依托的幸福，这就是它的本质和特有印记；十九世纪的雕像必须具有阿特拉斯*般的道德肌肉的负重潜能和张力，这使人想到米开朗琪罗的雕像世界。当时承受着多么巨大的重负，从这个色彩浓烈的词的终极意义上讲，这是史诗般的重负，所以，这不仅让人联想到巴尔扎克和托尔斯泰的著作，也立即想到瓦格纳的音乐。当瓦格纳在一封行文庄重的信里（时在一八五一年）向他的朋友李斯特解释他的《尼伯龙根》的计划时**，李斯特从魏玛写信回答他说：“你尽快动手，要毫无顾忌地谱写你的作品，对此人们充其量可能提出塞维利亚***大教堂教士咨议会在修建塞维利亚主教座堂时向建筑师提出的同类计划：‘请您

* 阿特拉斯 (Atlas)：希腊神话中以肩顶天的巨神。欧洲人常用他手托地球的形象装饰地图集，并称地图集为 Atlas。

** 这封致李斯特的信写于一八五一年十一月二十日，而李斯特的回信写于一八五一年十二月一日。

*** Sevilla，西班牙西南部滨海城市。

为我们建造这样一座殿堂，以致未来世代的人必定会说，教士咨议会傻里傻气地竟干下如此超出常规的事。’可是，主教座堂一直在那里耸立着！”——这就是十九世纪！

法国印象派绘画的魔幻林苑，英国、法国、俄罗斯的长篇小说，德国的自然科学，德国的音乐，——不，这绝非一个糟糕的时代，回眸一看，这是一片巨人森林。回顾，同时拉开距离方才让我们分辨出所有这些巨人之间的家族般的相似，时代给他们打上这个共同的特殊印记，尽管他们的存在和所能有着种种差别。比如，左拉与瓦格纳，《鲁贡玛卡家族》和《尼伯龙根的指环》*，五十年前大概很难有人突发奇想将这两位作家，将这两部作品相提并论。但他们却属于一个整体。今天看来，思想、意趣、手法的相似是很明显的。将他们联系起来的不仅是追求宏大篇幅和偏爱磅礴气势和众多数量的艺术品味，也不仅是——从技巧上看——荷马史诗般的主题，这首先是上升到象征性和进入神话式虚构的自然主义；谁看不出左拉小说中那种将其人物推入超现实之中的象征主义和神话倾向呢？被称为娜娜的第二帝国**的亚斯塔蒂不就是象征和神话吗？她的名字从何而来？这个名字是一个原始音，是人类早期呀呀学语时的求偶呼唤；娜娜：这是巴比伦伊什塔尔***的别名。左拉知道这些吗？不过，如果他不知道，那就更值得注意，更令人感到惊奇了。

甚至托尔斯泰也有自然主义的宏大篇幅和民主主义的众多数量。他也有中心主题、自己的经历、表现他的人物性格的固定用语。他描述、

* 左拉 (Emile Zola, 一八四〇—一九〇二) 的《鲁贡玛卡家族》小说系列共有长篇小说二十部 (一八七一—一九〇三)；瓦格纳的音乐剧 (Musikdrama) 系列《尼伯龙根的指环》共包括四部音乐剧。

** 第二帝国指法国历史上一八五二—一八七〇年间拿破仑三世在位称帝这段时间。《娜娜》是《鲁贡玛卡家族》系列小说第九部，发表于一八八〇年。

*** 伊什塔尔 (Ishtar)，巴比伦司生育和战争的女神。前面提到的亚斯塔蒂 (Astarte) 与之相当，是巴勒斯坦和叙利亚的生育和战争女神。

重复和告诫时生硬无情，他绝不恩赐给读者任何东西的果断口吻，他耐得单调乏味的伟大意志往往使他受到谴责；关于瓦格纳，尼采说，至少可以认为他是所有天才中最无理的一个，他对待听众似乎是：他反复讲一件事，一直讲得让他们感到绝望，一直讲得使他们相信。这也是一个相似之点，但深层的相似却表现在他们共同的社会伦理原则上，这个原则并不意味着瓦格纳将艺术看成是一种医治社会弊病的神圣秘方，一种万应灵药，而托尔斯泰在他垂暮之年将艺术斥之为可耻的奢侈。瓦格纳也曾将之斥为奢侈。在他看来，艺术的净化和圣化作用是对败坏了的社会的净化和圣化手段，他是一个净化的人，一个进行净化的人，他希望通过美学的圣化手段使社会摆脱奢靡、金钱统治和冷酷无情状态，从其社会伦理看，瓦格纳十分接近这个俄罗斯小说家。而且，他们还有共同的命运，人们曾试图在两人的生活中发现分裂他们的性格和信念，并造成类似道德崩溃状态的一个断层，——而实际上两人的生活道路表现出完美无缺的一贯性和完整性。如果有人觉得，托尔斯泰在晚年似乎陷于宗教狂想，他们就没有看到，他生命的最后阶段是在他生命的前一阶段早已形成的；他们忘记或不曾察觉到，晚年的托尔斯泰在心灵上已经预先存在于诸如《战争与和平》中的彼埃尔·别祖霍夫或者《安娜·卡列尼娜》中的列文这些人物身上了。如果尼采认为，瓦格纳在他接近他生命终点之时，突然成为一个被击败者，匍伏于基督教十字架之前，那么他就没有看到，或者不愿让别人看到，《唐豪泽》的情感世界已经预告了《帕西法尔》*的情感世界，瓦格纳从一部在其深层充满浪漫主义和基

* 瓦格纳的主要歌剧的创作时间如下：《漂泊的荷兰人》，一八四一年；《唐豪泽》，一八四五年，巴黎修订版一八六一年；《洛恩格林》，一八四八年；《特里斯坦与伊苏尔德》，一八五九年；《尼伯龙根的指环》，一八五二—一八五二年；《帕西法尔》发表在他离世前一年，即一八八二年。

基督教精神的最重要的作品中，得出一种总体信念并以非凡的韧性将之坚持到底。瓦格纳最后的这部作品也是最具有戏剧艺术的，从一个艺术家的创作生涯看，很难有人比他更加前后一致、始终如一。仰赖感性和象征性表达程式的艺术（因为中心主题是一种表达程式，甚至可以说，它是展示圣饼的祭器，它拥有一种近乎宗教的权威）必然追溯到举行祭祀的教会，而且我相信，一切戏剧艺术的隐秘渴望，它的终极野心是成为它所由产生的礼仪，不论在基督徒还是在异教徒皆然。戏剧艺术本身便是巴洛克*、天主教、教会；一个习惯于运用象征符号和高举祭器的艺术家，比如瓦格纳，最后必然觉得是教士的兄弟，甚至觉得自己就是教士。

我经常追忆将瓦格纳和易卜生** 联系起来的种种关系，我发现很难将时代特征的相似与一种比同时代性所产生的更加亲密的相似区别开来。我在易卜生市民戏剧的对话中不可能碰不到我在瓦格纳音响世界所熟悉的手法、效果、魅力、最深层的震撼，不可能看不到虽然直接存在于他们的伟大，但更多却存在于他们表现其伟大的方式中的兄弟般的相似。他们青年时代洋溢着社会革命激情，而当逐渐衰老之时在神秘主义和宗教祭祀气氛中渐渐失去光辉的、耗其一生的伟大作品所达到的浑然一体般的完整、圆满和全面中有多少共同的东西呵！《当我们死而复生之时》***，这是工厂工人充满阴森恐怖气氛的忏悔，他悔恨，他向“生命”表白他的爱太迟，太迟了；而《帕西法尔》，这是赞颂得救的圣歌，——我多么习惯于将两者视为一体呵，我在这一体之中去

* 巴洛克 (Barock)：一六〇〇年至一七五〇年间盛行于欧洲的艺术风格，其特点是形式铺张浮华，装饰繁缛。

** 易卜生 (Henrik Ibsen, 一八二八—一九〇六)，挪威剧作家和诗人，以社会问题剧著称，晚期作品转向心理分析和象征主义。

*** 易卜生所写的最后一个剧本，带有自传性质。



理查德·瓦格纳——托马斯·曼在发表《一个不问世者的看法》时从中有所得，也与之发生龃龉的人。

感觉在永恒沉默之前的两种告别仪式演出和最终遗言，去感受这两部最庄严的暮年之作的威严而僵化的疲惫，去感受所有它们已变得机械性的手法以及总结、回顾、自我表白、永诀这些晚年特征。

人们称之为“Fin de siècle”（“世纪末”）者不就是在这两位魔法师的晚年著作中所完成的令人崇敬的和真正的世纪绝响之后的一小段可怜巴巴的羊人戏*吗？因为他们两人都是北欧的魔法师，都是十分狡黠的老巫师，深谙正经的或者捉弄人的魔法杂耍的一切教唆伎俩，擅于效果的组合、最卑微者的膜拜以及一切双关语和象征形式的运用，他们能够巧妙地古怪念头庄重化，将理智诗化；同时他们又都是音乐家，这对于北欧人是不言而喻的：瓦格纳因作为征服者的需要而自觉地学过音乐，即便另一个人，即便易卜生也学过，尽管是悄悄地在内心里，并未明说。

但是，使他们的相似几乎达到可相互混淆的地步的东西却是一种艺术形式所经历的、任何人都始料未及的升华过程，这个过程不论在此一还是彼一手中都是早已存在的，即存在于素朴的精神状态。这种艺术形式在瓦格纳是歌剧，在易卜生是社会戏剧。歌德说：“一切完美的东西在种属上必然超越其种属，必然成为另一种东西；成为无与伦比的东西。某些乐音表达的夜莺还是一只鸟；接着，这只鸟就飞了起来，超越其种属，似乎要暗示每一种鸟，告诉它什么才叫真正的歌唱。”瓦格纳和易卜生正是如此才使歌剧、市民戏剧臻于完美：他们使之成为另一种东西，成为无与伦比的东西。甚至歌德的夜莺例子中的残余和反弹在两人的作品中也重现：有时，即达到某一高度时，一直到《帕西法尔》，在瓦格纳这里还是歌剧；有时，在易卜生的戏剧里

* 羊人戏 (Satyrspiel)，在一部古典的希腊悲剧三部曲演出之后，为平衡观众情绪加演的以羊人（人形而生有羊的角、尾、耳的希腊神话中的森林之神）角色为主的滑稽戏。

还有小仲马*戏剧技巧的余响。但两人都具有臻于完美而又有所超越的意义上的创造性，他们从已存在者之中发展出令人意想不到的新东西。

什么东西使瓦格纳的作品在精神上大大高于所有以往的音乐剧的水平？两种力量的合力使之达到这种超越，人们可能会将这两种力量和天才禀赋看成是相互对立的，而且恰恰在今天更要重新提出两者相互矛盾的本质：这两种力量是心理学和神话。人们否认它们的一致性，因为心理学看似某种过分理性的东西，以致人们绝不敢相信，在通往神话国度的道路上没有不可逾越的障碍。心理学被认为与神话相矛盾，同样也与音乐相矛盾，可是心理学、神话和音乐的这种组合却立即以两个伟大的范例，在尼采和瓦格纳身上作为有机的现实展现在我们眼前。

关于心理学家瓦格纳，也许可以写一本书，即讨论这个音乐家和诗人的心理学艺术，如果他身上的这些品质可以分开的话。回忆乐旨的技巧在古代歌剧中已间或应用，现在逐渐地成为一种意味深长而又娴熟的体系，这一体系以前所未有的规模使音乐成为心理的暗示、深化和比照的工具。将“爱酒”（“Liebestrankes”）**这个天真叙事性的魔幻乐旨解释为一种释放已经存在的激情的单纯手段，这是一个伟大心理学家的富有诗意的理念。事实上，相爱的人所饮下的可能是纯粹的水，只是他们自以为吞下了死亡，这个信念使他们从心灵上摆脱了寻常的道德法则。瓦格纳的创作从一开始就大大超越了歌剧脚本的规定，这甚至更多表现在心理学的分析上而非语言上！“阴沉沉的火”，荷兰人在第二幕与瑟姐的优美的二重唱中说——

* 小仲马 (Alexandre Dumas fils, 一八二四—一八九五)，法国剧作家和小说家，“问题剧”创始人之一。

** 见《特里斯坦与伊索尔德》。

我感到这阴沉沉的火灼人，
我这不幸的人该将这叫作爱？
不，不！我所渴望的是得救：
但愿这天使能帮助我达到永福！

这是可咏唱的诗行，但以前从不曾咏唱过，或者为咏唱而写过思想如此复杂、内心活动如此错综交织的东西。这个遭永罚的人对这个姑娘一见钟情，但他却对自己说，他的爱本来不是对她，而是针对得救，针对解脱。现在，她重又作为得救可能性的化身站在他的面前，以致他无法也不愿将对宗教上得救的渴望与对她的渴望区别开来。因为他的希望具有了她的形象，他不可能要求她具有另一副形象，这就是说，他在得救之中爱着这个姑娘。一个双重的感情是多么叠合啊！洞察着一种情感难以抵达的深处的是怎样一副目光啊！——这是分析，而如果人们细心观察一下瓦格纳用语言并借助解释性的音乐伴奏生动描绘的男童西格弗里特的春心萌动和情窦初开的情景，分析这个词便具有一种更具现代性和独创性的意蕴。这是一种充满惶恐和产生于下意识的朦朦胧胧的情结，这种情结里交织着恋母、性的欲求和畏惧，我指的是西格弗里特想学会的那种无比奇妙的畏惧。可以说，这一情结表明心理学家瓦格纳与十九世纪另一个有代表性的儿子，心理分析学家弗洛伊德最令人注目的直觉的一致性。西格弗里特在菩提树下的梦幻里，对母亲的思念逐渐淡化，变成了性爱；在伶人想方设法教弟子学会恐惧的一场，在大火中沉睡的布伦希德*的乐旨在乐队中以隐隐约约扭曲的旋律被表现出来，——这是弗洛伊德，这是分析而非其他什么东西；我们不妨回忆一

* 伶人和布伦希德是《尼伯龙根的指环》中的人物。

下，弗洛伊德对人的心灵的彻底研究和深层了解大部分早已出现在尼采思想中，那种对神秘的、对人性原始状态的和史前的东西的兴趣与心理分析的兴趣是紧密相连的。

“完全真实的爱，”瓦格纳说，“只有在两性之间才是可能的：人只有作为男人和女人才可能真实相爱，而所有其他的爱都是从这种爱派生的爱，都是从它而来，与它相关或者对它的人为的摹仿。错误的是，将这种爱”（即性爱）“只看成是一般爱的一种表示，除了这种表示以外还可能有一些和甚至更高的表示。”这种将一切“爱”归结到性的做法明确无误地具有分析性的品格。这是同一种心理自然主义，它在叔本华表现为“意志的焦点”*的形而上学表达程式，在弗洛伊德则是文化和升华理论。这是真正的十九世纪思潮。

此外，性爱的恋母情结在《帕西法尔》中也有所表现，即在第二幕“诱惑”一场，在这里我们看到瓦格纳所曾塑造过的最具感染力、文学创意最大的人物孔德丽。瓦格纳自己深切地感到她的情况非同寻常。他的思考的出发点最初并非是她，而是耶稣受难节的感觉，但很快理念的 and 造型的兴趣便越来越集中在她的周围，他的灵感来了：应让这个野性十足的圣杯**女使者具有诱惑性女人所应具有的本性，即让她具有双重的心灵存在，瓦格纳的这一次顿悟和诱惑是关键性的，这使他暗自产生作出奇妙编排的兴趣。“自从我明白了这一点，”他写道，“这个素材的所有方方面面几乎全部都有了眉目。”他在另一个地方写道：“尤其一个独特的创意，一个在尘世间奇迹般具有超自然力的女人形象（圣

* 见《作为意志和表象的世界》第一部§60：“……性器官可说是意志的真正焦点，从而也是头脑认识的代表，也就是和世界的另一面，作为表象的世界相反的另一极。”

** 圣杯（Gral）：中世纪文学中和传记中的圣物，它会带给占有它的人尘世的和天国的幸福，但只有被预先选定的人才可能得到它。《帕西法尔》的情节是在一个保藏圣杯的城堡里展开的。

杯女使者)在我面前变得越来越鲜活和迷人。如果我能够再次完成这一创作,这必定会是某种非常独创性的东西。”*——独创性,这对于他在事实上所完成者而言,是一个无比低调的、谦虚的词。一般言之,瓦格纳的女主人公都有些微矫饰的歇斯底里,带一点儿梦游者、痴迷者和先知般的气质,这些东西使主人公浪漫主义的英雄气概里杂有一些独特而又狐疑不定的现代性。地狱玫瑰孔德丽这个人物恰恰是神话病理学的一部分;处于充满痛苦的二元性和分裂状态,作为 instrumentum diaboli (恶魔的工具)和渴求得救的忏悔者,她这个形象是以临床的急迫性和真实性刻画出来的,表现出探索和展示可怕的病态心灵生活的自然主义的大胆泼辣的风格,我始终觉得这种风格在认知和技巧上显得有些极端。不过在《帕西法尔》的人物中,不只是她具有极端的心灵品格。在最后这部极端的作品的草稿里在谈到克林索**时说,他是隐匿罪过的恶魔,是克服罪过的软弱无力的咆哮。这时,我们觉得我们被带进了基督教认知世界,在这里探索着遥远的、地狱般的心灵状态:我们被带进了陀思妥耶夫斯基的世界。

瓦格纳作为神话学者,作为将神话用于歌剧的发现者,作为通过神话拯救歌剧的人是第二位的;事实是,他并非在与这个形象和思想世界在心灵的亲和性上是独一无二的,他之无与伦比是表现在呼唤神话并使之重新焕发生命的能力上:当他从历史歌剧转向神话时,他找到了他自己;如果人们细心谛听他的音乐,就会相信,音乐之被创造除了表现神话,别无其他用处,它也不再可能为自己设定另一个使命。不论神话作为来自纯然天体的使者出现,被派来帮助无辜,可惜由于

* 一八五九年三月二日致魏森敦克(Mathilde Wesendonk)的信。

** 克林索(Klingsor或Klingschor),作为法力强大的魔法师形象出现在《帕西法尔》中,此前也曾出现在其他德国作家的作品中。

信仰不坚定,而不得不返回它所由来的所在;还是作为关于世界开始和终结之歌唱的、叙述的认知,或作为天体演化的童话哲学,神话的精神、它的本质、它的声音都可靠地,而且以亲和的直觉性得到准确表达,神话在这里以一种一切艺术中空前的、先天固有的状态讲着自己自己的语言。这是由“一切的已然状态”(“Wie alles war”)和“一切的未然状态”(“Wie alles sein wird”)构成的双重意义上的“既往和未来”(“Einst”)*的语言;浓厚的神话气氛是不可超越的,如在《众神的黄昏》序幕中命运女神一场,在这里这三个地神之女在喋喋不休地议论着无比庄严的诸天体演化问题,又如在《莱茵河的黄金》和《西格弗里特》中的地神形象本身。伴随着西格弗里特的遗体离去的超强乐音不再是烘托离家出走学习恐惧的森林中的男童,而是教人去感觉在沉沉下降的雾霭里走过去的究竟是什么:阳光英雄,被淡淡的黑暗击倒致死的阳光英雄自己就躺在棺上;这时一句暗示性的话加深了人们的感觉:“一头野猪的狂暴,”有人大喊,“这是头该遭永罚的野猪,”官特指着哈根说,“是他杀死了这个英武高尚的人”。这时,远景展开了,一直延伸到原初的、最早的人类梦幻画面:被野猪攻击的塔木茨、阿多尼斯**,被撕裂的欧西里斯、狄奥尼索斯***,他们都应回来,作为被钉上十字架者回来,肋部必定带着使人们借以辨认出他的那道罗马人的投枪所留下的伤口,——这一双神话的目光将过去和现在所存在的一切,将牺牲的、为严冬暴怒所杀害的美,将这美的整个世界一览无余。可见,人们不应说,《西格弗里特》的作者因创作《帕西法尔》而背叛了自己。

* 这个词义项有二:(1)以前,一度;(2)有朝一日。

** 塔木茨(Tammuz),犹太传说中的冥神;阿多尼斯(Adonis),希腊神话中爱与美的女神阿芙洛狄忒(Aphrodite)所钟爱的美少年。

*** 欧西里斯(Osiris),古埃及的冥神;狄奥尼索斯(Dionysos),希腊神话中的酒神。

对瓦格纳有着无限魅力的作品的偏爱，自我第一次接触到它并开始占有它，以我的感悟研究它以来，便伴随着我的生活。我永远不会忘记我作为享受者和学习者受惠于它的东西，永远不要忘记在剧院人群之中感受那孤独、深切的幸福的几个小时，那是神经和理智充满惊恐和欢乐的几个小时，那是深入体味只有这样的艺术方能给人提供的、感人而又高尚的意趣的几个小时。我对它的新奇感从不曾减弱，我谛听它，我欣赏它，我监督它，从不曾感到厌倦，——我承认自己并非毫无疑惑；但是怀疑、异议、指摘很少给它造成损害，正如尼采的不朽的瓦格纳批评那样，我始终觉得这种批评是带负号的赞颂，是另一种形式的颂扬。它是出于爱的恨，是自我净化的苦行。瓦格纳的艺术是尼采生活中伟大的爱的激情。他爱它，正如《恶之花》的作者诗人波德莱尔*爱它那样，关于后者人们传说，在他生命垂危、处于瘫痪和半痴呆状态的最后时日里，每当听到有人提到瓦格纳的名字时，他就高兴得露出微笑：il a souri d'allégresse（他喜悦地微笑着）。同样，尼采在他瘫痪的黑夜里，听到瓦格纳的名字时往往也立即仔细谛听并回应说：“我很喜爱此人。”**他非常恨他，这恨出于思想的、文化伦理上的原因，不过，这不属本文讨论的范围。也许令人感到奇怪的是，我个人倒是认为，尼采对瓦格纳展开的论战毋宁说更加刺激了而绝不可能冷却他对瓦格纳所怀有的热情。

我历来要指摘的，或者更确切地说，使我感到无足轻重的是瓦格纳的理论，我几乎无法让我自己相信，是否曾经有人认真对待过他的

* 波德莱尔 (Charles Baudelaire, 一八二一—一八六七)，法国诗人，法国象征主义诗歌的先驱。《恶之花》是他最重要的诗集。

** 见贝尔特拉姆 (Ernst Bertram)，《尼采——一个神话尝试》*Nietzsche. Versuch einer Mythologie*，柏林，1918，第147页。

理论。我该对这种由音乐、语言、绘画和表演相加而成的东西说些什么呢？我该对这些冒充唯一真实和一切艺术追求之圆满实现的东西说些什么呢？按照这样一种艺术学说莫非《塔索》*应位居《西格弗里特》之后？我认为，从一种原初的戏剧表演统一体的分裂中得出个别艺术的做法太牵强了，个别艺术为其顺利发展应返回这个统一体。艺术不论表现为任何一种形式都是一个完美的整体；人们无须为了使之完美而将它的种种体裁组合起来。作如是设想的是恶劣的十九世纪，这是恶劣机械论的思考方式，而瓦格纳成效卓著的作品所证明的不是他的理论，而只是他自己。他的作品存在着而且将长久存在，艺术将在诸种艺术中延续长存，人类将一如既往地通过艺术活动着。认为艺术效用的提高和增强产生于其感性攻击力的累积程度的看法纯属幼稚的、不开化的妄念。

瓦格纳作为热情的剧作家 (Theatraliker)，也可以说作为戏剧小说家 (Theatromane) 便倾向于这种妄念，因为在他看来将要讲述的一切最直接地和毫不遗漏地传达给感官，似乎是艺术的第一要求。于是，人们十分奇怪地看到，按照这种强硬的需要在他的主要作品《尼伯龙根的指环》这个范例中，戏剧变成了什么东西，戏剧是他的全部追求之所系，戏剧的基本法则在他心目中恰恰是全然的感性。人们都了解这部作品的写作过程。正在修订着《西格弗里特之死》的戏剧手稿的瓦格纳无法忍受，正如他自己所讲的那样，本剧开始之前竟有如此多的前提，如此多本来必须写进剧本之内作出交代的情节。他要感性直观地展示以前情节的欲求特别强烈，于是他便开始从前面写起：他谱写《少年西格弗里特》，接着是《女武神》，然后是《莱茵河黄金》；他还不罢休，一直到将一切全都直接展示在舞台上，在四个夜晚展示一切，

* 《塔索》(Tasso)，匈牙利作曲家李斯特 (Franz Liszt, 一八一—一八八六) 所作的交响诗。

从原始细胞，从原初，从《莱茵河黄金》序曲第一个低音巴松管降E第一音开始，他用这个音庄严地、低沉得几乎令人听不到地开始他的叙事。某种华美壮丽的东西产生了，人们理解作者面对他如此形成的、具有如此多新颖而深刻的艺术感染手段的鸿篇巨制而表现出的兴高采烈。但是，这究竟是什么东西？究竟产生了什么东西？美学有时屏弃作为形式的多部头戏剧。例如格里尔帕泽*就是如此。他认为，将一部分与另一部分接续起来，固然会给予整体某些使之显得更加壮观的叙事史诗般的东西。但是，这样一来《指环》的影响就被限定了，我们所看到的它的宏伟规模的品格恰恰在于，瓦格纳的主要作品之瑰丽壮观从其风格看得益于其素材原本出自其中的叙事史诗的艺术精神。《指环》是一部舞台表演形式的叙事史诗，这种史诗产生于对隐蔽于幕后活动的此前故事情节的厌弃，众所周知，古代和法国的悲剧并不厌弃这类情节。易卜生以他的分析性的技巧和他揭示以前故事情节的艺术手法在这一点上更接近古典戏剧。有趣的是，正是瓦格纳的戏剧的感性定理以此诡谲的方式诱使他采取叙事史诗的手法。

他与他藉以创作他的“总体艺术作品”的个别艺术的关系很值得人们玩味；这里包含着一些特别外行的东西，正如尼采在他对瓦格纳怀有善意的第四个《不合时宜的思考》**中论及瓦格纳的童年和青年时代时所说的：“他的青年时代是一个有着多方面业余爱好的时代，没有什么会成为专长，也没有任何严格的家族和遗传性的艺术训练限制他。绘画、诗歌、戏剧、音乐他都搞一下，同样他也面对着一个学术教育和学者的前景；从表面看，人们可能认为，他生来就是个做万金油的命。”——事实

* 格里尔帕泽 (Franz Grillparzer, 一七九一—一八七二)，奥地利剧作家。下面所引的这段话见其《自传》(《全集》，慕尼黑，1965，第四卷，第88页)。

** 《不合时宜的思考》第四部，《理查德·瓦格纳在拜洛伊特》第四章。

上，不仅从表面上，而是怀着感激和崇慕之心去看，人们可以说——要冒着被误解的危险——瓦格纳的艺术是以最坚毅的意志力和至高的才智所达到的纪念碑式的和被推进到天才之境的业余创作。将多种艺术整合的理念本身便具有某些业余创作性质，倘若他没有以最坚毅的力量征服所有这些艺术，使之隶属于他无与伦比的表达天才，这一理念还真的会滞留在业余创作阶段。他与多种艺术的关系存在着某些可疑之点；虽然听起来如此悖理，这种关系确实也带有非艺术的东西。意大利，造型艺术根本引不起他的丝毫兴趣。他写信给在罗马的魏森敦克*说：“请您为了我顺便看一看，瞧一瞧；我急需有个人为我做这件事……我本人有个特殊情况：我反复多次这么做过，终于在意大利对此才真正有些了解。在一段时间里由于对我的眼睛的重大影响我真的为之感动。可是好景不长……看来，眼睛作为感官似乎不足以让我去感知世界。”

这非常可以理解！他是听觉敏锐的人，是音乐家和诗人，可奇怪的是，他竟然从巴黎给同一个人写信说：“天哪，孩子多么沉湎于拉斐尔**和绘画！这多么美丽、可爱，多么抚慰人的心灵呵！只是这却永远不会感动我！我始终还是个旺达尔***人，在巴黎居留一年之久却从不曾想到去参观卢浮宫！这不足以向您说明一切？”——并不足以说明一切，却也说明了某些令人称奇的事。绘画是伟大的艺术，其伟大堪与整个艺术作品媲美。它先于后者独立存在并在其后仍保持独立；但它却让瓦格纳无动于衷。他想必稍欠伟大，人们不应因此而觉得自己

* 魏森敦克 (Mathilde Wesendonk, 一八二八—一九〇二)，德国女作家，自一八五一年以来大都寓居苏黎士，正值瓦格纳创作《特里斯坦与伊索尔德》，此时与之过从甚密，其夫奥托·魏森敦克 (Otto Wesendonk) 也是瓦格纳的朋友和支持者。该信写于一八六〇年一月一日。下一封写于同年九月三十日。

** 拉斐尔 (Raphael, 一四八三—一五二〇)，意大利文艺复兴时代的画家、建筑师。

*** 旺达尔人 (Vandale)，古日耳曼民族的一支。公元前四、五世纪进入高卢、西班牙并曾攻占罗马；转义为：摧残文化、艺术的人。



巴黎歌剧的希望：瓦格纳在巴黎。基茨（Ernst Benedikt Kietz）铅笔素描，一八四二年。

的绘画心灵受到伤害吧！因为造型艺术不论作为既往还是作为活生生的当今都没有告诉他什么。与他的作品并肩增长着的伟大的法国印象派绘画，他几乎不屑一顾，这跟他毫无干系。他跟这个画派的关系仅限于雷诺阿*为他画过一幅肖像这个事实，这幅画并没有把它的对象表现为英雄，这让他不太喜欢。显然，他对文学跟对造型艺术的态度截然不同。文学，尤其它经由莎士比亚所给予他的东西使他终生受用不尽，尽管他藉以炫示他的独特才能的理论让“文学家们”，如他所说，几乎怀着怜悯议论他。然而这有何妨，因为他献给文学的东西十分巨大，他以他的作品丰富了文学，——不过，在谈到这些作品时绝不可忘记，它们不是让人阅读的，它们本来就不是语言作品，而是需要通过画面、表演、音乐的补充的“音乐艺术”，只有在所有这些东西的相互配合中它们才作为文学臻于完成。从纯语言的角度看，他的作品往往有些夸张以及巴洛克式的雕琢和浮华，也有些幼稚的东西，有些装腔作势和专断的不知自量，——其中蕴涵着绝对的创造性、力量、浑厚、原始美，这消除了任何疑虑，但人们应意识到，这并非存在于伟大的欧洲文学创作文化之内，这是些与之偏离的东西，只是一种戏剧表演艺术活动——其中也需要语言——的舞台指导。在谈论这些散布于大胆的业余创作中的语言创新时，我特别想到《尼伯龙根的指环》和《洛恩格林》，从语言创新看，两者也许是瓦格纳所能够达到的最纯粹、最高雅和最美的东西。

他的天才是多种艺术的戏剧整合，这种整合只有作为整体，即作为综合体才充实了真实的和合法的作品这个概念。诸组成部分，甚至本

* 雷诺阿（Pierre A.Renoir，一八四一—一九一九），法国印象派画家。一八八二年一月十五日雷诺阿在巴勒莫给瓦格纳画过肖像。

身并非达到总体目的的手段的音乐，具有某些野生的和非法的东西，这些东西只有在超越的整体中方才相互抵消。瓦格纳与语言的关系并非我们那些伟大的诗人和作家与语言的关系，他缺乏他们所表现出的严谨和细腻，在他们的情感中语言是至高的财富和被托付给他们运用的艺术手段。证明这种情况的是他的应酬诗作，那些向巴伐利亚路德维希二世表示敬意的甜蜜蜜的浪漫主义献辞和献诗，那些献给朋友和帮助过他的人的俗不可耐的兴高采烈的诗。歌德的任何一首随意写下的即兴小诗都是非常珍贵的作品，具有高度文学价值，而瓦格纳的那些粗俗的语言游戏和写成诗行的男人谀词却让人不敢恭维，只能勉为其难地报之以微笑。相反受到尊敬的是瓦格纳的散文作品，是他的美学的、文化批评的檄文和自我诠释，这是具有令人赞叹的洗练通达和表现出思想家的意志力的美文，当然作为语言和精神作品，人们还不可以将之与席勒的艺术哲学文章，比如与《论素朴的与感伤的文学》这篇不朽的尝试之作相比。因为它们稍欠可读性，也有点儿用语不确切，而且行文呆板，仍然带有野生的和旁支庶出的业余创作性质，这些作品本来并不属于伟大的德意志和欧洲散文之列，本来就不是一个天生的作家的作品，而是顺便为之，为一时需要写成的。一切个别的小文章对于瓦格纳只是急就章。他之幸运、内行、完美、合法和伟大只表现在他巨大而完整的作品中。

难道他之成为音乐家不也是仅仅出于急需，以便通过意志达到圆满的完整这个目的？尼采曾说过，所谓天然禀赋可能并非天才的本质性的东西。“例如瓦格纳，其天赋是多么少”，他感叹道。“何时曾有过一个音乐家在二十八岁的时候还如此可怜？”瓦格纳音乐的成长在开始时确实畏缩不前、欠健全和缺乏独立性，而且这一开端在他的生活道路上大大晚于其他伟大的音乐家。他自己说：“我记得在我三十岁上下的时候，

还在疑虑重重地扪心自问，我是否真的有能力成为一个出类拔萃的艺术家，因为我在我的作品里仍然感觉到他人的影响和模仿他人的痕迹，我只是大着胆子惴惴不安地张望着成为具有独创能力的作曲家的前景。”* 这是他在1862年他已经达到成熟阶段时的一次回顾。然而仅仅在三年以前他四十六岁的时候，在他谱写《特里斯坦》难以为继的日子里，他从卢采恩写信给李斯特说：“我根本无法向你完全解释清楚，我感到我作为一个音乐家是多么可悲可叹！我从内心深处将我自己看成一个绝无仅有的半瓶醋。你现在倒是该看看我有时呆坐的样子，当我想‘这肯定能行’时，于是便不由自主地坐到钢琴边，弹了几个不成调的音，接着呆痴痴地放弃了。我这时是什么心情哟！我对我固有的音乐上的低能真的口服心服了！于是我想到了你，想到你才思迸发时如水流，如泉涌，如瀑布，——这时我应让人对我谈谈这类事，比如听听你说的话。我很难不相信，这是绝妙的嘲讽……最亲爱的，这是我自己的一件不快的事，请相信我，我的才思几近枯竭。”**——这是公开表露的沮丧情绪，每句话都有些失实，而李斯特对此也作出相应的回复。他责备他“对自己的不公正达到了发疯的程度。”*** 此外，每个艺术家都体验过对他相当和比他领先的熟练技巧突然产生的羞愧感：这是因为每一次艺术演练都是使自己个人和个性上受局限的东西对艺术的一次新的、本身已具有艺术品质的适应，而个别的哪怕已取得为人所认可的成就的艺术家在与他人的技巧做比较时也会突然自问：我自己改编的乐曲怎么可能跟别人的东西相提并论呢？不过，鉴于他的音乐在《特里斯坦》第三幕中所达到的高度，他这种充满沮丧的自我贬低和内心绝望却令人费解，其中有

* 一八六二年六月九日致魏森敦克。

** 写于一八五九年五月八日。

*** 写于一八五九年五月十四日。

些值得从心理上剖析的东西。瓦格纳往日的自信具有专断性质，他为了使自己的艺术达到更高的荣誉，曾在《拜洛依特日报》上撰文嘲弄和诅咒许多美好的作品，如门德尔松、舒曼和勃拉姆斯的作品，可是自我意识是以早年的无穷悔恨和对艺术所怀有的畏怯换来的！这类病态现象究竟从何而来？这当然是由于他自己当时错误地将他的音乐创作孤立起来并与最高水平的音乐创作相比较，而在事实上这只能根据他的文学创作的情况加以观察，反之亦然——正是由于这一错误才产生了他的音乐必须克服的无情抵制。我们之所以对一个巨大的独创才能如此惊叹，如此仰慕，为之如此心醉神迷正是有感于这些音响及其智慧的魔法所架构起来的神奇世界，我们实在难以理解这种种抵制和厌恶；我们发现人们用来反对瓦格纳的音乐所使用的词语，诸如“冷漠”、“代数式”、“没有章法”等，都是严重的误解和少见多怪，这证明他们领悟力贫乏，感觉迟钝。我们本想认为，这种种判断只可能来自非艺术的、俗人的、为上帝和音乐所抛弃的领域。可情况并非如此。作出这种判断，以及认定应作出这种判断的许多人并非庸人，而是艺术界的精英和灵魂、音乐家和热爱音乐的人，这是一生关心音乐的命运、有权利要求能够将音乐与非音乐区别开来的人物——他们认为瓦格纳的音乐不是音乐。他们的意见已经完全被驳倒，遭到一次异乎寻常的惨败。但是，即便它是错误的，难道也就是不可原谅的吗？瓦格纳的音乐不完全是，甚至根本不是音乐，比如他的戏剧底本就是文学，它尚须由音乐充实成为诗作。瓦格纳的音乐是心理学，是象征，是神话，是强调方式，总之，它是一切，而不是那些糊涂的艺术评论家所指的那种纯粹的和全值意义上的音乐。为音乐所萦绕和烘托并将之充实为戏剧的词并非文学，但音乐却是文学。这种像一股间歇喷泉仿佛（不只是仿佛，确实也如此）从前文化的神话深层喷射出来的音乐，事实上是以文学方式，经深思熟虑、巧妙安排，

以无比高明的手法，还带一点儿狡黠的聪慧谱出的，正如它的词是以音乐方式写成的那样。消融为其原始成分的音乐，必然被用来将神话的哲学命运变成高浮雕。表达为爱而死这一主题的不得满足的半音节音乐是文学的理念。莱茵河的原始水流乐旨、架构战死者英灵殿堂的七个原始的粗重和弦同样是文学的理念。一位刚刚指挥过《特里斯坦》的著名指挥家*在回家的路上对我说：“这完全不再是音乐了。”他是从我们共同感受到的震撼的意义上讲这句话的。不过，我们今天满怀赞赏表示肯定的东西，在开始时为什么不可以听起来犹如愤怒的否定呢？诸如西格弗里特的莱茵河航行，或者为战死者哀悼这类音乐，这些对于我们的耳朵，对于我们的心灵具有莫可名状的壮丽之美的作品是闻所未闻的，这种闻所未闻是从最有失体统的意义上而言的。若要像对巴赫、莫扎特和贝多芬意义上的音乐那样去感受如山间湍急的溪流中的巨大岩石般的一个个象征性主题乐句，这要求就太过分了。如果让人称构成《莱茵河黄金》序曲的Es大调三和弦就是音乐，这同样是过分的要求。它不是音乐。它是音响表达的思想：万物起源的思想。这是专断地借用音乐表达一个神话理念。精神分析法声称，爱情形成于一系列纯然的性欲反常。所以，爱情始终是爱，是最具神性的世界现象。由此可以说，瓦格纳的天才形成于一系列纯然的业余创作。

可这是怎样的业余创作呵！他是这样一个音乐家：他说服缺乏音乐天赋者去搞搞音乐。这对艺术的行家和贵族可能是一种反叛，——然而，如果在缺乏音乐天赋者当中有像波德莱尔这样的人和玩杂耍的艺人呢？对波德莱尔而言与瓦格纳的相遇就是与音乐相遇。他缺乏音乐天

* 此人是瓦尔特（Bruno Walter），一九一四年到一九二四年在慕尼黑和托马斯·曼是邻居，因而一九三三年七月十八日托马斯·曼给他的信中又提起此事。

赋，他自己在给瓦格纳的信中写道*，他对音乐一无所知，除了韦伯和贝多芬的几部优美作品也没有听过什么。而现在一种欲罢不能的着迷状态给了他用语言谱写音乐和只用语言与瓦格纳并驾齐驱的雄心，这对法国抒情诗产生了深远影响。这类醒悟了的和改变了信仰的人可以满足于一种非纯正的业余音乐；一些严谨的、一丝不苟的人也可能会为此而羡慕他们，而且不仅单单为了这个缘故。在这通俗的音乐里有一种使这类差别陷于可笑境地的天才和壮美。《洛恩格林》和《帕西法尔》中的天鹅乐旨；《纽伦堡的工匠歌手》第二幕结尾的仲夏月夜乐段和第三幕中的五重奏；《特里斯坦与伊索尔德》第二幕的降A大调声部和伊索尔德的跨越海洋的情侣的幻想曲；《帕西法尔》中的耶稣受难节音乐和该剧第三幕布景更换时强有力的音乐旋律；《众神的黄昏》幕启时西格弗里特和布伦希德带有民族色彩的美丽的对唱“如果你献给我爱”和“愿你平安，布伦希德，你这闪烁的星星！”；在维纳斯山创作《特里斯坦》的时代谱写的某些声部——这些灵感会使绝对的音乐本身因忌妒而面色苍白，或因喜爱而两颊泛红。在这里我恰恰提到这些例子纯属偶然和随意。我同样可能举出其他乐段，或者让人回忆瓦格纳在对音乐过程中一个已有的乐旨作出转折、改变和重新诠释时所表现出的令人惊叹的技巧，比如在《纽伦堡的工匠歌手》第三幕序曲中对萨克斯**的《鞋匠曲》的处理，我们从第二幕的诙谐曲已经知道，这是一段粗野的工匠歌唱，它在这个序曲中重現時却出人意料地升华为诗歌。或者，人们不妨想一想首先在序曲中出现的所谓信仰乐旨，它多次在《帕西法尔》全剧，而

* 该信写于一八六〇年二月十七日。

** 萨克斯 (Hans Sachs, 一四九四—一五七六)，德国诗人。青年时代当过鞋匠，学习过工匠歌唱，一五一七年在纽伦堡成为工匠歌手。一生创作工匠歌曲四千多首，短剧二百出和大量双韵诗。瓦格纳的《纽伦堡的工匠歌手》便以他为原型。

首先在古内曼茨*的长篇叙述中所出现的节奏和音调上的改变和重新诠释。如果人们只能用语言呼唤出这些东西，那是很难说清楚的。为什么在我讨论瓦格纳的音乐时，恰恰有这么一个细节，比如一段单纯的阿拉贝斯克**，突然萦回于我耳际。因为这个乐段犹如在技术上易于描绘、可在根本上却莫可名状的、在为西格弗里特悼亡的旋律中和谐地引出他父母的慈爱乐旨的圆号音组。人们在这些瞬间几乎无法区别，这究竟是瓦格纳个人所特有的艺术，还是人们正欣赏着并为之而感奋的音乐本身。一言以蔽之，这是上天传来的，这是天籁，人们并不为用这个词而感到羞惭：只有音乐才可能强迫一个人如此脉脉含情而又狂热地启齿说出这样一个词。

瓦格纳的音乐的一般心灵品格具有某种悲观主义色彩的凝重、缓慢的向往、节奏中的断裂和为走出阴暗的混乱在美中得到解脱所进行着的搏斗；这是一个承受着重负的心灵的音乐，它并非舞蹈般地对肌肉讲话，而是伦巴赫***的天生机智所准确认定的、隐忍着南方所没有的艰辛的一种摸爬、挤压和推进，一天，他对瓦格纳说：“您的音乐——哎，说什么好呢——这是一辆驶往天国的载重车。”可它不只如此。人们除了他的音乐所表现的心灵的沉重以外，切不可忘记它同样可以表达的轻捷、豪迈和欢快，比如在骑士的主题里，在洛恩格林、施多脚****和帕西法尔的乐旨中；切不可忘记莱茵河女儿们三重唱的迷人以及精灵和水妖的嬉戏、《纽伦堡的工匠歌手》序曲的充满讽刺意味的谐谑和学究式的傲慢；也不可忘记第三幕中民间舞蹈音乐洋溢着农家快乐。瓦格纳能

* 古内曼茨 (Gurnemanz)，《帕西法尔》中的人物。

** 阿拉贝斯克 (Arabeske)，一种以轻快的旋律为特点的阿拉伯风格的乐曲。

*** 伦巴赫 (Franz Lenbach, 一八三六—一九〇四)，德国画家，以其肖像画著称，曾为同时代的许多杰出人物画像。

**** 《纽伦堡的工匠歌手》中的人物。

够表现一切。他是一个无与伦比的刻画人物性格的大家，将他的音乐理解为刻画性格的手段，就是无限赞赏他的音乐。他的艺术是富有诗情画意的，可以说是怪诞的，且正如戏剧所要求的那样，是拉开距离进行观察的，但哪怕在细小处也都是极富创意的，这是一种进入现象并从现象出来讲话和打手势的灵活能力，这种能力的这样一种特点是前所未有的。它成功地表现在个别人物：比如表现在荷兰人这个音乐和文学形象，他遭永罚在荒凉的大海四处漂流，他绝望地挣扎在海洋荒野的惊涛骇浪和狂风暴雨之中……表现在洛奇*的严重的不可猜度性和阴险的优雅风度。表现在西格弗里特侏儒般的养父的眯着的眼睛和短短的脖颈。表现在贝克迈泽**的险恶和愚蠢。充满激情的演员以及他的艺术，或人们所称的他的技巧，就表现在变化和表演的全能和面面俱到；他不仅变换人的面具，他还得进入自然，他从风暴和雷雨，从松涛和波浪，从烈火和彩虹里讲着话。阿尔伯利希***的隐身帽是这种作为天才和模仿能力的总象征，这种天才和能力不仅表现在癞蛤蟆这类低等生命以及它们在污泥中的蹦跳和爬行，也表现在众神在飘拂的云端无忧无虑的遨游。正是这种刻画性格的全能才可以使路德般粗鲁的和德意志气质的《工匠歌手》与渴求死和沉迷于死亡的世界的《特里斯坦》这两部心灵上如此截然异质的作品相互并列。这种能力使他每一部作品都与另一部不同，而又从一种使之有别于所有其他作品的基调展现每一部作品的情节，所以，在本身就是他的一个个人小宇宙的全部作品之内，每一部个别作品又形成一个封闭性的星体般的统一体。在所有作品之间存在着从中显现出整体的有机统一的音乐上的接触和联系。在《帕西法尔》里碰得到《工匠

* 《莱茵河黄金》中的人物。
** 《纽伦堡的工匠歌手》中的人物。
*** 《莱茵河黄金》中的人物。

歌手》中的音调；在《荷兰人》的音乐里可隐约听得出取自《洛恩格林》的先现音，而在它的戏文里则预示了《帕西法尔》的语言中的宗教狂热，如“我的伤口是誓词，是崇高的诺言，从它那里流出的是神圣的香膏”*；在弘扬基督教的《洛恩格林》里，被拟人化为欧特鲁德**的异教残余已经带有《尼伯龙根的指环》的音调。总之，每一部作品都以某种方式从风格上跟其余的作品分离开来，这种方式可使人看到和感觉出作为艺术的内核，几乎作为艺术本身的风格的秘密：这秘密就是个性与客观性的联姻。瓦格纳在他每一部作品里都完全是他自己，其中的每一节拍只可能出自他，表现出他不可混淆的个人表达程式和笔迹。可是每一部作品同时又具特殊性，是一个独立的风格世界，是与个人独特性保持平衡并在其中得到扬弃的一种客观体认的产物。从这一观点看，最大的奇迹也许是瓦格纳七十岁时的作品《帕西法尔》，它在对恐怖而神圣的遥远世界的探索和表述上达到近于极限的程度，它超越《特里斯坦与伊索尔德》，是瓦格纳作品中最极端的一部，它证明了一种最终竟超过他的习惯尺度的、心灵的和风格上的适应能力；充满着人们始终怀着新的惶恐、好奇和陶醉沉浸于其中的音响。

“这糟透了！”***一八五九年五月瓦格纳在卢采恩写道，当时他正埋头谱写《特里斯坦》第三幕，这个使他耗尽心力的工作使他对早就在心里酝酿并已勾画出轮廓的阿姆弗塔斯****这个人物产生新的冲动。“一件糟透了的事！无论如何您得想想出了什么事！我突然可怕地发现：阿姆弗塔斯就是我第三幕的特里斯坦，只是其成长令人无法想像。”——这种“成

* 《漂泊的荷兰人》第三幕第三场。
** 《洛恩格林》中的人物。
*** 一八五九年五月三十日致M.魏森敦克。
**** 《帕西法尔》中的人物。

长”是他的作品的一种不自觉的、建立在自我挑剔不断完善的基础上的生命和生长法则。他一生都在反复推敲阿姆弗塔斯为罪而痛苦悔恨的音调。这些音调在《唐豪泽》里就有了，即“唉，罪的负担沉重地压在我的心头！”*，它们在《特里斯坦》里从令人撕肝裂胆的表达看，变成了一个貌似不可超越的顶峰，而在《帕西法尔》里，他却吃惊地发现，这些音调是可以超越的，尚必须有一次“无法想像的生长”。这指的是将音调推向顶点，为此他一直在不自觉地寻找着或高或低的机缘和环境。素材、个别作品是这部封闭性的和全面完整的、最重要的作品之统一性的阶梯和超常上升着的变化，这部作品“在发展着”，可在某种意义上从一开始就存在着。与此相联系的便是诸多构想的重叠与交融，其结果是，这种类型和具有这种思想形式的艺术家面对的从来不是他正为之倾其心智的作品，从来不是他正为之尽力的使命，而是同时还有其他一切压在他的心头，占用着他的创作瞬间。某种表象上的（仅仅半表象上的）计划，最重要的计划出现了，这就是，瓦格纳于一八六二年正埋头谱写《工匠歌手》时，在从比布利希写给比洛**的信中十分肯定地预告《帕西法尔》将是他最后的一部作品，可整整过了二十年之久他方才开始动笔。因为在此之前应完成插进《特里斯坦》和《工匠歌手》中间的《西格弗里特》和全部《众神的黄昏》，以便填满创作计划的缺口。他在谱写整个《特里斯坦》期间必须兼顾《尼伯龙根的指环》的创作，而《帕西法尔》从一开始便与《特里斯坦》的创作交叉进行。前者甚至在谱写路德般健壮的《工匠歌手》期间就已放在瓦格纳手边，实际上自一八四五年《唐豪泽》在德累斯顿首次公演以来就等待着 he 动手

* 《唐豪泽》第一幕第三场。

** 比洛 (H.G.Bülow, 一八三〇—一八九四)，德国钢琴家和乐队指挥，曾主持瓦格纳的《特里斯坦》和《工匠歌手》的首场演出。



瓦格纳在巴黎的火焰：布兰狄娜是第一个吸引瓦格纳的李斯特的女儿，约一八六〇年。



瓦格纳和他的私人秘书科西玛，后面跟着她的丈夫比洛 (Hans von Bülow)，他夹着《特里斯坦与伊索尔德》总谱。慕尼黑漫画，一八六四年。

了。将尼伯龙根神话改编成戏剧的散文草稿，即后来成为《众神的黄昏》的《西格弗里特之死》的文字记录稿成文于一八四八年。这期间，即一八四六年至一八四七年，《洛恩格林》问世，《工匠歌手》的情节已经草成，后者作为羊人剧和谐谑调侃之作跟前者形成反差，而与《唐豪泽》同属一类。四十年代中期他已三十二岁，这整个四十年代从《漂泊的荷兰人》到《帕西法尔》的创作实际上包括了他一生的整个工作计划，这个计划在随后的四十年里，直到一八八一年总是相互重叠、交叉地实施着，而他同时还在为所有作品耗费心力。精确地讲，他的作品没有年月顺序。它虽产生于某个时期，但却从一开始就存在并突然完成。预先早已为人所知，六十九岁时动笔的最后一部作品是一个解脱，因为它意味着结束、终结和完成，在它之后再也没有来者；一个老人、一个耗尽其生命的艺术家为此付出的全部辛劳仅仅还能够完成这部作品，——艰巨的日常工作已经完成，在达到极限的压力之下坚持了七十年之久的一颗心可能是在最后一次痉挛发作时停止了跳动。

这一创作重担压在他的双肩上，可这绝非克里斯朵夫*的双肩，而他的那副身躯，从表象和主观判断看，是那么单薄虚弱，没有谁敢相信他能够长久坚持下去，将如此沉重的负担送达目的地。这是一个在每一瞬间都觉得精疲力竭的人，健康体验只是例外情况。便秘、抑郁、失眠，种种折磨使这个人在三十岁的盛年之时就经常坐下来失声痛哭达一刻钟之久。他觉得他不会亲眼看见《唐豪泽》的完成，他不敢相信。他在三十六岁时实施《尼伯龙根》创作计划，这在他看来是狂妄之举，而当

* 克里斯朵夫 (Christophorus)，传说中基督教的殉道者，曾背着基督渡过一条河；天主教十四个救难圣徒之一。

他年届不惑之时“他天天想到死”——他，这个在近七十岁时才写作《帕西法尔》的人。折磨着他的是一种神经疾病，是肌体上无明显表征的疾病之一，这类疾病长年折腾病患者，几乎使他无法生活，却又没有“生命危险”。病人有充分理由难以相信他没有患这种病，在瓦格纳的书信中不止一个地方表示过他坚信他已是死神的孩子。“我的神经，”他三十九岁时在给他姐妹的一封信里写道，“正承受着满负荷的压力；若我的生活状况发生一次外在的转折，也许还能够人为地使死神远离我几年；不过这只可能针对死神而言，而我的死已无法阻止。”* 在同一年他又写道：“我患有严重的神经病，经过一些猛烈治疗的尝试也未见康复的希望……我的工作是我得以自持的一切：可我的脑神经已遭到如此严重的损伤，以致我每天能够用于工作的时间不会超过两小时，即便赢得这点儿时间，也只是在我工作之余能够有两个小时伸展开四肢，最终睡上一会儿之后才有可能。”**——每天两小时。在如此短的日常工作时间之内竟累积起他这一部鸿篇巨著，有时至少得经过一次次与每次都迅速耗尽的体力的搏斗，他这部最重要的作品是一种充满活力的韧性所恩赐的礼物，这种韧性使迅速下降的能量在短时间内得到更新，其伦理的名称叫忍耐。“真正的忍耐是伟大活力的证明”，诺瓦利斯***如是说；叔本华赞扬忍耐是真正的坚强****。正是活力、忍耐和坚强的统一，正是这种躯体的和精神的统一使此人完成了他的使命；人们很难在另一个艺术家身上如此清晰地看到这种独特的、具有活力的天才气质，这种敏感与力量、细腻与坚持的交融，——从这种倔强和自感意外的心态的交融之中产生了伟大的作品，

* 一八五二年十一月十一日致路易丝·布洛克豪斯。

** 一八五二年十二月三十日致妹妹切茜莉·阿维纳琉斯。

*** 诺瓦利斯 (Novalis, 一七七二—一八〇一)，德国浪漫派诗人。

**** 见《附录与补遗》§111，叔本华把坚强定义为一种忍耐的勇敢。

不难理解，正是这两者的交融随着时间的推移产生一种被固执的使命拖住的感觉。可见，人们在这里很难不相信力求得到实现的作品的那种形而上的固执性，对作品而言其创作者的生命只是工具，只是志愿的和不愿意的牺牲品。“事实上人们活得很痛苦，可人们在活着。”* 这是瓦格纳书信中发出的莫可奈何的、无望的自嘲。他没有错过机会在他的痛苦与他的艺术家生涯之间建立一种因果联系，并将艺术和疾患理解为同一个浩劫，——结果是他试图逃遁：他天真地借助一种冷水疗法逃遁。“一年之前”，他写道，“我住在一家水疗医院，目的是，要变成一个完完全全感觉健康的人。我暗自的心愿是健康，健康将使我能够全然摆脱我的生命的，即艺术的折磨；这是为求得幸福，为求得一个有意识的健康人所能得到的真实、高尚的生活乐趣而作的最后一次绝望的拼搏。”**

这是多么幼稚、迷茫而又让人动情的话！他想用冷水疗法使自己摆脱艺术，这就是说，摆脱使他成为艺术家的那种素质！他与艺术，与他的命运的关系具有几乎理不清的复杂性，矛盾重重地纠缠在一起，有时他似乎是在其中的一个逻辑之网里翻滚挣扎。“难道还让我干这种事？”*** 这个四十六岁的人在激动地诉说了《帕西法尔》创作计划的心灵的和象征的内容之后大声叫道，“甚至还要为之谱写音乐？——多谢了！谁有兴致谁就可以去搞；我最好还是躲得远远的！”——人们从这些话里听得出女人调情般的口吻，对创作满怀渴望而又惶恐不安，深知“你必须干”而又表示怀着期待的拒绝！他梦想着摆脱艺术，可以享受人生而不是必须去创作，要过得幸福，这种梦想反复出现在他的书信里：“幸福”、“高尚的幸福”、“高尚的生活享受”作为跟艺术家生

* 一八六三年八月三日致 M. 魏森敦克。

** 一八五二年十一月十一日致路易丝·布洛克豪斯（《家庭通信》，着重处为托马斯·曼所加）。

*** 一八五九年五月三十日致 M. 魏森敦克。



伟大的激情：玛蒂尔德·魏森敦克。基茨的理想化素描，一八五六年。



瓦格纳在巴黎，一八六〇年三月。

涯的对立概念，与将艺术视为每一种直接享受的替代品的观点一起贯穿始终。他三十九岁时在给李斯特的信中说*：“我现在每况愈下，我过的是一种不可名状的卑下生活！我对真正的生活享受一无所知：对我而言，‘生活的享受，爱的享受’”（这里的着重点是他本人所加），“只是想像力的而非经验的对象。于是，我的心必须进入我的大脑，我的生活必须变成艺术家的生活：只有作为艺术家我才能够活着，我这整个的‘人’完全献给艺术家了。”——人们不得不承认，他从不曾用过更加极端的词语，从不曾怀着更加绝望的坦诚将艺术称作麻醉剂、毒品、Paradis artificiel（人造天堂）。疯狂反抗这种艺术家生活的情绪时有发作，比如他在给李斯特的信里谈到他四十岁的生日时写道：“我想重新受洗，你不想当教父？我想，我们两人直接从这里出发奔向广阔的世界！……来，跟我一起走向广阔的世界；哪怕在那里无忧无虑地沉沦灭亡，在某一个深渊里快乐地撞个粉身碎骨！”——这时，人们想到紧紧抓住沃尔弗拉姆、拉着他进入维纳斯山**的唐豪泽，因为在这里，世界、“生活”真的被一种因缺失而向往的幻觉想像为维纳斯山，设想为一种极端放荡不羁的“Je m'en fichisme”（“满不在乎”）的和怀着快乐心情沦亡的所在，简而言之：在他看来，艺术必然以“卑劣的”方式用替代物冒充所有真实的东西。

除此之外，或者毋宁说，奇怪地与之相互交叉的是，艺术对于瓦格纳完全是另一种形象：是得救的手段，是寂灭（Quietiv），是纯直观的和无意志的状态，因为哲学曾教他如此看艺术，他怀着艺术家之子的

* 一八五三年五月三十日信。

** 维纳斯山（Venusberg）：德国施瓦本和图林根地区多个山峰的名字，这些山本来有别的名字，后来才与爱神维纳斯联系起来，据称她在那里治理着一个满足感官快乐的国度。民间传说，抒情诗人唐豪泽（Tannhäuser，一二〇五—一二七〇）受爱神诱惑进入此山，瓦格纳的歌剧《唐豪泽》便基于此一传说展开其情节。

心灵的顺从和学习热情乐于遵循这一教导。哦，他是理想主义者！生活的意义并不在其自身，而是在更高追求，在使命，在创造，在“时时刻刻和永远都处于为取得所必需的东西而进行的斗争之中”，正如他所做的那样，“往往较长时间里根本不容人驰心旁骛，除非我必须着手为求得以后短暂的安宁而外出谋取生存所必需的东西，为此我不得不完全走出我旧有的信念，完全以有别于我现在的另一副形象，出现在愿意向我提供生活所需要的东西的人们面前，——这本来是令人感到愤慨的……所有这些忧虑对于认信生活即自我目的的人来说是正常的和自然的，他恰恰从谋取所必需的东西的操劳中得到对最终搞到手的东西的虚拟享受的乐趣：所以从根本上看，没有人能够真正理解我们这类人对此何以如此深恶痛绝，这本来对于一切人都是制约，都是命中注定的呀。谁会真正从内心清楚地理解，有人将生活并不看成是自我目的，而是当作达到某一更高目的的不可或缺的手段呢？”（《致玛蒂尔德·魏森敦克的信》，一八五八年发自威尼斯。*）——事实上，被迫为生活而奋斗和乞讨求告是不体面的，这令人感到极其屈辱，何况一个人属意所在并非生活，而是他更高的、超越他和外在于他的目的：艺术、创作，他必须为之争得安宁和平静，并使之沐浴在安宁和平静的光辉里。但是，在历尽艰辛争取到进行真正的工作，进行其条件相当苛刻的创作的自由之后，更高的、真正的意志劳役，即创作的劳役却才开始，这是艺术的斗争；而关于艺术的本质他在为生存而进行的低级斗争中曾经抱有种种哲学的妄念，因为艺术绝非解剖性的认识和纯然的“表象”，而是极度的意志痉挛，事实上更是“伊克西翁之轮”。**

* 一八五八年十月三日信。

** 伊克西翁（Ixion），希腊神话中的拉庇泰王，因追求天后赫拉被主神宙斯缚在永远旋转的车轮上受罚。见叔本华《作为意志和表象的世界》第一部§38、§39。

纯洁与平静——作为对他的生命渴望的补充，在他胸中躁动着对此两者的急切要求，这种要求一旦在对他向着直接享受的徒然追求的反弹中占据主导地位，艺术在他心目中——这是他与艺术的关系的一个新的麻烦——就成为得救的障碍。这正是托尔斯泰对艺术的谴责，在这里从亲缘关系上重复了他为了“精神”而对自己的天然禀赋的残忍否定。啊，艺术！佛陀将它称为远离得救的千真万确的歧途是多么有理！

一八五八年，瓦格纳从威尼斯写给魏森敦克夫人的信既长而又充满激情*，他在信中叙述了他要创作一部佛教戏剧《胜者》的计划之后对这位女友发出这一感叹。佛教的戏剧——这正是困难之所在。这是 *contradictio in adjecto*（形容词用法中的矛盾）**——鉴于将佛陀这个完全解脱了的、弃绝一切情感的人用于戏剧的、尤其用于音乐的表演的困难，这对于他是很清楚的。纯洁、神圣、通过认识达到平静就是艺术上的死亡，神圣与戏剧是不可合而为一的，这很清楚。幸运的是，据文献称佛祖释迦牟尼曾面对最后一个难题而被卷入最后一次冲突：他必须下定决心违背他以前的原则，将昌达拉姑娘萨维特莉***接纳进圣徒团体。谢天谢地，他因此而成为艺术的一个可能的客体。瓦格纳感到高兴，可在这同一个瞬间艺术与生活的亲密联系、对艺术的诱惑力的认识却使他深感内疚。他不是突然发觉他要的是戏剧而不是神圣吗？离开艺术他也许会成为一个圣者，若与艺术相伴他永远成不了圣者。他若具有至高的认知和最深刻的领悟，此两者始终只会使他重又成为诗人，成为艺术家；这种认识和领悟以生动感人的直观性展现在他的眼前，犹如一幅撩人的画，他不可能不以自己的创造实现它。还不止于此：他立即重又喜欢上了这种魔

* 一八五八年十月五日信。

** 拉丁文习惯用语，例如“多角的圆”便属此类矛盾的用法。

*** 她是印度种姓制度中不洁与受鄙视的阶层一员。

鬼般的自相矛盾！这种矛盾既令人百般厌恶，又让人着迷，以致无法割舍，——有人也许会立即想将瓦格纳在给魏森敦克夫人的信中也曾提到过的东西写成一部心理分析和浪漫主义的歌剧。这封信便是这样一部歌剧的草稿。歌德断言：“人们逃避世界的最可靠方法莫过于通过艺术，人们与之相联系的最可靠方法莫过于通过艺术。”*——且看，在一个浪漫派作家的头脑中，这个冷静的有价值的论断会变成什么！

艺术的情况怎样呢，它是骗局，骗取了真正的感官幸福，同时骗取了得救——作品凭借瓦格纳必定暗自惊叹的坚韧不拔的力量不可阻挡地向前跨进，总谱日益增多，这是主要方面。此人像我们所有的人一样，对该如何正确生活知之甚微；他被生活，生活向他榨取它要占有的东西，即他的作品，全然不关心他在怎样的思想之网里挣扎翻滚：“唉！这部《特里斯坦》会是很可怕的！这最后一幕！！！我担心，歌剧会遭到禁演，万一整脚的演出没有表现出整体内涵的话；只有平庸中流的演出能够救我！完全优秀的演出必然会让人们发疯，我只能如此设想。我竟然到了如此地步！！天哪！——我很正常！再见！”这是写给魏森敦克**的一张纸条，一张非佛教的纸条，对他所做的事情之极度卑劣充满怪诞而又怀有惊恐的嘲笑。在这个被拖垮了的忧伤多虑的人身上储存着巨量的好情绪和摧不毁的生命活力，它的病只是非市民的变异性健康。此人具有多么神奇的生命活力呵，他使与之有个人交往的尼采反复称道，那是他那些日子的一段伟大的幸福经历！***首先他并不缺乏暂时摒弃激情、甘于接受平庸的不可估量的潜能；在做完高度紧张的日常工作以后宣布进入人性的欢乐自在状态，正如他在拜洛伊特他周围的艺术家

* 见《亲和力》第二章第五节（奥蒂莉娅日记）。

** 一八五九年四月十日信。

*** 见《看，这人！》“我为什么如此聪明”，第五节。

群中习惯上做的那样，总是大喊：“现在不要再说一本正经的话了！”^{*}他为了实现他的作品他需要这个剧院小群体，他本人是天生的戏剧家，是流动剧院的热心追随者，所以他尽管在思想上跟他们有较大距离，但相互非常理解。他的一个生性谦逊的朋友曼海姆的赫克尔，这个拜洛伊特的第一位股票持有者就此讲了一件非常有趣的事。他写道：“在瓦格纳与他的艺术家朋友的私人交往中气氛大都非常轻松快乐。在‘太阳饭店’的大厅里作最后一次钢琴排练时，由于乐得忘乎所以，他实实在在地头朝下倒立起来。”——这又使人想到托尔斯泰，我指的是那一幕：这个年迈的先知和忧郁的基督徒完全出于对自己旺盛精力的自豪感而得意地站到了他的岳父贝尔斯的肩头上。瓦格纳是艺术家，是跟称他为“大师”的男高音歌唱家和女高音歌唱家一样的艺术家——这就是说，一个从根本上快乐并愿意逗乐的人，一个操办娱乐和节庆活动的人——这种人跟有认识、有知识和判断能力的人，跟像尼采那样绝对严肃的人形成深刻的和非常有益于健康的对立。人们应看到，即便扎根于最庄重的艺术领域的艺术家也不是绝对严肃的人，他关心的是效果，是高度的娱乐性，悲剧和喜剧产生于同一个根。一次灯光旋转便可将此一变成彼一；喜剧是隐蔽的悲剧，而悲剧最终是一种升华了的高雅玩笑。艺术家的严肃是沉思的一章。人们可能也会对此产生反感，如果作为艺术家的思想、真理的严肃受到质疑的话；因为艺术的、著名的“寓严肃于嬉戏”——人类高尚思想的这一最纯洁、最感人的形式是不容置疑的。可是，应如何看另一种情况，譬如应如何看作为真理探索者、思想家和认信宗教者的瓦格纳的严肃？他晚年侧重苦行的基督教思想和学术观点，这种绝对意义上的戒绝“肉食”成圣的晚餐哲学，种种“表现”

^{*} 瓦格纳致赫克尔 (Emil Heckel) 的信。

于《帕西法尔》中的信念和认识以及《帕西法尔》本身，从根本上更正、否定和收回了在瓦格纳青年时代构成《西格弗里特》的气氛、思想内涵的感性革命精神。这种精神不复存在，也不可能再存在下去。倘若艺术家从思想内涵上认真对待新的、后期的，而且可以说最终达到的真理，那么早期的作品既然被认为是错误的、罪恶的和有害的，就必须被否定和消灭，由其作者亲手烧掉，免得人类继续受到其阻碍救赎的坏影响。但他并没有这么想，他事实上根本没产生过这个念头！谁愿意毁掉这么优美的作品？所有作品仍然并列存在，继续上演，因为艺术家尊重他自己的生活经历。他听任生命岁月的各种不同的心理情绪的支配，并将之表现于他的思想上相互矛盾的作品里，而这些作品全都是美的，都值得保存下去。对于艺术家而言，新的“真理”经历不过是新的嬉戏刺激和新的表达能力而已。他正如所要求的那样相信这些经历，严肃对待这些经历，以便使之得到最高程度的表达，给人留下最深刻的印象。因此，他对之十分严肃，严肃得流下眼泪，可又并不完全严肃，可以说一点儿也不。他艺术上的严肃是“寓严肃于嬉戏”和绝对的自然。他思想上的严肃不是绝对的，这是为达到嬉戏这个目的的严肃。在伙伴当中，艺术家甚至乐于嘲讽他的庄重，瓦格纳在将帕西法尔剧作寄给尼采时竟写上：教区委员会成员理查德·瓦格纳。^{*}然而尼采并非艺术家伙伴；这样一种好心的、眨眼示意般的激动未能使他那极度忧伤的严肃，使他那种绝对的严肃和解地对待一张节目单的皈依罗马天主教的基督教色彩，尼采在谈到这张节目单时说^{**}，它是对音乐的最严重的挑衅。当瓦格纳因幼稚而失态，愤怒地将勃拉姆斯作品的总谱从钢琴上甩到地上的

^{*} 见《看，这人！》“人性的，太人性的”第五节。

^{**} 一八七八年一月四日致赛德利茨 (Reinhard Von Seydlitz) 的信。

时候，这样一种充满艺术家的忌妒心和独断专横的出格行为使尼采很伤心，他说：“在这一瞬间瓦格纳并不伟大！”每逢瓦格纳为了休息言谈举止放任流俗，胡闹或者讲一些萨克森的轶闻趣事时，尼采总是为他感到脸红，——我们理解，他为水平变化如此突兀迅速而感到羞惭，尽管在我们内心有些东西——这大概是我们的艺术家本性吧——告诫我们不必太认真弄明白这种羞惭。

与叔本华哲学的结识是瓦格纳生活中的一个重大事件*；以前精神上的邂逅，比如与费尔巴哈思想的邂逅在个人的和历史的意义上都不可与此一事件同日而语；因为这次邂逅意味着最大的安慰，最深刻的自我确认，这对于在如此完美的意义上与之相投契的人是精神上的解脱，它无疑真正给予他的音乐以摆脱桎梏回归自我的勇气。瓦格纳不太相信友谊的现实；按照他的经验，将众多灵魂分离开来的自我意识形成过程的樊篱在他心目中，按照他的经验，使孤独成为不可克服的，也不可能达到充分的理解，但在这里他觉得他自己为人所理解，而他也充分理解他人：“我的朋友叔本华。”**——“我孤独中的一个天赐礼物。”***——“我有了一个朋友，”他写道，“可我总是更愿意重新赢得这个朋友。他是我的故交，这个看似如此快快不乐、可又怀有如此深切慈爱的叔本华！当我的感觉达到最佳状态时，那是怎样一种绝无仅有的轻风拂面般的清新感呀，在打开那本书时我突然完全重新发现了我自己，我看到自己完全为人所理解而且也得到清晰的表达，只是以完全另一种语言，以一种迅

速使痛苦成为认识对象的语言……这是一种十分奇妙的相互作用，一次最令人感到喜悦的交流：这种作用常新不衰，因为它越来越增强……可美妙的是，这个老人根本不知道，他对于我是什么，我通过他又变成了什么。”*

在富有创造性的人们当中，这种重新认识的幸运只有在说着不同语言的所在才有可能出现；否则这幸运便会成为灾难，成为“他或者我”的致命陷阱。在像这种一个范畴跟另一个范畴、形象跟思想的关系中，本来会造成种种心灵个案相互并立，造成双重性的一切忌妒全然消失。“Pereant qui ante nos nostra dixerunt”（“让那些当着我们的面议论我们的人灭亡”）**的说法不再适用；同样，歌德提出的艺术家问题也失去其意义：“如果其他人活着，一个人还会活着吗？”***恰恰相反，其他人活着正是一个人在危难中的助手，是自己存在的上天恩赐的确证和解释。在一切心灵历史中，艺术家作为令人捉摸不透的、受人驱赶的人对精神支柱，对通过思想取得正当性解释和教诲的需求，似乎从不曾得到过像瓦格纳通过叔本华所得到的这样一种奇妙的满足。

《作为意志和表象的世界》——在想到瓦格纳的作品跟这本批判世界和给世界排列秩序的书，跟这种关于本能冲动与精神、意志与观念的认识诗学和艺术家形而上学的联系时，产生多少对自己青年时代的思想迷狂，对自己充满忧伤和感恩之情的受胎喜悦的回忆呵！这本书是一个伦理的、悲观主义的、音乐的思想神殿，它跟《特里斯坦》总谱着有如此深刻的时代的和人性的亲缘关系！这个青年人****在小说中描写他笔下的市民主人公阅读叔本华著作的经历时用的原话是：“顿时一种从不曾

* 一八五四年九月因诗人赫尔维格介绍，瓦格纳初次阅读了《作为意志和表象的世界》，受到强烈震撼。

** 一八五八年十二月一日和一八五九年三月二日致 M. 魏森敦克。

*** 一八五四年底致李斯特。

* 一八六〇年七月二十二日致 M. 魏森敦克。

** 出自歌德《关于文学和伦理的格言与感想集》。

*** 见《西东诗歌合集》。

**** 这段话是托马斯·曼的自述，下文所引的小说，即他的《布登勃洛克一家》第十章。

有过的、怀有感激之情的巨大满足感充溢他的内心。他之感到无比的满足，因为他看到，一个有着巨大优越性的大脑占据了生活，占据了这样一个如此严酷、残忍和充满讥讽意味的生活，接着便征服它和批判它……这是受难者的满足，他以往在生活的冷酷和艰辛之前总是羞惭地和良心不安地隐藏着他的苦楚，现在突然从一个伟人和智者那里获得为世界而受难，为一切可以设想的世界中这个最好的世界而受难之根本性的和庄严的正当性，关于这个世界以往曾用戏弄般的嘲讽口吻证明，它是一切可以设想的世界中之最坏的世界。”这些话，这些往昔表示感激和颂扬的话重又浮现，这里描绘的是一种每次提及都使人感到震撼的精神喜悦，一种在黑夜从短暂而深沉的睡眠中的苏醒，一种从突然产生的恬适的惊恐中的醒悟，这时在内心萌动着一种形而上学，这种形而上学证明，自我是假象，死亡是从人的不足中得到的解脱，世界是意志的产物和它永恒的财产，只要它并未在认识中否定其自身，并从谵妄走出达到和平。这是对一种意志哲学的补充，是附加给它的智慧和救赎学说，但意志哲学从其构想看与和平智慧和安宁没有多少关系；这样一种构想只可能是由一个为不可遏制的躁动所折磨的、具有意志和本能冲动天性的人拟定的，在这种天性中向着净化，向着精神化，向着认识的本能冲动跟暗自突进的本能冲动同样有力，——这是一种世俗性爱性质的构想，这一构想明确地将性视为意志的焦点，并乐于看到审美状态被理解为纯然和冷漠的直观状态，被理解为摆脱本能冲动的折磨的唯一的权宜办法。这种哲学是意志之理智的否定，它产生于意志，产生于抵制更深刻的认知的欲求，所以，瓦格纳，这个有着与哲人兄弟般深刻相似的天性的人体认这个哲学，并怀着最崇高的感激心情将它完全当成自己的，完全当成表达着他自己的思想的东西捡了过来。甚至他的天性也是由模模糊糊地催逼着和折磨着人的权力和享受意志，由获取道德净化和解脱的追求，由

激情和对安定的渴望构成的；这样一个思想体系是和平主义和英雄气概之最奇特的混合，它将“幸福”解释为妄念，并告诫人们：可能达到的至高和至善是英雄般的生涯，它必定让一个有着瓦格纳这样天性的人喜出望外，在他看来，这个体系似乎是从他自己抽象出来的，为他而设的！

人们在关于瓦格纳的极其严肃的正规作品中发现一种论断：《特里斯坦》并未受到叔本华哲学的影响。这是极其疏忽失察的证明。当然，这部明显病态的、耗人身心和充满魔幻的、深谙浪漫派的一切最低俗和最高雅的神秘剧的作品中的极端浪漫主义的夜的颂歌，并非叔本华所特有的东西。《特里斯坦》的感性和超感性的直觉来自别的地方，来自肺病病患者诺瓦利斯*，他写道：“哪怕为了死而缔结的联合也是一次婚礼，一次给予我们一个过夜女伴的婚礼。在死亡中爱最甜蜜；死亡之于爱着的男人是新娘之夜，是甜美神秘剧的奥秘。”他在《夜颂》中悲叹：“早晨必定得不断复返？尘世的强权永无尽头？爱的秘密牺牲不会永远燃烧？”特里斯坦和伊索尔德自称是“献身于夜的人”，——这一字不差的写在诺瓦利斯的作品里：“献身于夜的人。”从思想史的角度看，更值得关注，更能够说明《特里斯坦》的来源，说明其感情和思想根据的是它与一本恶名昭著的小书，与弗里德里希·施莱格尔**的《卢琴德》的关系，书中写道：“我们像爱那样是不朽的。我不可能再说什么我的爱还是你的爱，因为两者都同样是，都完全是一个东西，爱与被爱同样多。这就是婚姻，这就是我们心灵的永恒的统一和联结，不仅为了我们称之为此一世界或彼一世界的东西，而且为了一个真正的、不可分割的、莫可名状的、无限的世界，为了我们整个永恒的存在和生活。”——

* 诺瓦利斯 (Novalis, 一七七二—一八〇一)，德国浪漫派诗人，他年轻的未婚妻的死给予他的心灵创伤决定了他的思想和文学创作。

** 弗雷德利希·施莱格尔 (Friedrich Schlegel, 一七七二—一八二九)，德国浪漫派作家。

这里有死亡和爱情之酒的思想象征：“因此，倘若我觉得时候到了，我也会快乐而从容地与你一起喝干一杯桂樱酒，正如我们曾经一起饮下最后一杯香槟酒那样，当时还说着我的话：‘让我们喝干我们这杯生命的残酒！’”——这里也有为爱而死的思想：“我知道，你不愿意活过我，你甚至在棺木中也要紧跟你匆匆离去的丈夫，出于爱和意愿跳进燃烧着熊熊烈火的深渊，一项疯狂的法律强迫印度妇女跳进这个深渊，并通过粗暴的命令和怀着险恶用心亵渎和摧毁这些娇小玲珑的专断圣殿。”——这里有关于“情欲激情”的议论，这同时是真正瓦格纳式的习惯表达方式。——这里有用散文写成的对沉睡，对这平静的天堂，对这神圣的性情寂静之性爱的和寂静主义的赞歌，这在《特里斯坦》里变成了催人入睡的圆号乐旨和不同的小提琴的歌唱。——当我还是个青年人时曾在卢琴德和尤利乌斯之间的爱情对话中划线，标出那些激情洋溢的对答，那真是一个不折不扣的文学史发现：“啊，永恒的向往！白昼无望的思慕，徒然的目眩终究会沉没，会熄灭，一个伟大的爱的夜将永远永远让人静静地感觉着”——我在书边写下：“特里斯坦”。今天我仍然不知道，这逐字的借用，这同一写法的重现是否作为下意识的回忆记下来的，我同样不知道，语言学界是否了解，尼采的书名《快乐的科学》出自施莱格爾的《卢琴德》。

《特里斯坦》由于它膜拜黑夜、诅咒白昼表明它是浪漫主义的，它是浸透着一切浪漫主义思想和感觉的作品，它作为这种倾向的作品无须叔本华做教父。夜是一切浪漫情怀的故乡和国度，是它的发现，它总是将夜当作真实，用来反对白昼的臆断，当作多情善感的国度用以抵制理性。我没有忘记，当我第一次参观林德霍夫宫*，即那个病恹恹的、痴

* 托马斯·曼在《浮士德博士》第四十章又提及此事。

迷于美的追求的国王路德维希的皇宫时，发现其内部空间的比例夜晚占有超常优势，这给我留下深刻印象。这个孤独地坐落在优美山林中的行宫的日间起居用空间较小，也不显眼，都是小房间。宫中只有一个相对比较宏伟的空间布置得金碧辉煌，显得宽敞气派：这就是卧室，里面有一张豪华的床，其上穹顶华盖，两侧垂下多盏金色枝形吊灯——这是国王宫殿内真正的庄严大厅，为夜晚用的。这强调了一天的“更美好的一半”——夜晚的主导地位，这是原初的和极端的浪漫主义；在这里浪漫主义与一切母系的和月亮神话的膜拜*联系在一起，这种膜拜自人类崇拜太阳的早期世界以来就跟男性和父系的光明宗教对立；瓦格纳的《特里斯坦》就处于这个世界普遍的关系魔网之内。

然而，如果瓦格纳评论家们**解释说，《特里斯坦与伊索尔德》是爱情剧，它本身包含着对生存意志的最高肯定，因而跟叔本华毫无关系；如果他们坚持认为，剧中所歌颂的夜是“爱的快乐对我们发出欢声笑语”的爱情之夜；如果他们一定要认为，即便这部戏剧包含着一种哲学，这种哲学也恰恰与否定意志的学说相反，因而这部作品并未受到叔本华形而上学的影响，——在这里有一种奇怪的、心理上的迟钝感觉在作祟。对意志的否定是叔本华哲学的伦理的和理智的成分，本质上很少决定性意义，它是次要部分。他的体系是一种具有性爱基本品格的意志哲学，正因为如此，《特里斯坦》才为这一哲学所充盈和浸润。在这部神秘剧的第二幕的开始，火把的熄灭在乐队中是由死亡乐旨清晰地表达出来的；相爱者的纵情呼唤“即便到那时我仍然是世界”***用的是从渲染着心理

* 可参见 J. J. 巴霍芬著作《东西方神话》(Alfred Baeumler 编)，慕尼黑，1926。

** 指张伯伦 (Chamberlain)，下面所引的话见其《瓦格纳传》(F. Bruckmann, 1901) 第 205 页。

*** 《特里斯坦与伊索尔德》第二幕第二场。

和形而上气氛的伴奏音乐深层发出的向往乐旨，——这难道不是叔本华哲学？瓦格纳在《特里斯坦》里并不比在《尼伯龙根的指环》中更少神话诗人成分，何况在这部爱情剧中也涉及世界生成的传说呢。“我经常怀着无限渴慕，”他在一八六〇年从巴黎写信给魏森敦克夫人*说，“眺望那寂灭的国度。可寂灭立即又在我眼前变成了特里斯坦；您了解佛教的世界生成理论。一股气使晴朗的天空变得混浊阴暗”——于是，他写出他的作品藉以开始并呼唤出他的形而上学的以半音阶上升的四个音：gis-a-ais-h**——；“它增强着，浓缩着，最后整个世界以不容穿透的集群重现在我面前。”这是人们习惯上称之为“向往乐旨”的象征性的乐音思想，它在《特里斯坦》的宇宙起源说中意味着万物之始，正如《尼伯龙根的指环》中莱茵河乐旨的Es大调。这是被叔本华称之为“意志的焦点”的东西，即爱的欲求，所代表的“意志”。这种以神话方式将最初使晴朗的虚无天空变得浑浊昏暗的甜蜜痛感的创世原则跟性爱欲求等同的做法，是叔本华所独有的，所以，他的门徒们的否认变成了奇特的固执。

“我们怎么会死，”在瓦格纳尚未写成诗行的诗作初稿中特里斯坦问道，“我们身上有什么可杀死的，有什么会不是爱？莫非我们整个身心不会不是爱？我们的爱会有尽头？难道我有朝一日会不再愿意爱这个爱？一旦爱，一旦我们完全为之而生存的爱死去，我就要死？”这段话表明诗人直截了当地将意志与爱等同。爱就是生命意志，这种意志不可能在死亡中终结，而是将摆脱个体形成中的镣铐获得自由。此外重要的是，在戏剧中爱情神话的思想被保留下来，没有受到任何历史的和宗教的影响和干扰。诸如“不论他下地狱还是升天堂”之类的词语在手稿中还保

* 一八六〇年三月三日信。

** gis: 升g; a: A小调音阶的第一音; ais: 升a; h: B小调音阶的第一音。

留着，但在演出时被删去了。这无疑是为了淡化历史色彩，不过这种淡化仅限于思想和哲学方面，只是为此而做的。令人惊叹的是，这种淡化是与最浓烈的地区和种族文化色调的渲染，与一种表达感觉和能力的不可靠性的专门修辞风格一起进行的，——瓦格纳的拟态技巧在任何地方都未达到在《特里斯坦》的风格取向中所取得的如此神秘的成功，这种风格并未局限在语言方面，并未不断地使用取自高雅的叙事作品的智慧中的惯用词语，而是善于以某种直觉的和天才的方式将凯尔特语，即一种英格兰、日尔曼、法兰西的气氛吸纳进语言和音乐组合并以这种气氛充溢这一组合，这使人认识到瓦格纳的心灵在多么大的程度上植根于前民族国家的欧洲。只有在思想思辨之中才有非历史化和自由的人性化，以维护性爱神话的纯净。为此排除了天堂和地狱，不提作为历史环境本应提到的基督教。这里根本就没有宗教。没有上帝，——没有人称道他，吁求他。这里只有性爱的哲学、无神论的形而上学以及向往乐旨在其中呼唤出世界的宇宙起源神话。

瓦格纳表现病态的健康方式和他表现英雄气概的病态方式只是一个例证，说明他的天性中的矛盾和交叠，说明他的天性的双重和多重内涵，这表现在看似如此相互矛盾的基本资质的统一性，犹如神话的和心理分析的资质的统一性。浪漫主义这个概念是将他的本质放在一个分母之上的最有用的东西；但它恰恰是复杂而又含混的，所以它更多意味着放弃定义而不是意味着定义本身。

只有在浪漫主义中，具有通俗性和终极的精挑细选，即手段和效果刻意追求刺激的“堕落”（这里用E. T. A. 霍夫曼*最爱用的一个词）等种种可能的方法才达到了统一，——只有如此才能够形成尼采在论及瓦

霍夫曼 (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 一七七六—一八二二)，德国作家和音乐家。



格纳时所谈到的“双重视角”^{*}，这种视角同时可兼顾最粗笨和最细腻的东西——当然人们并未意识到，要在这里加进思辨者的思想却显得有些乏味——，效果是，像《洛恩格林》这样的作品却可能博得《恶之花》的作者这类人物的好感，同时有助于在大众喜闻乐见之中得到实在的提高，这些作品作为不常上演的歌剧，作为一些饱经沧桑、痛苦而又过分细腻的人物所心爱的东西过着一种孔德丽式的双重生活。浪漫性与它从根本上所渴求，缺之它则不可能得到实现的音乐结合为一体，它没有排他性，没有“保持距离的激情”^{**}，它对任何人都不意味着：“这不是为你的”；它以它的本质的一个方面也是为区区小人物的，可人们不可说，一切伟大的艺术莫不如此。伟大的艺术也许曾经成功地将幼稚与崇高融合为一体；但是，将童话般的天真与老奸巨滑合而为一的做法，将至高至尊的思想变成沉溺于感官享受的纵酒宴乐并使之“为人们所喜闻乐见”的艺术手法，使古怪乖张的东西具有圣餐祭仪和伴有铃声的变化魔术的形式的能力，在一部大胆的无所顾忌的性爱歌剧里将艺术和宗教联结在一起，而且就在对于一个后来的世界的信仰渴求堪为戏剧卢尔德和神迹岩洞^{***}的欧洲，推出这种神圣的艺术创作之非神圣的亵渎的做法——所有这一切只属于浪漫主义，这在古典人文主义这个本质上高雅的艺术领域里完全是不可思议的。《帕西法尔》的人物表，唉，这是怎样一伙人哟！这里集中了一些多么千奇百怪的极端而又令人反感的异类哟！一个亲手阉割了自己的魔法师；一个绝望的、兼有专事恶搞的女人

* 一八八七年秋季遗稿，也见《权力意志》第 825 节。

** 尼采，《善恶的彼岸》第 256 节。

*** 卢尔德 (Lourde)，法国西南部一个小镇。一八五八年，十四岁女孩伯纳德特 (Bernadette) 在小镇附近河左岸岩洞中多次幻见圣母马利亚，一八六二年罗马教皇宣布此异像可信。此后卢尔德成为天主教主要朝圣中心之一。

和忏悔的抹大拉的马利亚^{*}这两种品格的两面人，她保持着介于两种极端形式之间的过渡状态；一个久患单恋症不愈的高级教士，他坚持要通过一个童贞男孩得到解救；这个纯然的傻瓜和解救男孩自己不同于布伦希德的那个被感悟的唤醒者，其类型同样是一个怪僻的特殊个案，——这些人物使人想起挤坐在阿尼姆的著名马车里面的那些令人毛骨悚然的家伙：不正经的吉卜赛女巫、死懒汉、扮成女人形象的假人和陆军元帅考内琉斯·内波斯^{**}，后者事实上是一棵在绞架下长出来的曼德拉草。这个对比大概有点儿亵渎神明的意味，不过，《帕西法尔》的那些庄重人物像阿尼姆的怪诞人物一样，出于浪漫派极端主义的同一种趣味；其叙事形式使人很容易看出这一点；只是音乐所具有的神话的和圣洁化的力量掩饰了这种相近性，正是音乐的这种庄严肃穆的神韵使整部作品看起来不像浪漫派文学作家的作品那样犹如恐怖而可笑的胡闹，而是成为高度宗教性的祭仪演示。

艺术和艺术创作的色彩斑斓的论题所引起的刺激性，对在这里游离于本质和效果之间的讽喻性的忧伤感，这是青年人特有的，我还记得我青年时代就此发表过的一些意见，这可以说明贯穿于尼采的整个批评中的对瓦格纳所怀有的激情，这种激情来自“认识厌恶”，后者正是人们作为青年最独具的东西而要向他学习的。尼采声明^{***}他只能戴着手套去摸《特里斯坦》总谱。“谁敢用词语，”他叫道，“谁敢用真正的词语去说明《特里斯坦》音乐的炽热活力？”今天，我比二十五岁时更加容易理解这种问题提法的有些婆婆妈妈式的滑稽可笑。因为这里有什么敢用或不敢

* 支持耶稣并见证其受难的女人，参见《路加福音》8：2；《马可福音》15：40，47。

** 阿尼姆 (Achim Amim，一七八一—一八三一)，德国作家，浪漫主义主要代表人物之一。这里提到的马车是他小说《埃及的伊莎贝拉》中的情节。

*** 见尼采遗稿 (一八八八年十月)，《尼采全集》(批评考证版)第八卷，Walter de Gruyter，1972。

用的东西呢？感性，无与伦比的、精神化的、被推到神秘程度的、任何圆满完成都无法使之静止下来的感性，这就是“词语”，——人们不禁自问，在尼采身上，在这个“自由的、太自由的精神”^{*}身上，从哪里突然来的这股对性爱，对在他的问题中以心理的和密告般的方式暗示的性爱的深刻敌意。难道不正是来自他使生活免遭伦理干预的保护者的角色？这个极端道德主义者，这个牧师之子不是露出了他的真面目吗？他将“地狱的淫乐”^{**}这个神秘主义者的习惯表达用于《特里斯坦》。那好，我们只须将特里斯坦的神秘主义与歌德的“极乐和向往”^{***}及其“更高级的交尾”的神秘主义作一比较便可看到，我们在阅读瓦格纳作品时并未置身于歌德的领域之内。然而，西方的心灵状况在整个十九世纪在多大程度上比歌德时代更加痛苦，对此尼采本身最终并不是比瓦格纳更差的一个例证。瓦格纳所达到的同时兼有陶醉和鞭策性质的效果，海洋也能达到，面对海洋没有人会觉得还有必要去从事披露心理学。对于伟大的自然合理的，对于伟大的艺术也应是合理的，当波德莱尔完全从正面真诚地，怀着天真的艺术家激情谈到《洛恩格林》序幕带给他的“因快乐和认识而产生的激情”^{****}时，当他如醉如痴地议论着“鸦片的迷幻”和“盘桓于至高的所在的非凡之乐”^{*****}时，他以坚定口吻表达的是比尼采以他可疑的“审慎”^{*****}表达的更大的生活勇气和自由精神。

* 尼采《人性的，太人性的》一书副标题就是“一部给自由精神的书”。他在《瓦格纳事件》“附录”也提及《帕西法尔》时说：“Wie er uns damit den Krieg macht! uns, den freien Geistern!” (“他在以此向我们，向我们这些自由的人开战呵!”)

** 《看，这人!》“我为什么如此聪明”第六节。托马斯·曼《浮士德博士》第二十五章引用这个词组来指“魔鬼”。

*** 《西东诗歌合集》。

**** 见《理查德·瓦格纳与〈唐豪泽〉在巴黎》。

***** 这两处引语是托马斯·曼所译，法文原文是：“la rêverie, les vetigineuses conceptions de l'opium”, “l'extraordinaire volupté qui circule das les lieux hauts”。

***** 一八八八年十月遗稿片段。



Orchester-Probe (乐队排练)。

在拜洛伊特“神秘的深渊”边缘：大师给管弦乐队下指令，一八七六年。

当然，只有他所用的瓦格纳病这个词作为一种“它所不知的比较容易患的感性传染病”有理由保存下来，恰恰这个“它所不知”鉴于瓦格纳的浪漫主义的普及性而可能击中某一个要求清楚明白者的神经；它或许提出了一个“宁可不参与其事”的理由。

瓦格纳将通俗的东西和精神性的东西在一个形象身上结合起来的戏剧才干，最完美地表现在他革命时期的主人公西格弗里特身上。“令人透不过气来的狂喜”，这是后来的拜洛伊特剧院经理有一天在观看一

场布袋木偶戏演出时的感觉，他在他《论演员与歌唱家》一文中谈到此事，——这种狂喜在上演《尼伯龙根的指环》这部以其不容置疑的主人公娱乐大众的理想戏剧时，变成了实践并具有创造性。首先，谁看不出这个西格弗里特与年货市场上挥响板的小丑角的酷似之处呢？但其次，他是光明之子，是北欧太阳神话人物，这并不妨碍他，第三，成为十九世纪某种非常现代性的人物，即自由人、打碎旧招牌的人和腐朽社会的革新者，萧伯纳*的快乐理性主义总是直截了当地称这个主人公为巴枯宁**。不错，他集丑角、光明之神和无政府主义社会革命家为一身，剧院不可能要求更多了；这种混杂艺术只是瓦格纳自己混杂的和在所有方面具有多种解释的本质的表现。他并非诗人，并非音乐家，而是以前所未有的方式融合了这两种品质的第三种东西——一个戏剧狄奥尼索斯，这个戏剧酒神善于为闻所未闻的表达过程作文学铺垫并在某种程度上给予合理编排。然而，仅就他确实也是诗人这一点而言，他之如是并非从一种现代的、文化的和文学的意义上，并非从其精神和意识上而言，而是以一种更为虔诚、更为深刻的方式讲的：大众的心灵正是从他内心和通过他进行创作的；他只是他们的嘴巴和工具，让我们重复一下尼采的善意调侃，只是“上帝的腹语表演者”***。这至少是他对自己之为作家的正确的和正统的观点，从文化和语言上看，这里所表现出的某种严重的不太内行的做法似乎支持这一观点。但他在一封信里却就此写道：“我们不可过低估计沉思的力量，无意识创作出来的艺术品属于远离我们时代的那些时代，可见，有着至高教养的时代的艺术品只可能是有意识时创作的。”****这给称他的作品纯粹来源于神话的议论者一计响亮

* 萧伯纳 (Bernard Shaw, 一八五六—一九五〇)，英国剧作家、评论家。

** 巴枯宁 (M. A. Bakunin, 一八一四—一八七六)，俄国无政府主义者。

*** 《论道德的谱系》第三篇第五节。

**** 一八四九年一月一日致汉斯林克 (Eduard Hanslick)。

耳光；实际上，在他的作品中除了明显带有灵感和盲目的、幸运地歪打正着的東西以外，更有许多深沉而机智的思考，充满暗示和伏笔，许多清醒理智的编排，许多与巨人和神灵作品并列的聪明的侏儒制作，所以，在神智恍惚和神秘状态下创作一说是不可信的。他在他的评论文章中所表现出的非凡理智虽然并非专门用于精神、“真理”、抽象认识，而是用于他应解释、说明，他应从内在和外在为为之铺平道路的作品，但它并未因此而不是一个事实，固然他的理智也可能在进行创作时完全中止活动，让位于悄悄耳语的大众心灵。可是，我们觉得情况不可能如此，这通过来自他的生活圈子里的各种各样的、或多或少真实可信的传说得到证实，其内容是，在他身上坚持不懈经常不得不取代自发性；据他自己说，他只有靠沉思才可能写出最好的东西；还有这样一些据称他曾说过的话，如：“我试了又试，想了又想，一直到最后终于得到我所需要的东西。”*

总之，他作为诗人和艺术家既保持着与“远离我们时代”的时代的关系，也隶属于大脑向着现代和理智主义的发展早已完成的时代；与此相应的是构成他的本质的超自然性与市民性的不可消解的混合，——正是在这一点上，他很像他的同时代人并在个性上很像跟他有着最亲密的关系的叔本华。他将他天性中的非市民性的极端主义强加给音乐——“音乐真的完全将我变成了发出惊叹的人，”他写道，“从根本上讲，惊叹号是唯一使我感到满足的标点符号，一旦我离开了自己的乐音的话！”**——这种极端主义表现在他处于所有状态，尤其处于抑郁状态时的激昂品格；它表现在他外在的命运（因为命运是品格产生的效果），表现在他与世界的不正常关系，表现在惊恐不安的、遭排斥和受驱赶

* 致普拉格 (Ferdinand Praeger) 的信。

** 一八六一年九月二十八日致 M. 魏森敦克。

的、颠沛流离的生活，正如他在戏剧诗里通过主人公维瓦特—西格蒙特的嘴说出的话：“我急欲见到男人们和女人们：我不论遇见多少人，不论在哪里看到他们，不论我是为了交朋友，还是为了讨女人喜欢，我始终为人所不齿，灾祸缠身不得解脱。我的建议即便合理，别人也视之为邪恶；我觉得坏的东西，别人却给予支持。我不论在哪里，总是陷于争斗；我不论走到哪里，总碰上气愤的事；我渴望快乐，招来的却只有痛苦。”这里每句话都来自他的亲身体验；无一不是完全按照他自己的生活动写的，这些优美的诗行所说的跟他用散文向玛蒂尔德·魏森敦克描述的完全一样：“这个世界，精确地说，本来就不需要我”^{*}，或者对她丈夫所写的：“我在这个世界上的处境是如此困窘，避不开千百种错误和疏漏。这是我带来的麻烦……于是我们，世界和我，成为两个相互对立的犟脑袋，其中头盖骨较薄的一个自然必定会给撞破，我经常犯的神经性头疼显然是由此而来。”^{**}——这些绝望的调侃成为一种象征。他有时——在他四十八岁前后——谈到他在魏玛使所有的人感到高兴的“极好情绪”，而其原因很简单：不容他，根本不容他再严肃起来，否则便会陷于几近于崩溃的软弱状态。“这是我禀性中的一个弱点，它如今日益加剧，占了上风：我在尽力遏制它，因为我觉得我会当众痛哭起来。”^{***}——这是多么没有节制的弱点！多么像乐队指挥克莱斯勒般的乖僻性格！他将他的本质的情感起伏、粗犷的和悲剧性的庄重表现为悲观的、受诅咒的和痛苦地渴望着安静、渴望着解脱的东西，这在《漂泊的荷兰人》中描绘得最为感人，他奇妙无比地以此赋予这个形象鲜活的生命和亮丽的色彩：正是在这些巨大的间歇中，声乐部波涛般反复咏唱，

* 一八五八年十月三日信。

** 一八五五年五月二十二日致奥托·魏森敦克。

*** 一八六一年八月十九日致M. 魏森敦克。

仅此就足以，而且极具个性地造成汹涌澎湃这一印象。

不，他并非任何一种循规蹈矩、适应投合意义上的市民阶层的人。然而，他周围的市民性的空气，围绕着资本主义哲学家叔本华的他那个时代的空气是唯道德论的悲观主义，是与音乐相伴的衰败情调，这些才是真正的十九世纪，随之一起产生的是雄伟，是宏大的形式，宏大仿佛成为道德的配件。在瓦格纳周围，我要说，弥漫着市民气氛，这不仅从这个一般的意义上，而且还从更具个人性的意义上而言。我不想坚持认为，他是一八四八年的一个革命家，一个中产阶级斗士，即一个政治性的公民；因为他是以特殊方式，即作为艺术家和为了他的具有革命性的艺术而成为这种人的，他为了艺术而期待着从现存的东西的倒塌得到精神上的好处和工作条件的改善。可是，他个体人格中深藏于内心的特性使人感觉到，在他一切天才的创造性和痴迷般的执著之中却有着显著的市民性，比如，当他迁入苏黎士附近密林掩映的山丘上的避难寓所时，出于惬意感写信告知李斯特说：“一切都是按照我的愿望和长久需要安排和布置的；一切都在所应在的地方。我的工作间是以你所熟悉的一丝不苟和优雅的舒适布置起来的；写字台放在巨大的窗户前……”^{*}一丝不苟的整洁有序和市民的优雅环境正是他为了工作所需要的，这符合他进行创作时的痴迷状态所不可缺少的聪慧的艺术勤奋和审慎的特点，而艺术勤奋恰恰构成他的创作的市民性部分：他后来作为头戴丢勒^{**}小帽的“德国工匠”亲自登台有其内在的和自然的合理性，人们往往错误地只看到这种艺术创作中火山熔岩般的东西，却无视古老的德意志技艺工匠的成分，即闪烁着真诚目光的耐性、对手工技艺的敬畏、审慎多思和

* 一八五七年五月八日信。

** 丢勒 (Albrecht Dürer, 一四七一一—一五二八)，德国画家。出生在金银工匠家庭。他的艺术植根于中世纪手工艺传统，他毕生保持着工匠的勤奋和敬业精神。

勤奋耐劳，这些也存在于艺术创作之中并对其具有本质性意义。他在给奥托·魏森敦克的信里写道：“请让我简短告知自己的工作情况。当我着手工作时，我只希望能够尽快做完……部分由于我为各种各样的焦虑和烦恼纠缠，以致我自身往往无力长时间地进行创作；但部分，却是因为我也很快认识到我对自己现在的工作的独特态度（我根本不可能草草了事地做完这些工作，我得从中得到足够的乐趣，其中的细节凭灵感即可完成，我只对此作相应的润饰）是如此顽固和一成不变，所以，我不得不放弃那种速写般地在短时间内也许能够大笔一挥而就的工作。”*——这是叔本华声称从他经商的先辈继承下来，将之转用于智力劳作的“诚实”和“正直”**。这是一种社会连带性、市民的精心敬业精神，这反映在他绝非信笔涂鸦，而是高度细致、整洁的总谱上，尤其反映在他的最为出神入化之作《特里斯坦》的总谱上，这是字迹清晰、精确入微的书法的范例。

当然，不可否认瓦格纳对市民优雅的爱好的表现了一种退化倾向，强烈倾向于接受一种不再与德意志的十六世纪，即与工匠尊严和丢勒小帽有关系的品格，相反，这是糟糕的国际性的十九世纪，一言以蔽之，这是资产者的品格。在他作为人和作为艺术家的个性中，这种既有古老市民的而又具现代资产者的特征是清晰可辨的，对享乐、奢侈、财富、丝绸、锦缎和建厂创业年代***的铺张豪华的兴趣：这首先是私人生活的一个特点，但它也深深影响着思想和艺术创作。最终，瓦格纳的艺术和装饰着金碧辉煌的资产阶级客厅的马卡特干花束（带孔雀羽毛）****有着同一

* 一八六二年七月二十六日信。

** 叔本华一八一五年十一月十一日致歌德的信，见阿图尔·休伯舍尔编《叔本华书信集》（Bouvier, 1974）第18页。

*** 指一八七一一一八七三年德国经济繁荣年代，在此期间所建企业数量巨大，其中有许多经营不善。

**** 奥地利画家马卡特（Hans Makart, 一八四〇—一八八四）用灯心草、芦苇秆、草、干花和扇叶棕榈枝制成的干花束，故名。这里的干花束带孔雀羽毛，显然更为珍贵。

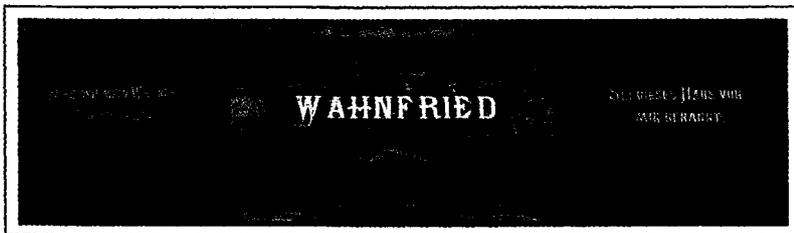
个时代的和美学的来源，人们都知道他有意让马卡特为他绘制幕布。他在写给里特夫人的信中说：“一段时间以来我又特别偏爱奢侈（谁若能够想像这会给我多大补偿，他自然会认为我是很知足的）：整个上午我穿着这种奢侈衣服伏案工作——这是最必要的——没有工作的一个上午是在地狱里度过的一天……”*人们不知道什么更有市民意味：爱奢侈，还是完全无法忍受没有工作的一个上午。不过，我们现在却正在接近着一点，即资产者急速后退跳回惶恐不安的艺术创作、癫狂和遭人非议的状态的所在，这时他带着感人的和令人肃然起敬的一个印记，对此“市民的”这个词已经全然不适用了，——关于这个古怪的兴奋领域，瓦格纳在致李斯特的一封信里以相当有所保留的口吻委婉地写道：“事实上我每次都是怀着真正的绝望心情重又接纳艺术：既已如此，我就必须再次放弃现实，我必须再次冲进艺术创作幻想的波浪，使我在一个幻想的世界里得到满足，至少我的幻想必须得到帮助，我的想像力必须得到支持。我不可能像一只狗那样生活，我不可能睡在谷草上，喝劣质烧酒来消除疲劳：如果要我的精神构思一个不存在的世界，完成一部极其艰难的作品，我就必须以某种方式让自己感到怡然自得……当我现在重又制定《尼伯龙根》及其具体的创作计划时许许多多东西是必不可少的，以便使我有一个为进行艺术创作所必要的快乐情绪：我必须能够过一种比以前更好的生活！”**——“偏爱”，他“对奢侈”的偏爱，这个能够帮助他的创造力，也最投合他的心意的工具是人所共知的。他穿的是丝面绵帛绒毛睡衣，盖的是绣着玫瑰花环并有装饰镶边的锦缎被子，他为这里所提到的这些可能触摸到的过分豪华的奢侈品负债成千万。色彩

* 一八五四年一月二十日信。

** 一八五四年一月十五日信。



Wahnfried*, 瓦格纳在拜洛伊特的房子。



我在此处发现安宁

WAHNFRIED

为这所房子命名

* Wahnfried, 意为幻想的安宁。

斑斓的华丽衣服是他在上午投入工作，谱写十分艰难的作品时所穿的奢侈品。用这些华贵服装扮起来，他便有“为进行艺术创作所必要的快乐情绪”，以便重现纯正北方人的英雄气概和崇高的自然象征，让有着阳光般金发的英雄少年在迸发着火星的铁砧上锻造他战无不胜的利剑，——这些画面让德意志青年昂首挺胸充满英武男子汉的高尚情怀。

相反的情况提供着同样的证明，谁也不会感觉到席勒的写字台里曾让歌德几乎陷于昏厥的腐烂苹果是席勒作品的真正超群绝伦的反证。瓦格纳比较昂贵的工作条件纯属偶然，此外，人们也可能设想多种衣着辅助条件，比如僧侣的、士兵的衣服，这些也许比锦缎睡衣更适用于严谨的艺术创作。这也好，那也好，全都是艺术家无害而极端的反常心态的一个个案，只有庸人才会为此而感到困惑。自然不可否认其间的差别。在席勒的作品中并没有提到其陈腐气味使他感到兴奋的烂苹果。可谁又会有意认为锦缎以某种方式包含在瓦格纳的作品里呢？诚然，席勒理想主义的意志见诸他的作品的效果，见诸它征服人类的方式，这比瓦格纳的伦理信念在其作品的影响方式中的表现更加纯净，更加清楚。瓦格纳的文化改革意见是针对将艺术当成奢侈品，针对艺术中的奢侈的，他着眼于歌剧的净化、精神化，对他而言歌剧的概念跟艺术的概念完全相等。他鄙夷地称罗西尼*是“在奢侈的无比丰满的怀抱中傻傻地微笑着的、放荡的意大利儿子”，称意大利歌剧音乐是“供人娱乐的娼妓”，称法国歌剧音乐是“冷冷微笑着的卖俏女人”。这种艺术伦理上的仇恨和反感完全表现在他的艺术的本质和手段，表现在他的艺术藉以吸引并征服欧洲和世界的市民社会的东西之中了吗？将市民大众推进他的音乐的怀抱里去

* 罗西尼 (Gioacchino Rossini, 一七九二——一八六八)，意大利作曲家，以其歌剧著称，如《塞维利亚的理发师》、《威廉·退尔》。

的不正是他音乐洋溢着欢乐刺激人的感官、费尽人的神思、令人神魂癫狂、催眠术般撩拨着人的心弦以及反复重叠、交错的东西，一句话：不正是他的音乐的极度奢侈、华彩的东西吗？艾兴多夫*在关于潇洒的伙计们——其中的一个耽于行乐、荒度光阴——的歌曲中，为了说明诱惑的因素曾使用“求爱的波涛”，“波涛吐出华彩旋律的血盆大口”这类词语。妙哉！只有一个浪漫派作家才能够如此诱逼性地描绘罪，而瓦格纳在《唐豪泽》和《帕西法尔》中的描写跟他有异曲同工之妙。瓦格纳的乐队不也是这么一个“吐出华彩旋律的血盆大口”？人们不也是像艾兴多夫的年轻的凡特一样“疲惫而衰老地”从这血盆大口里苏醒过来？

如果说在这些问题里有什么可值得肯定的东西，这就是人们称之为“悲剧性的二律背反”的东西，这是我们在本文一直在思考的瓦格纳本质中众多对立和纠缠在一起的矛盾之一。这些对立和矛盾很多，由于其中相当一部分涉及见解与效果，所以重要的是，强调他的艺术创作之完美的和可敬的纯洁性和理想性，并消除因瓦格纳的成就众多和对大众具有无限魅力的品格而可能产生的任何误解。任何一种批评，包括尼采的批评都倾向于将一种艺术的影响作为有意识的和计算好的意图重新移植到艺术家身上，进而诱发思辨者的理念——这是非常错误的，极其不严谨的，仿佛每个艺术家所做者恰恰并非他之所是，并非他本人觉得善和美的东西，——仿佛有这么一种艺术创作，其影响对艺术家本人是一种嘲讽，而首先并非对他，对艺术家本人的影响似的！但愿无辜是可用于一种艺术的关键词，果如是则艺术家是无辜的。像瓦格纳的音乐剧所“达到”的巨大成功以前从不曾归之于伟大的艺

* 艾兴多夫 (Joseph Eichendorff, 一七八八—一八五七)，德国浪漫主义小说家和诗人，所写的抒情诗具有民歌的质朴风格。

术。大师死后五十年，地球每个晚上都为这种音乐所萦绕。这种戏剧艺术中包含着帝国主义征服世界的、强烈刺激 (agaçante) 神经的、专制的、煽惑和鼓动性的成分，这种对大众具有震撼力的艺术作为其固有动因也许可能被推断为野心，被推断为巨大的专制性权力意志。事实却并非如此，“我要告诉您的是，”瓦格纳从巴黎写信给他的女友说，“只有我纯洁的情感赋予我这种力量。我觉得我是纯洁的：在我内心深处很明白，我一直在为他人，从不曾为我自己工作；我永恒的苦恼为我作证。”* 如果这并非真情，那么，也并没有人对此表示怀疑呀，——这至少是事实。他不知野心为何物。“我丝毫不在意，”他向李斯特保证说，“什么伟大、荣誉、大众统治。”**——甚至也不在意大众统治？也许他在意它的那种温和的、典范般的大众形式，正如《工匠歌手》里作为理想、愿望，作为浪漫主义民主的艺术和艺术家信念，以如此的热忱和真诚气派所表现出的那种大众形式。“整个流派”对汉斯·萨克斯莫可奈何，因为人民举起双手拥戴他，他的通俗性是一种梦想。在《工匠歌手》里有意向人民送秋波，将之奉为最高艺术法官，这跟艺术贵族的严谨有着截然相反的意味，而且说明了瓦格纳民主的和革命的艺术感的特点，即他将艺术视为对人民的情感的一种自由呼吁——，这个观点跟以往古典的和宫廷的高雅艺术概念形成明显的对立，基于这一概念伏尔泰说：“Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu.” (“一旦俗众加入并发出自己的声音，那就全都完了。”)***——尽管如此，如果这位艺术家读一下普鲁塔克****的著作，他

* 一八六〇年七月二十二日致 M. 魏森敦克。

** 一八五六年七月十二日信。

*** 尼采在《人性的，太人性的》第一部第 438 节引用了这句话。

**** 普鲁塔克 (Plutarch, 约五〇—约一二五)，希腊哲学家和历史学家，主要著作有《希腊罗马名人传》。

就会完全不同于卡尔·穆尔*，他将产生对“大人物们”的反感，他无论如何都不愿成为他们的同类。“丑恶、渺小、残暴的人物不知餍足，由于他们腹中无物，所以必须不断地从外面大口吞食。让这些大人物们离我远远的！我倒更喜欢叔本华的话：值得赞赏的并非征服世界的人，而是超越世界的人！上帝应让这些‘强大有力的’人，这些拿破仑之流的人不要纠缠我。”**他是世界征服者，还是世界超越者呢？他以世界性爱主题清晰表达的“即便到那时我仍然是世界”的说法是解释两者中的哪一个的表述程式呢？

所谓委婉地表露某种一般世俗意义上的野心一说无论如何是难以成立的，因为首先完全没有达到直接效果的希望，完全没有实现希望的任何前景，这是现实的环境和状况所不允许的，——这尚在纯然的幻想空间，只是一个想像中的理想舞台，其实现暂时是不可思议的。诚然，这里讨论的并不是对现有可能性的精明的计算和野心勃勃的利用，正如他在致奥托·魏森敦克的信中所说：“因为我明白这一点：只有当我创作时，我才完全是我之所是。我的作品的真正上演属于一个清明纯净的时代，一个必须由我以我的苦难之作准备的年代！——我最亲密的艺术界朋友对我的新作品眼下只可表示惊叹，而要表示希望——每个接近我们的公众艺术生活的人却感到无力为之。我所遇见的只有怜悯和悲哀，这确实也在情理之中。没有什么可以教训我了，我怀着多么大的恐惧跳过了我周围的一切呵。”***——这个天才的孤独和他跟现实的隔膜，从不曾得到过如此感人肺腑的表达。可我们现在，即十九世纪最后几十年和经历过世界大战和正在陷于瓦解的晚期资本主义的二十世纪初

* 卡尔·穆尔 (Karl Moor)，见席勒《强盗》第一幕第二场。

** 一八五九年十月十日致 M. 魏森敦克。

*** 一八五九年十月二十日信。

叶，在这些岁月的日子里瓦格纳的艺术占据了伟大的剧院并在这个文明世界的各地经历着完美的、成功的演出——，莫非我们就是他“必须以他的苦难为之作准备的”那个“清明纯净的时代？”莫非一八八〇年至一九三三年的人类正是以其为一种艺术所带来的巨大成功证明这个艺术的高度和品质的人类？

我们不必提问了。让我们看一下瓦格纳的伟大是怎样得到验证的：他的伟大想迎合世界，想迁就世界，可它做不到！写一部滑稽的小歌剧，加给《唐豪泽》一段羊人表演，以便使他，也使人们得到休闲，善良的本意在使人轻松，使人实际上可以享受：于是便产生了《工匠歌手》。这是某种意大利式的东西，旋律优美并可抒情歌唱，人物少，易于演出，这总算可以了吧。可他经过长时间默默地劳动产生的却是《特里斯坦》。所以，一个人无法使自己变得小于自己的实在，一个人不可能改变自己；他做他之所是，而艺术是真理，是关于艺术家的真理。

因此，这种艺术的巨大的世界性效果，从个人方面和从根本上看有一个深刻的思想的和纯洁的背景：首先，凭借其水平，而水平最不屑的是效应，是“没有原因的效果”；其次，既然其中帝国的、煽动性的、征服大众的一切东西应被理解为是超越实践的和理想性的，所针对的必定首先是尚有待革命化的条件，所以，起关键作用的便是艺术创作的无辜，这时，一种从多个层面被工具化了的热情意志就表现为民族的吁求，作为对德意志精神的赞美和颂扬，这种精神在《洛恩格林》中直接通过亨利国王的“德意志之剑”，在《工匠歌手》里通过汉斯·萨克斯正义的喉舌表达了出来。绝不允许给瓦格纳的民族主义的姿态和讲话加上今天这些姿态和讲话所具有的含义。否则便是歪曲和滥用，是玷污其浪漫主义的纯洁性。

民族思想在当时，在瓦格纳将之作为完善有效的成分引入他的作品的时候，即在它实现之前，处于它英雄的、历史上合法的时期，它有其美好的、充满生机的和真实的时代，它是诗和精神，是一个未来价值。煽动犹如今天男低音歌手以洪亮的歌喉带着倾向性演唱《德意志之剑》的诗，或者《工匠歌手》的那句关键性的结束语“哪怕神圣罗马帝国化为烟云，神圣的德意志艺术将永世长存”，从而顺便达到一种爱国主义效果。正是这两行诗句，这最早成文、出现在第一稿，即一八四五年玛丽巴德时代的草稿结尾的诗行，证明瓦格纳的民族主义之臻于完美的思想和与政治的隔膜：这两行诗所表达的是对国家政治的东西所持的一种绝对无政府主义的漠然态度，而始终保留着的只是精神的德意志，只是“德意志的艺术”。这时，他想的本来不是德意志的艺术，而是他的音乐剧，这种音乐剧不完全是德意志的，它不仅吸纳了韦伯、马尔施纳和罗尔青的东西，而且也借鉴了施波蒂尼*和大歌剧，这全然是另一回事。从根本上看，他所想的犹如最伟大的非爱国者歌德在遭到伯尔内谴责之后所想：“德国人要求什么？他们已经有我了嘛。”

瓦格纳作为政治家毕其一生更多是一个摆脱奢侈和金钱诅咒、建立在爱的基础上的无阶级社会意义上的社会主义者和文化乌托邦论者，这正是他作为他自己艺术的理想观众梦想得到的社会，因为爱国者是从强权国家的意义上而言的。他的心倾向穷人而厌恶富人。他对一八四八年革命颠覆活动的同情使他尝够了长达十二年流亡生活的苦涩，后来，当他为这

* 韦伯 (Carl Maria von Weber, 一七八六—一八二六), 德国作曲家; 马尔施纳 (H. A. Marschner, 一七九五—一八六一), 德国作曲家; 罗尔青 (Albert Lortzing, 一八〇—一八五一), 德国作曲家, 是德国十九世纪有对白的喜歌剧大师; 施波蒂尼 (G. Spontini, 一七七四—一八五一), 意大利作曲家。

种“声名狼藉的”乐观主义*感到羞愧，并将可望变好的俾斯麦帝国的既成事实与他的梦想的实现相互混淆时，他便尽可能冲淡和否认他曾表示过的同情。他走过了德国市民阶层曾走过的道路：从革命到失望，从悲观主义，到一种听天由命的、受强权保护的内在生活。可是，一句从某种意义上看似相当非德意志的话却见诸他的文章：“谁若悄悄绕过政治视而不见，他便是自欺欺人！”一个如此富有活力而又激进的人自然会意识到人类问题的统一性、思想和政治的不可割裂性；他并没有附和市民的和德意志的自我欺骗：人们可以做非政治的文化人，——正是这种妄念造成了德国的不幸。他对祖国的态度一直到帝国成立和他在拜洛依特定居之时都是孤独者、未被理解者、被排斥者的态度，充满批判和嘲讽。“啊，我对日耳曼民族的德意志同盟怀着多么大的激情！”**一八五九年他在卢采恩写道。“我觉得作恶多端的路易·拿破仑***无论如何都不会侵犯我亲爱的德意志联盟：若情况不是如此，我会非常悲伤！”在流亡中啮噬着他身心的对德国的向往通过返乡后的现实经验而成为泡影。“这是一个不幸的国度，”****他高呼，“一个名叫卢格*****的人言之有理，他说：‘德国人卑鄙无耻。’”——这里应强调的是，发出如此尖刻的言论只是因为德国不愿接受他的作品；带有幼稚的极具个人性的色彩。德国是好还是坏，这取决于德国是相信他，还是这种相信出了问题。直到一八七五年，他在一个聚会上听到下述赞语：德国公众从不曾对一个人像对他一样如此迎合，

* 叔本华在《作为意志和表象的世界》第一部§59中说，乐观主义是作为一种真正声名狼藉的想法而出现，是作为对人类无名痛苦的恶毒讽刺而出现的。尼采在《瓦格纳事件》第四节中也有类似的话。

** 一八五九年五月八日致李斯特。

*** 指拿破仑三世 (Napoleon III, 一八〇八—一八七三), 法兰西第二共和国总统 (一八四八—一八五二), 第二帝国皇帝 (一八五二—一八七〇), 普法战争 (一八七〇) 中战败投降, 被废黜。

**** 一八六三年八月三日致 M. 魏森敦克。

***** 这里提到的也许是 Arnold Ruge (一八〇二—一八八〇), 德国作家。

他在作出回应时幽默中仍含有讽刺：“好呀！苏丹和埃及副王取得了保护神的证明。”*

他那颗艺术家的心引以为荣的是，他不同于尼采，他还能够从通过俾斯麦的战争达到的帝国的重新建立，看到他的德意志愿望的实现，他从内心认为，尼采以无穷尽的激烈诅咒话语唾骂的“帝国”正是他进行文化创造的适宜的和实在的土地。德意志帝国的一——小德意志[范围内]的一——恢复，这是一个说明巨大历史性成果的现象，如他的朋友赫克尔所说，这增强了瓦格纳对发展德意志文化和艺术的信心，这就是说：对他的艺术作品高雅歌剧的影响能力的信心。从这个信心产生了《皇帝进行曲》，**由此产生了歌颂进军巴黎的德意志军队的诗，这证明，瓦格纳没有音乐便不是诗人；由此又产生了极其乏味的、对一八七一年进行垂死挣扎的巴黎的讽刺诗《投降》，这首诗从任何意义上看都是自我背叛性质的。最重要的是从这一信心产生了《关于大型组剧〈尼伯龙根的指环〉的演出》的声明，对此只有唯一一个友善回应，它来自曼海姆的钢琴商赫克尔。对瓦格纳的意愿和要求的抵制仍然是强烈的，尽管不敢向他承认；但与帝国建立的同时，第一个瓦格纳协会宣布成立，大型组剧的保护证明向公众发布；创办实施，像其他任何事一样开始时得达成种种妥协和谅解。瓦格纳有足够的政治家手腕，将他的事与俾斯麦帝国的事联系起来：他目睹一次无与伦比的成功，他将自己的成功与之相联结，他的艺术在欧洲的霸权变成了俾斯麦政治霸权的文化附件。他将自己的作品与之联姻的这位伟大政治家对他的作品却一无所知，甚至从不曾为此操心，他将瓦格纳看成一个疯疯癫癫的家伙。然而，对他的作品

* 致埃米尔·赫克尔的信。

** 写于一八七一年一月十八日。

同样毫无了解的年迈的国王却来到拜洛依特，他说：“我未想到，您会写出这种作品！”瓦格纳的作品被当成国家事务办理，具有帝国官方性质并在某种程度上与这个黑白红帝国* 联系了起来，尽管按他最深层的本质，甚至从他的德意志精神的类型看，他跟任何强权和战争帝国都格格不入。

在谈到瓦格纳种种矛盾相互交织的对立的天性时，不可略过不提德意志性和上流社会属性同时并立与相互交融这一壮观现象，这个现象属于他的天性，并以绝无仅有的、诱使人进行思考的方式彰显着他的天性。过去和现在始终都有上流的德国艺术，我特别想到文学领域，它完全属于沉静的和隐秘的德国，它是德意志所特有的，所亲和的，它能够以至为高雅的方式只是在“隐秘”中发生影响，引人敬慕，而缺少流行欧洲的和世界的那种能力。这是一种命运，像其他任何一种命运一样，这与价值毫不相干。更加低贱的产品，如民主主义的实用和通用商品，轻易地越过一切边界，处处为人所理解，因为它是平庸的；甚至一些在等级和价值上跟那种高雅的隐秘艺术不相上下的作品也涂上了民主主义和欧洲的油珠，这为这些作品敞开了通向世界的大门，保证它们将得到世界的理解。

瓦格纳的艺术便属于这一类型；只是对于它还谈不上那种圣油的“油珠”，因为油珠滴落了。瓦格纳艺术的德意志性是深刻、强大有力和不容置疑的。戏剧从音乐中产生，这至少当瓦格纳的创作处于鼎盛之时在《特里斯坦与伊索尔德》里纯净和魔幻般地臻于完美，这种戏剧只可能产生于德意志的生活，而人们可以称之为地地道道的德意志的是它缜密的深思熟虑，是它对神话的偏爱和形而上的冲动，尤其是它作为艺术的极其严肃的自我感觉，还有它所包含着而又传达着的崇

* 在一八七〇—一八七一年普法战争中开始使用的德意志帝国的国旗颜色，一直断断续续地使用到一九四五年战争结束。现在国旗为黑红金三色旗。

高和庄严的艺术概念——这里本应称为戏剧概念。但尽管如此，它却有一种任何一种同一等级的德国艺术所不曾得到的世界的普适性、世界的可享受性，人们如果从经验现象推断其“意志”，其性格，便始终停留在它的创造者优先选择的思想圈子里。以前，我曾提到过一个非德国人，瑞典人彼得森—伯格尔的《理查德·瓦格纳——一个文化现象》一书*，此书以特有的精明解释了这一点。作者在书中谈到瓦格纳的民族主义，谈到他作为德意志民族艺术的艺术时说，德意志民间音乐是他的整合未包括在内的唯一一个流派。为达到刻画性格的目的，他可能有时，比如在《工匠歌手》和《西格弗里特》中，弹出德国民间曲调，但这种曲调并非他的音乐创作的基调和出发点，并非他的音乐从中自动涌流出来的源泉，不像舒曼、舒伯特和勃拉姆斯的音乐那样。必须区别开民间艺术和民族艺术；前者的目的向内，后者则向外。瓦格纳的音乐更多民族性，而罕有民间性；它也许有很多特别使外国人感觉到其德国味儿的特点，但同时却有，这个瑞典人如是说——一个明确无误的世界主义的印记。

在我看来，此文非常细腻地感觉出并解释了瓦格纳的德意志精神所具有的独特情况。不错，瓦格纳是德意志的，是民族的，而且堪为其范例，这范例也许太过分了。因为这部作品除了是德意志本质的一次火山爆发式的展示以外，它还是对这种本质的一场戏剧表演，而且这种表演的唯理智主义和宣传画般的效果达到了怪诞，达到了滑稽可笑的程度，它的确定目的似乎就是诱使怀着好奇心的惊恐的世界观众发出惊叹：“Ah! ça c'est bien allemand par exemple!”（“啊！这就是德意志呵！”）可以说，这种德意志精神尽管如此真实，如此强大有力，但却

* 一九一七年出版于莱比锡。

经现代性所折射并为之瓦解，具有装饰的、分析的、理智的意味，而它迷人的力量，它与生俱来的、造成世界主义的、行星的效果的能力便由此而来。瓦格纳的艺术是德意志本质可能设想的最具轰动性的自我表现和自我批判。它可轻而易举地使哪怕外国人的一头驴子也对德意志精神感兴趣，怀着激情从事这种艺术始终同时是怀着激情从事它批判地和装饰性地颂扬着的德意志精神本身。瓦格纳艺术的民族主义便在于此，但这种民族主义却在某种程度上为欧洲的熟练技巧所熏陶，这使它陷于一种 *Simplifizierung*，用德文说：简单化，因而这使它从根本上已毫无用处。

“您在效命于未来将成为众大师中最著名的一个的事业。”* 这是波德莱尔于一八四九年写给一个热爱瓦格纳音乐的德国青年音乐评论家的一句话。这个预言的可信性令人惊叹不已，它出于热烈的爱慕，出于亲和性的激情，它证明了尼采的批评天才，尼采认识到了这种亲和性，但并不知道有关它的表述。“如果说，波德莱尔当时是德拉克洛瓦**的第一个预言家和支持者，”他在《瓦格纳事件》的论文中说，“今天他也许会是巴黎的第一个‘瓦格纳追随者’。波德莱尔身上有很多瓦格纳味儿。”仅仅几年之后，他便亲眼看见了瓦格纳就这个法国诗人的赞誉对之表示感谢的信，他为此很得意。波德莱尔，这个德拉克洛瓦——绘画方面的瓦格纳——的最早的崇拜者，事实上也是巴黎第一个瓦格纳追随者，他是第一批真正的、感受深刻和具有充分艺术理解力的瓦格纳追随者之一。他在一八六一年写成的关于《唐豪泽》的文章是最早发表的关于瓦格纳的具有关键性和开创性的言论，迄今仍然是历史上最重要的文章。像瓦格纳的音乐所带给他的、从另一人的艺术创作意向中重新发现

* 一八四九年七月十三日。

** 德拉克洛瓦 (Eugène Delacroix, 一七九八—一八六三)，法国浪漫主义绘画的最重要的代表，对印象派绘画有重大影响。

自我的这样一种幸运，他以往只经历过一次，这就是他在文学上与埃德加·爱伦·坡*的结识。他们两个人，瓦格纳和坡是波德莱尔的上帝，——这在德国人听起来是一个奇怪的组合！相邻关系一举将瓦格纳艺术移入一个新的阐释语境，推进一个心灵的关联网之中，可瓦格纳的艺术的爱国主义诠释家们并没有使我们习惯于从这些关联中观察它。西方浪漫主义全盛期和晚期的一个五彩缤纷的、爱恋死和美的幻想世界，在波德莱尔的名字之下展现了出来，这是一个悲观主义的世界，一个认识罕有的麻醉剂和超细腻感官世界，在这里人们狂热地沉湎于各种各样的连带感觉的思辨，沉湎于霍夫曼和克莱斯勒关于色彩、音响、香气的产生和其间的密切联系，关于成为一体的诸感官的神秘主义的变化梦想……瓦格纳的艺术就应被放进这个世界之内进行观察和理解；这个人是所有那些为生活受难而又怀有怜悯心的、寻求陶醉的、将种种艺术混合起来的象征主义者们和需要——如巴雷斯所说——“d' aller au delà, plus outre que l' humanité”（“走向彼岸，超越人类”）的“暗示艺术”（“art suggestif”）**的膜拜者们的最光荣的兄弟和同志，他是最后一个用这类圣水受洗的人，是特里斯坦之城威尼斯的爱好者，是赞美血、快乐、死亡的诗人，最终是民族主义者，而自始至终是瓦格纳追随者。

这是拂面和风的波流？

这是沁人芳香的浪花？

它们弥漫开来，绕着我涌动呼啸。

* 埃德加·爱伦·坡 (Edgar Allan Poe, 一八〇九—一八四九) 美国诗人、小说家和批评家，被西方文学史家认为是现代侦探小说的创始人。

** 这是巴雷斯在《威尼斯之死》(La Mort de Venise) 一文中谈到瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》时说的话 (Amori et dolori Sacrum, 巴黎, 1925, 95)。

我该呼吸，还是应谛听？

我该啜饮，潜入水中，

美美地让芳香熏沐我全身？

在欢乐海洋的巨浪狂澜里，

在芳香波涛的动人乐音里，

在世界呼吸的飘拂着的万有里——

溺死——沉沦——

本能地享受至高的快乐！*

这是这个世界的终极之言，至高之言。这是它的圆满完成，它的胜利，带着它的精神印记，也包含着它的精神，这种精神之欧洲的、神秘主义的和感性的技巧，通过瓦格纳和早年的尼采获得符合德语结构特点的行文风格，这涉及以欧里庇得斯、莎士比亚和贝多芬为基准点的悲剧。因在心理学方面存在着的某种程度的德语表达上的含混而受到刺激的尼采事后感到懊悔，对此作了修正。于是，他过分强调瓦格纳的欧洲式技巧**，嘲笑他德语表达的熟巧能力。这是没有道理的。瓦格纳的德意志特点是真实有力的，浪漫派的东西以德语的方式，戴着忠实大师的面具达到其顶点并取得世界性的成果，就其本质而言，这是命中注定的。

最后谈一下作为天才的瓦格纳以及他与过去和未来的关系。因为在这里也存在着他性格中与德意志精神和欧洲主义的对立相应的表象矛盾

* 《特里斯坦与伊索尔德》结尾的诗。

** 见尼采《善恶的彼岸》“民众与祖国”第256节。《看，这人！》“为什么我如此聪明”第五节，以及《尼采反对瓦格纳》。



瓦格纳死后面膜。

的双重性和相互交叉性。在瓦格纳这个现象中有反动的特征，有向后看和隐约的既往膜拜的特征；人们可以从这个意义上解释他对神秘主义和神话远古传说这类东西的偏爱，既可解释《工匠歌手》的新教抗议宗的民族主义，也可解释《帕西法尔》中的皈依天主教以及偏爱中世纪，偏爱骑士和公侯制度，痴迷于奇迹和信仰激情的倾向。然而，对这个完全瞩目于革新、改变、解放的艺术家的固有和真实天性的任何感觉，却



拜洛伊特节日剧院

绝对不容许人们从字面上对待他的语言和表达方式，不可将之当成其所是，因为艺术家的习用语恰恰具有意在言外的性质，它时时处处都可能完全不同的，十分革命的意味。这是一个在承受着种种心灵的重负和面对死亡危险的情况下仍保持着生命活力和狂飙突进般的创造精神的人，一个讴歌从最自由的爱中产生的世界毁灭者的人，一个大胆的音乐革新者，他在《特里斯坦》里一只脚已经踏上无调性音乐的土地，人们今天完全会径直将这类人称为文化布尔什维克分子；这是一个属于人民的人，他毕其一生坚定地否定强权、金钱、暴力和战争，他想为一个无阶级的共同体建立他的剧院，不论时代会对此作何评价：不论虔诚地还是残暴地坚持倒退的人，都不可能让他为自己所用，而任何面向未来的意志却都可以从他那里得到支持。

不过，无须将伟大人物从永恒之中召唤到现在，无须就过去不曾向他们提出过，而眼下他们深感隔膜的当今生活问题征询他们的——可能发表的——意见，这是多余的。瓦格纳会怎样对待我们的问题、困难和使命？这个“会”是空的和幻象般的，不具有可思考的性质。意见即便在他们那个时代也是次要的；何况又过了这么久呢！长存的东西是他这个人和他奋斗的成果——他的作品。让我们感到知足吧，因为我们有幸恭读瓦格纳的作品，这反映德意志和西方生活的巨大而多义的瑰伟之作，它所发出的无比深刻的诱惑力将永世影响着艺术和人的认识。

——一九三三年

瓦格纳与《尼伯龙根的指环》

——一九三七年十一月十六日在苏黎士大学的报告*

女士们和先生们：

在将近五年前，在慕尼黑大学一间最大的讲堂，我带着关于瓦格纳的报告，在不知或者未预料到的情况下告别德国，在这个报告中我说了下面一段话：“自从我第一次接触到瓦格纳充满魔幻的作品并开始占据它、以我的感悟研究它以来，对它的偏爱就伴随着我的生活。作为享受者和学习者的我永远忘不了得惠于它的东西，永远记得置身于剧院人群之中享受那孤独、深切的幸福的几个小时，永远记得那充满神经和理智的敬畏和快乐的几个小时，永远记得那充满对这样的艺术所包含着的、激动人心而又庄严伟大的深长意味的感悟的几个小时。”从引用的这段话流露出一种欣赏，任何疑虑，哪怕这部伟大歌剧使之有隙可乘的，怀有敌意的曲解都不可能损伤，哪怕只是触动这种欣赏于万一：幸哉！因为欣赏是我们所拥有的至美至善的东西，——如果有人问我，我认为对世界的、艺术的和生活的种种现象的哪一种激情，

* 正如本文副标题所指出的，这是作者一九三七年十一月十六日在苏黎士大学大会堂所作的报告。当时正值这部歌剧在苏黎士市剧院公演。最先发表于一九三八年苏黎士《尺度与价值》第三期。



理查德·瓦格纳

哪一种感觉是最美、最幸福、最有益、最不可或缺，我会毫不犹豫地回答：赞赏。怎么可能是别的呢？一个人，尤其一个艺术家若没有对他并非他之所是者，若没有对过分伟大因而不会是他自己之所是者，若没有对他觉得自己与之极其相似、极其投合，因而会热烈要求他去接近，去“以我的感悟研究”，去完全占有者的欣赏，对之没有昂扬热情、满足感和沉缅于其中的情怀，他会是怎样的人呢？欣赏是爱的源泉，是爱本身，它并非深厚的爱，并非偏爱，尤其它也许缺乏精神，虽然它不会怀疑，不会为其对象而烦恼。欣赏既谦恭又骄傲，为自己本身而骄傲；它知道妒忌，知道青年人的挑战性的问题：“对此，你们知道些什么？”它是最纯同时最具创造性的东西，它仰望而又推动竞争，它教人高尚的品味，是激励作出自己的精神贡献的最强有力和教育上最严格的兴奋剂，是一切天才之根。欣赏所不在，欣赏死去的地方便不再生长什么，便是贫瘠的荒原。

女士们和先生们，我怀着对欣赏即创造力这一坚定信念只是要作为这个艺术巨人的学生，当年在慕尼黑，今天又在这里讨论他。瓦格纳在他著名的《致我的朋友们》一文中，恰恰将艺术的能力归结于欣赏的禀性，或者如他自己所说，归结于“接受潜能的力量”。“第一艺术意志，”他说，“只不过是满足对我们最具感染力的东西的不自觉的模仿欲求。”这首先是一个说明提出者特点及其植根于表演和模仿之中的个人天赋的命题，但同时也是一个具有多方面客观性真理内涵的命题。唯一决定着，他说，艺术家的品格的是，他应毫无保留地——与政治家的品格完全相反，政治家只是将外在世界与自己和自己的利益联系起来，却不使自己适应外在世界——沉湎于友善地触动着他的感觉产生好感的印象，生活的，尤其艺术的印象；因为决定着艺术家之为艺术家者绝对是纯然的艺术印象。但其力量恰恰应取决于接受潜能的力量，这种潜能为了变

成诉说冲动，必须充溢着印象，而且必须达到令人陶醉的过量。艺术的力量就在这制约着激情的过量印象，它无非是一种需要，一种将过量接受的东西在诉说中重又表达出来的需要。力量，生存和爱的力量，占有相近者和必要者的力量是天才的本质，也就是说，是那种以其最圆满的功能必然会成为创造力量的接受力。

再说一遍：这种认识之实在的真理内涵是不可否认的。一个真诚、完美、中肯的论断是：欣赏的禀性，爱和学习潜能，占有、同化、改变、个人继续完善的力量是任何伟大天赋的基础。对于走到一起欣赏一部伟大作品并在思想上为兴高采烈的观赏作准备的我们而言，以对欣赏本身表示一种心悦诚服的敬意作为开端是颇为得体的。

他，写出这部作品的大师，是一个伟大的欣赏家，——不仅在激情昂扬的典型年龄，即青年时代，而且，从其巨大的生命活力看，在其年事渐高之时，一直到他的暮年。我们从传闻知道，他在生命的最后岁月在威尼斯的文德拉明宫以及较早的时候在拜洛伊特，经常作为夜晚的消遣向他全家人和朋友们朗诵和演奏各种各样的诗作和乐曲：莎士比亚、卡尔德隆*和维加**，以及印度和古代北欧的作品，巴赫、莫扎特和贝多芬的乐曲，同时不断地作着具有热情的说服力的评论、称赞和描述。让人动情的是听他议论“莫扎特的柔情脉脉的光明和爱的天资”，他肯定一直都在深切地欣赏他，但他也许只有在现在，当他已进深沉思考之年时，当他自己的稍欠虔诚、步履较艰难和负载较沉重的作品已经完成、得到确保时，方才可能怀着完全自由和纯洁的仰慕之情对莫扎特表示敬意。看来，对他人纯美财富的欣赏远远不是积

* 卡尔德隆 (Carderon de la Barca, 一六〇〇—一六八一)，西班牙剧作家。

** 维加 (Lope de Vega, 一五六二—一六三五)，西班牙剧作家、诗人和小说家，首创西班牙民族戏剧的艺术形式，存世剧本五百多部。

极活动和战斗岁月的特权，大概在年事渐高、完成自己的日常工作之后，当自我无须再与之相联系，无须再从其中得到反映，无须再与之相比较的时候，欣赏方才真正得到了自由，方才真正能够在无拘无束的状态进行。“美者是，”康德说，“讨人喜爱而又没有利害关系者。”那么，对于其个人使命在创造巨大的美的东西的人而言，别人的美也许更可能“没有利害关系”而让他感到喜欢。他给予别人的称赞不一定再是为了讨好他本人、确认他本人并为之辩护。这位年迈的大师景仰门德尔松*，称他是“一种审慎、有节度和细腻的艺术感的范例”。这些赞语并不特别适用于他；这是客观的、毫无利己之心的赞赏。——贝多芬始终是至高和至大者。“人们，”已经年迈的他说，“若不用迷狂的语调便无法讨论他。”然而，他在演奏了《锤击钢琴奏鸣曲》之后，为“此在之多姿多彩”而着迷，突然脱口说出如此令人奇怪的话：“这种东西只可能是为钢琴而作；为大庭广众演奏纯属胡闹。”口出此言的竟是伟大的戏剧家和震撼大众的人，竟是时时以崇高的方式呼吁大众并需要他们实现他的使命的乐队之灵。他关于钢琴奏鸣曲所讲的话不正是坦率而忘我地承认一种心灵上的亲密和独特性吗？其实这并非他的事，他在怀着爱意，甚至有些忌妒地保护一个他不可与之相比的等级。这不完全是毫无一己之利的欣赏吗？

瓦格纳只知道让莎士比亚与贝多芬并立，让至高的现实，让可怕的生活譬喻与至高的理想并立。他给他的家人朗诵国王剧，如《哈姆雷特》、《麦克白》；有时这位《特里斯坦》的作者因其艺术魅力而感动得眼含热泪，他不得不中断朗诵。“此人看见了什么啊！”他大喊道，“他

* 门德尔松 (Felix Mendelssohn, 一八〇九—一八四七)，德国作曲家、指挥家、钢琴家，其作品承继古典音乐传统，兼有浪漫主义创新风格。

看见了什么啊！他始终是完全无与伦比者！他只能被理解为奇迹！”怎么，难道以往有时以嘲讽口吻称道的语言剧，“文学作品”在这里竟然造成了无与伦比的东西？造成了奇迹？关于唯有艺术才会使之成为现实并将拥有未来的全部艺术作品的得救福音又作何解释？——这是斗争的辩证法，这是对他自己的热情的和不可或缺的宣传。而且，这也只是停留在书本里。他，这个自己完全得到实现，现在可能又被另一个人自由地实现的人，在口头上对这两个以单纯的话语塑造了世界和人的形象的顶峰表示敬意。他一定是仰视高高居于自己之上的他们，正如歌德宣称他毕生都仰视高高居于自己之上的这两个人一样。

而歌德本人呢？我们在那些威尼斯的夜晚也跟他不期而遇，我们看到，大师也对他表现出自己的欣赏的喜悦，而且是在极其典型的领域，即出自《浮士德》第二部的“古典的瓦普吉斯之夜”^{*}一场，瓦格纳这个伟大的神秘主义者偏爱在亲密的小圈子里选读这一场并不停地发着令人感到惊讶的赞语。“这可能是，”他总是说，“歌德所创作的最具原创性和艺术上最完美的一幕。这是一种完全独一无二的、使古代复活的手法，其形式最自由，幽默调侃如此娴熟，写人状物如此生动活泼，语言如此细腻、典雅、富有韵味，这样一种手法。”他一再高叫着说，这是一个绝无仅有的现象。——令人感到宽慰的是，看到一个像瓦格纳这样的天才在私下，——因为据我所知，这在文章中绝没有出现——向歌德躬身下拜；这两个原本如此对立、相互间差距如两极般遥远的领域的接触，这是一个值得高度关注的事件；令人感到心

^{*} 瓦普吉斯之夜，圣瓦普吉斯日（五月一日）的前夜，圣瓦普吉斯（Walpurgis 或 Walpurga，约七一〇—一七七九），生活于英格兰的本笃会修女，后来主要在德国活动。据民间传说，在瓦普吉斯之夜，女妖乘扫帚聚集于布洛肯山举行魔鬼敬拜仪式并狂舞通宵。歌德的诗剧《浮士德》第二部有“古典的瓦普吉斯之夜”一场。

安和幸运的是看到这场经历，看到，包容着许许多多方面的德意志民族特性的两个巨大的和相互矛盾的形式，北部音乐的与中部形象化的、浓重道德主义的与明媚天国般的欢快的、源于民间和传说的古朴的与欧洲的形式，总之，作为最强大的情感的德国与作为精神和最完美教化的德国突然友好地走到了一起。因为此二者就是我们——歌德和瓦格纳，两者就是德国。这是代表我们胸中两个灵魂的两个至高的名字，它们要求相互分离，可是我们总是得重新学会去感受它们这种永远具有创造性的争斗，永远作为内在财富的生命源泉的争斗；这是代表德意志的双重性、德意志冲突的两个至高的名字，这种冲突时时刻刻在有较高教养的德国人自己的心灵深处进行着，我们在这里怀着内心喜悦看到，它，这种冲突由于瓦格纳老年时对歌德描写的希腊式鬼怪现象的忘我欣赏刹那间便被消除了。

这肯定并非偶然，恰恰神话为这次相遇提供了基础。这个年迈的神话塑造者和解释者在发表《漂泊的荷兰人》之后就宣称，从此只愿讲童话了，可现在他却在这个古老的领域，在他自己专属的这个地盘碰见了他的有着高度教养的对手，这让他喜不自胜，他为此人徜徉于其中时所显示出的轻盈灵巧而又含有超凡智慧的妩媚而感到无比高兴和惊奇。可在事实上，瓦格纳与歌德之间在使用神话题材的方式上是多么不同啊，——且不说神话领域的差异，且不说歌德并没有让异禽怪兽、巨人和侏儒，而是让斯芬克斯、雕头狮身巨鸟、仙女、半人半鸟海中女妖、战神、耍蛇人，这就是说，并非让原初日耳曼的，而是让原初欧罗巴的精灵占据他的精神舞台，当然，在瓦格纳心目中这类精灵的心灵上的德意志性远不足以进入音乐。再者，艺术态度和观念上的对抗性又是多么明显！不论此一方还是彼一方都伟大，不容置疑的伟大。“形象伟大，回忆也伟大”。但歌德的想像之宏伟没有任何庄严和悲剧性的色调；

他并非郑重其事地演出神话，而是戏弄它，怀着爱亲切地揶揄它，他对它的掌控及其最细微和最生僻处，他用活泼、调侃的语言精确地表现它，当然这种精确性更多可笑成分，甚至善意的滑稽模仿，较少肃穆庄严成分。这是一种神话式的娱乐，完全符合《浮士德》诗剧的世俗歌舞剧品格。但最不同于瓦格纳的莫过于歌德运用神话的嘲讽方式，《古典的瓦普吉斯之夜》很少，甚至根本没有什么可以告诉比较年轻、本身尚为作品约束的瓦格纳。只有他进行纯客观观察的、得到解放的艺术理智才能够欣赏它。

瓦格纳个人走向神话之路，我想说：他从传统歌剧向艺术的革命者和一个产生于神话和音乐、适于大大提高歌剧舞台的思想等级和艺术尊严并给予它真正德意志的严肃性的崭新剧种的发现者的成长过程——这条道路，这个成长过程总是值得重新进行考察，在艺术和戏剧史上永远值得特别关注和思考。即便这个过程的人性的兴趣也是伟大的，因为与这种兴趣的审美的和技巧的主题和原动力相联系的是赋予它全部激情之习俗的、社会伦理的和艺术道德主义的主题和原动力：这是一个内心净化的过程，一个自新、纯净化和彻底精神化的过程，这个过程之所以在人性上应得到如此之高的估价，是因为正是最富激情的、为追求影响力、权势和享受的、激烈而又模糊不清的本能欲求所折腾着的天性，将它加诸自己并让它在自身之内进行。

人们知道，这个一直达到危险程度的、具有多方面天赋的艺术家天性的冲动，最先投入重大的历史歌剧创作，并用既定的为观众所熟悉的形式写成的《里恩基》*取得的一次成功，也许会促使其他任何人，

* 里恩基 (Rienzi)，即里恩佐 (Cola di Rienzo，一三一三?—一三五四)，意大利民众领袖，曾领导罗马人民起义，建立新政府，自任保民官，因其专横统治引起人民不满，在暴乱中被害。瓦格纳以此为题材，创作歌剧《里恩基》(一八三五)。

毕生在这条可行的道路上继续走下去。而阻止瓦格纳继续走下去的是他精神良知的深层，是他厌恶的潜能，是他对音乐戏剧在他周围的市民社会中所扮演的平庸而奢侈的娱乐角色之本能的、尚说不清楚的反感；应特别提一下他对音乐的态度，他从一个古老的、高尚的意义上将音乐想得太虔诚、太具德意志性，以致他不能不感觉到音乐的最深层本质被大型歌剧所糟蹋：简而言之，他为音乐感到惋惜，它竟被用来为一种豪华排场的市民闹剧作音响的铺垫，在他内心音乐向往的是更纯洁、更有节度、更戏剧性的融合体。我们在《漂泊的荷兰人》、《唐豪泽》和《洛恩格林》中看到，他怀着日益增长的幸福努力为音乐赢得这种更具尊严的融合体。他从创作上深入浪漫性和传说性的做法无异于对纯人性的占领，他觉得纯人性——与历史的和政治的题材相反——才是音乐的真正故土；音乐对于他意味着脱离一个败坏文化、虚假教养、金钱统治、无创造性学究和无聊的冷漠的市民世界，转向一个越来越成为社会和艺术的未来，越来越成为解救者和净化者的民间性、普遍性。

瓦格纳通过媒体和在他那个时代歌剧院的经营观念中经历了现代文化，即市民社会的文化。艺术，或者说从艺术上看应属于他的专长的东西在这个现代世界上的地位，对于他成为衡量一般市民文化的标准，——他要鄙视和仇恨这种文化有什么奇怪的呢？他看到，艺术被贬低为淫乐的享受品，艺术家则被当成金钱权力的奴仆，在他渴望见到神圣的严肃和优美的庄重的地方，看到的却是草率行事和懒散的敷衍，他怀着怒气看到大量资财的浪费——并非为了达到崇高的影响，而是为了他作为艺术家最不屑的东西：为了效果；由于他看到没有人像他一样为所有这一切感到痛心，他由此推断出造成这些情况并与之共属一起的政治和社会状况的恶劣——他由此推断出进行革命性改造的必

然性。

瓦格纳因此而成为革命者。他作为艺术家而成为革命者，因为他期待着一切事物的改变会给艺术，会给他的艺术，即神话的和音乐的大众戏剧带来更加幸运的条件。他始终否认他要当一个真正投身政治的人，从不讳言他对政党活动的反感。如果说他肯定并参与了一八四八年革命，那么这是出于一般的革命同情心，而并非为了实现其具体目标，他真正的梦想远远超出了这些目标，因为它超出了市民时代本身。人们必须明白，一部像瓦格纳在《洛恩格林》之后构思的《尼伯龙根的指环》这样的作品，从根本上是反对自文艺复兴运动以来占主导地位的整个市民文化和教育的，也是为此而创作的，它以原始古朴与未来向往的混合主题转向一个并不存在的无阶级的平民世界。它所遭到的抵制、它所引起的愤慨很少是针对其形式的革命性，很少针对它与它显然所由产生的一个艺术品种——歌剧规则的决裂。它显然是从歌剧产生的，它还有其他来源。一个能够背诵《浮士德》的歌德迷对它提出愤怒而又表示轻藐的抗议，一个值得钦佩的抗议，它来自这部作品宣布与之决裂的德国古典主义和人文主义的有教养者的世界尚存在着的亲密联系。这位德国有教养的市民像嘲笑一个野蛮的怪癖一般嘲笑这种瓦格纳怪调和一切头韵诗游戏，倘若当时有了这个词的话，他会称瓦格纳是一个文化布尔什维克分子，——这并非完全没有道理。尽管如此，后来资产阶级世界，即国际资产阶级由于这种艺术向他们展示的某些感性的、刺激神经的和理智的魅力而给予它表示认可的巨大的——人们可以说：全球性的成功，这是一种悲喜交集的悖论，这不应使人忘记，这种艺术本来针对的是另一群观众，并在社会伦理上远远超越一切资本主义和资产阶级秩序，进入一个摆脱了权力迷狂和金钱统治的、建立在公正和仁爱基础上的、市民的人类世界。



卢瑟恩的特里普森，瓦格纳故居。

神话对于瓦格纳是尚具有诗情和创造力的民众的语言，因此他爱它并作为艺术家完全献身于它。神话，这在他看来就是单纯、未染教育之弊、超越、纯洁，简而言之，就是他称之为“纯人性”的东西，同时又是唯一音乐性的东西。神话和音乐，这就是戏剧，这就是艺术本身，因为他觉得只有纯人性才可登艺术殿堂。当他面对两个题材，即在他谱写《洛恩格林》期间就占据着他的幻想的两个题材《红胡子大帝腓特烈^{*}》和《西格弗里特之死》作出选择时，他才真正理解，一切历史的、形式的东西和人际关系的東西——与来源于纯净和永恒人性的东西相反——对艺术或者对他在艺术这一名称下所理解的东西是多么没有用处。为在这两者之间作出抉择曾有一段长期的、与许多理论思考交织在一起的斗争，关于这个原始的英雄神话如何胜过皇帝历史而中选，瓦格纳自己在他重要的、后来在瑞士成文的《致朋友们》中作出叙述，此文属于我们因这个伟大艺术家乐于忏悔的个性而能够读到的披露内容最丰富的东西。他在文中解释说，他对吸引着他的作为德意志历史题材的“红胡子”素材，正是由于其政治的和历史的品格，本来就只能够以话剧形式处理，必须完全放弃他为补充和实现他的作家创作所需要的音乐。他在创作《里恩基》时还是歌剧作曲家，他本来可能好好思考将一部腓特烈戏剧谱成音乐。但他现在已不再是歌剧作曲家，更不可能希望返回到那个阶段，因为他总是充满天真情怀将他个人艺术创作的命运等同于艺术本身并深信，不论歌剧还是话剧在被他超越之后会永远消失，而他创造的新东西，即神话题材的音乐戏剧则成为未来的艺术作品。唯一可作为题材用于这种作品的是摆脱了一切常规惯例的非历史和

* 即腓特烈一世 (Friedrich I, 一一二二——九〇)，红胡子 (Barbarossa) 是他的绰号，德意志国王 (一一五二——九〇年在位) 和神圣罗马帝国皇帝 (一一五五——九〇年在位)。

纯人性的东西，——可以说瓦格纳很幸运，他在全面而深入地研究他选用的素材西格弗里特传说时能够剔除越积越多的历史沉渣，一层层剥去后来覆盖在素材上的饰物，使它一直回到它刚出生之时以最纯的人的形象走出民间创作氛围的所在。这个奇特的革命者不论涉及既往方面，还是在未来问题上都是彻底的。他不满足于传说，他一定要原始神话。中世纪的尼伯龙根诗歌——这已经具有现代性，遭到扭曲，着化装服饰，它是历史，远远不是民族早期的和音乐性的，不足以为他所指的艺术所用。他必须追溯到源头和开端，一直到神话的前德意志的、斯堪的那维亚的、早期日耳曼的埃达^{*}之根，——这才是符合他的未来思想的、神圣的既往深层。他还不知道，他即便在他的作品之内也不见得下决心在一个在某种程度上与历史沾边的开端停下来，并着手以某种方式进入 *medias res* (事物之中)。当时，他还不知道，即便在这里他也会不得不用一种巧妙的方式一直追溯到万物的原初和开端，一直追溯到原始细胞，即前奏之前奏的第一个 *Contra-ES* (降 E 低音第一音)，他还不知道，他将承担的使命是，建立一个音乐的宇宙起源论，甚至一个神话的宇宙本身并赋予它有深层感觉的有机生命：这就是关于世界的开端与终结的音乐戏剧诗。但他当时已经知道，他在他永不知履足的对至深、至早的追溯中，也发现了让他所向往的人和英雄，他像布伦希德^{**}那样在他出生以前就爱着这个英雄，即他的西格弗里特，这是一个同时激起和满足他对既往的热情和对未来的兴趣的形象，因为这个形象是无时限的：这个人——让我引用他自己的话——“最自然、最轻松地占有了充分的天赋感性的表现力，是永恒的和唯一的生育本能体现为男性的精神，是现

* 埃达 (Edda)，古冰岛神话诗集。

** 瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》中的女主人公。



德累斯顿起义：起义军在市政厅前，一八四九年五月。

实行为的实现者，具有至高和最直接的力量和不容置疑的仁厚可亲的品格”。这就是说，瓦格纳将这个不受任何制约和限制的神话的光辉形象，将这个不受保护的、完全自立和完全靠自己生活的、闪现着自由光辉的人，将这个无畏地保持着清白的实践家和实现命运的人，将这个通过他的死亡这一自然事件带来了古老的、已到生命尽头的世界帝国的黄昏并拯救了世界的人，将这个使世界提高到一个崭新的认识和道德阶段的人塑造成这部专为音乐而构思的戏剧的主人公，他不用现代韵脚，而是以押头韵的语言写成这部戏剧并名之为《西格弗里特之死》。

他不可能在祖国完成它。瓦格纳因卷入一八四九年德累斯顿起义而成为居无定所的政治逃亡者并身陷——用我们的语言说——不幸之中，这就

是说：寓居外国。但他的不幸和伤心地并非外国，并非他在那里很快就结交了一些他在德国并未结交上的朋友的瑞士，而是德国，他在瑞士朋友的保护下酝酿产生了他后来的全部作品，包括《帕西法尔》，德国却让他承受革命失败痛苦，后来又为普鲁士取得的对奥地利的胜利和在德国建立的普鲁士霸权地位而承受痛苦。一八七〇年以前——天晓得是否只是到此为止——德国政治上的发展是违背他的愿望的，当然这也许是错误的愿望。但膜拜事实算不上是对待历史的十分高尚的态度，而历史也不是多么了不起的壮举，人们不必为没有参与其事或者尽可能少沾边儿的小老百姓特别感到惋惜，或者人们对那些有着更高情操的人们所怀有，但已被历史粉碎的愿望因此而不表示敬意。谁知道呢，说不定德国的情况会更好，欧洲的情况会更好，假如德国的历史按照瓦格纳的愿望，即以自由精神发展的话，——这是他与许多有着更高情操的德国人的共同愿望，正是这愿望的破灭让《西格弗里特之死》的作者流落到瑞士。

我们并不为此感到惋惜。他的重要作品在任何地方，哪怕在家乡都不可能比在这里展现得更加美妙，不乏文献证明，他念及此时总是怀着感激之情。“现在，让我完全默默地专心工作吧”，他在一八五九年秋写给魏森敦克的信中说，“让我将我在这里受胎的作品写出来吧，在这安静、美丽的瑞士，在这里放眼望去是突兀的、镶着阳光金边的山颠相连的山峰；这是些神奇之作，我在（其他）任何地方都不可能酝酿出这种作品。”——神奇作品，美哉，他在悲剧性的、付出高昂代价的幸运中竟公开说出这些话，原因很简单：这是纯然的实情。没有哪个词更适于用来说明这种闻所未闻的艺术表达形式了，它不适于说明艺术创作历史上其他任何东西，当然少数几座哥特式大教堂另当别论。最终，甚至不应用来指称某些绝对至高至极的东西：我们根本不会受到如此大的诱惑，称其他珍贵和不可缺少的文化和精神财富，比如《哈姆雷特》、《伊

非格尼亚》甚或《第九交响曲》为“神奇之作”。《特里斯坦》的总谱，尤其它与《工匠歌手》是如此接近，使人心理上几乎无法理解，甚至觉得含有戏谑意味，这两部作品只应被视为完成《尼伯龙根的指环》的精细入微的宏伟构思之后的休息和调整，这是神奇之作。这是禀赋和天才一次性喷发而成的作品，同时又是一个有着饱满热情和惊人机智的魔术师的既严肃而又令人着迷的作品。

对这个非凡的人如此长久地关怀备至并当作客人挽留，这对于瑞士必然是值得纪念的，现在苏黎士市剧院正准备演出《尼伯龙根的指环》全剧，我们刚好可借此机会回忆一下这部作品与这个城市的关系，这种关系是其他任何一个城市不可能有的荣耀。如果这是偶然，那么这也是一个极有意义和值得赞许的偶然。德意志天才的这部将征服世界的大胆创新之作，产生于这个城市的自由的和有益于健康的气氛中是合理的，而且适得其所，这是一个国际性都市，这并非从其规模，而是从其环境和使命而言，它始终友善地对待欧洲一切前卫派的创新历险，希望它继续保持这一做法。上个世纪五十年代，瓦格纳生活在这里，这些岁月见证了他的作品的构想和大部分音乐作品的完成；在这里，在“德宝饭店侧翼大楼下层大厅”，连续四个晚上，一八五三年二月十六日到十九日，作者面对受邀的观众第一次朗诵他的剧本；从这里发出大量信件，报道他作品的进展、其中的停顿、他怀着激情付出的辛劳以及生动活泼的纲领般的消息，例如，一八五四年三月发给外甥女克拉拉·布洛克豪斯的消息：“自十一月起谱写《莱因河的黄金》，现已告竣，只是我正在为之配器。今夏我将为《女武神》谱曲，明年春天将动手写《青年西格弗里特》，所以我想后年夏天将会写完《西格弗里特之死》……”这是一个错误估计。特里普森故居的纪念牌记载着《众神的黄昏》完成的地点和时间。写《指环》的大师是一个极其苛刻和挑剔的艺术家，正

如他在另一封信中所说，“只有当他靠优美的闪念写完其中每一个最微不足道的细节（他巨大的作品中这类细节不胜其多）时，他才可能对他的工作感到满意”。工作进展并不是那么快。现在，当苏黎士再次以其全部宏伟的规模演出《指环》时，它可以像当年歌德的公爵谈到诗剧《塔索》时所说：“在某种意义上可称它是我的。”

从苏黎士，更精确地说：从前往阿尔卑斯布隆的一次远足途中，还发出那封一八五一年十一月二十日致李斯特的那封重要的信，瓦格纳在信中向他在魏玛的朋友和支持者第一次展示和解释了他的宏伟作品的计划。“由此，”他郑重其事地开始写道，“你可按照最严格的真实性了解我较长时间以来就准备着的艺术创作计划的纪实和这个计划必然引起的变化。”接着他叙述了这段非同寻常、对于他感到喜出望外的纪实。人们必跟着他再经历一番，以便了解一个艺术家最初对他的作品知之是多么少，最先对他要做的事的执拗品格的认识是多么肤浅，——他预料不到，他的作品本来要成为什么，它恰恰作为他的作品必然会成为什么，艺术家经常感觉到：“我并未要求如此，可我现在必须如此，上帝佑助我！”这时他面对的是什么。——自我的淡淡雄心并非在伟大作品的开始，雄心并非作品的源头。雄心并非艺术家的，而是作品的，作品要求于自己本身的东西，比艺术家自以为可期待的和必然感到害怕的更加伟大，作品将自己的意志加在了艺术家身上。瓦格纳从没有想到把一部连续演四个夜晚的世界史诗搬上舞台，以便让世人发出惊叹。他知道他必须完成它，为它感到吃惊，自然也怀着充满自豪的快乐。他完成了《洛恩格林》，现在他要写《西格弗里特之死》；他已完成，或者说完成了一半，即语言部分；现在他想作为音乐家将它结束，但不行，现在还不行。人们不能如此直接地将作品搬上舞台，献给他梦想的观众，人们有义务使他们有所准备。怎么办呢？通过另一部戏剧。现在这一部戏剧有许多前因后果未作交待，它本来只是

一个完整神话的最后一章，这个神话发生在本剧情节之前，它本来必须以解说的方式被谱写进来，或者被假定为是已知情况。前者在艺术上是不适当的，后者意味着对教育程度提出的要求。瓦格纳憎恨提出教育要求。他并非提出这类要求的人。他从哪里人手工作，人世生活便在哪里从头开始，任何人都没有必要为理解某件事而先知道它。也许他已料到，恰恰在这部戏剧里和在这一次人世生活中，将真的必须完全从头开始，但他自己不承认这一点。他首先向自己承认的只是，过多的前提和对观众联想能力的过苛要求，不符合他脑海中想像的作品所具有的神话的原始性简洁和质朴的品格，他首先必须写一部《青年西格弗里特》，在这里此前的情节必须得到尽可能直接和感官上的简洁的交代。

他写了森林一场戏，觉得很富诱惑力。接着他立即将它谱成音乐，作曲顺利完成。但他突然想到，他得关心一下自己的健康，于是便住进一家冷水疗养院。这是遁入疾病，逃避工作。他有最高的工作欲望，这次也未必毫无真正的欲望。这里有什么东西不对劲儿，而这次不对劲的并非他确实有些脆弱的健康，在其他情况下他也许根本想不到他的健康，而是他的良知。他又该作新的自我表白了：他不满足于《青年西格弗里特》，他的故事不可能从它开始。多之又多的不可缺少的关系，给予两个已完成的剧本的情节和人物以感人的、影响深远的重要性的一切东西，即便现在想必还没有出现，还仅仅停留在单纯的思想。这并非从作品的内容而言，虽然这从艺术家的思想上也许可下如此断语。艺术家是一种犹疑不定的人，他本质上总是希望但愿苦难离他而去。但这次却是一杯要求被一饮而尽的苦酒。想到未出现在剧中的既往，这是很好的，甚或是极其感人而有意义的，他要为此动动脑筋。但既往必定会出现的；人们一定会在现实中想到它，因为他们在场，他们只须听他的音乐便被警醒想起既往。西格蒙德、西格林德以及沃坦的困境，还有跟他对抗的，按他的真实意志行动的

布伦希德，——所有这一切必须在第一个夜晚出现在舞台上，不论这是怎样一个灾难性的课题，不论这会耗去他多少年的生命。应该写《女武神》。当他明白这一点时，他也就明白，全剧用三个夜晚自然是不够的，从逻辑上必须有第四个剧本放在第一个剧本之前，其中一切必须被追溯到终极，这就是说，一直到原初和最早的一切，即原初过程：强劫黄金和阿尔贝利希的诅咒，诅咒爱而为黄金而诅咒自己，沃坦头脑中第一次闪现刀光剑影——这一切必须被放在头脑简单的普通看客的感官之前。开始是莱茵河。

于是，这个沉缅于梦想的人写信给李斯特，请求他切莫认为，这个狂妄计划产生于一个正在反复考虑的怪念头。相反，它作为这个曾一度占据他的心灵，并驱动他全面实施的素材的本质和内容之必然结果，不容他不接受下来。“你会理解，”他写道，“并非单纯的沉思默想，而是激情促使我制定我这个新的计划。”鉴于历时二十年之久，在几乎不可测度的缜密思想和令人折服的丰厚内涵方面，达到的一种 non plus ultra（不可超越性），没有什么比他的话更可信了。它所引发的激情，面对它经常袭上我们心头的壮丽感只可与伟大的自然、夕阳中的高山之巅、汹涌澎湃的海洋在我们心中所激起那种情感相比，这激情、这壮丽感应归因于受孕的激情。当然，至于沉思默想这种激情，在作者和享受者所怀有的这种激情中占有多少成分，沉思与激情、沉思与情感是否恰恰在这里清楚地被分离开来，这是另外一些问题，回答这些问题，我认为，不可绝对地根据瓦格纳誓言般的陈述，在他看来感觉是一切，理智什么都不是；他的艺术只求助于前者，后者不可插进来。一些艺术家有自我误解，而瓦格纳可能更接近自己的理解，他写道：“我们不要过低估计沉思的力量，无意识创作的艺术品属于距我们很远的时代；最高的教育时代的艺术品只可能是在有意识之中创作的。”这是他的原话。事实上，在他的创

作中——尤其在《尼伯龙根的指环》的创作中——除了明显带有灵感和完全凭运气的迷惘状态的印记的东西以外，还有许多深沉和机智的思维的产物、充满暗示的东西、以理智构成的东西；除了巨人和众神的作品，还有许多精巧的侏儒之作，因而所谓神志恍惚和昏暗状态下的创作之说是不可信的。他的艺术的独特魅力正是基于他的天才是至高的现代性和理智性与神话的原始通俗性元素的一种史无前例的交融；在论及他和他的创作时应避免将沉思与激情截然分离开来并使之相互对立，说明这一点的首先是他与音乐的关系，这是一种突出的精神关系，即理智的关系，并从根本上决定了尼伯龙根创作计划从一部戏剧向四部曲式神话的发展。

在致李斯特的伟大的信中并未谈及这个方面。不过，可以肯定的似乎是，并非戏剧本身，而是音乐的“过错”使瓦格纳与素材陷于冲突。为什么他不可以从“尼伯龙根之死”这个情节开始，而是追溯到事物的开端？因为戏剧不容许此前情节的交代？但戏剧本身并不反对有些前情节的交代。相反，它往往很乐于展开此前情节，人们将这称为分析性的方法。古代的和法国的戏剧常采用这种方法，易卜生采用它，他在这一点上接近古典戏剧。既然瓦格纳的艺术手段仅仅是文学语言，他本来可以像他们一样做呀。但他不仅是诗人，而且也是音乐家，而且并非此一与彼一并列，而是两者集于一身，表现为一个原始的统一体：他是作为音乐家的诗人和作为诗人的音乐家；他与文学的关系即音乐家与文学的关系，所以他的语言通过音乐被逼进一种原始状态，他的戏剧若没有音乐只是一半文学；他与音乐的关系并非纯音乐的，而是文学的，因为精神性的东西、音乐的象征性语言以及它的暗示魅力、它的回忆价值和联想的魔法从根本上决定着这种关系。正是他的音乐性诗人的品格导致他逐渐放弃传统的歌剧形式，促使他构思自己新的题材和主题的交织技法，这种技法之新是因为它在此以前从未以这种关涉众多的规模被运用于整个戏剧。它以《漂泊的荷兰

人》开始，其音乐的核心和萌芽是第二幕的森塔*歌谣：戏剧的集中画面及其主题接着作为一个完整的结构扩展覆盖了整个作品。在《唐豪泽》和《洛恩格林》里，音乐和文学的手法更加完美和精炼，在改变、组合主题素材的过程中，通过逐渐展开的技巧超越了一种以前的作曲家曾用过的单纯的回忆（比如，人们不妨想一下古诺**的《玛格丽特》最后一场民间节日中那段华尔兹舞曲的生动感人的重现）——现在，在尼伯龙根神话这一个案中，这种机智和思考缜密的技巧前所未有地预告着一个宏伟和庄严的场面所给予人的乐趣和影响；但其前提条件却迫使瓦格纳反复思虑和踟蹰不前，因为正当他要为《尼伯龙根之死》谱曲时，他觉得条件似乎尚不充分。他可以进入戏剧，让戏剧部分地说明它久远的、史诗般的此前情节，部分假定那些情节是已知的。他不可能进入音乐，因为音乐也必然有其此前情节，像戏剧一样也是一种非常久远的情节，这些情节不可诉说，戏剧在精神上不可耗尽这些情节，在音乐上不可能仰赖戏剧自己的回忆存在，戏剧不可能达到新的主题交织和联想技巧之最高、最激动人心的凯旋，如果这种原始音乐没有在某个时候真正在与戏剧瞬间的临场联系中响起来的话。当然，人们可以为这个“世界最受人尊敬的英雄”的死和为他送葬的仪式谱写一段产生于悲剧性的瞬间、毫无关联地独立存在的、令人震撼的音乐。这岂不又会像谱写乐曲，其虚构只针对一场戏，而与整体及其文学意向毫无干涉的老一代歌剧作曲家们的做法了吗？如果他将使他的主题组合不仅只用于一场戏而且扩展到整部戏剧的方法，无限扩大，不仅用于一部戏剧，而且用于其中从开端演示一切的一个完整的、史诗般的戏剧系列，——那会怎样呢？那会是一个内涵丰富的节日庆典，一个充满机智和

* 森塔 (Senta) 城名，在今塞尔维亚。

** 古诺 (Charles Gounod, 一八一八—一八九三)，法国作曲家，《玛格丽特》是他谱写的一部歌剧。

深思熟虑的暗示的完整世界，有时会是音乐回忆的一个感人的和宏大的场面，没有谁能抑制住激情的泪水——这是他自己在单纯想像时便感觉到并向李斯特报道的那种激情。然后便是追思西格弗里特的哀歌，即所谓丧礼进行曲，这有别于一种给人以深刻印象的 *Opem-pompe funebre*（歌剧盛大葬礼）。接着会是一场令人不胜感动的思想和怀念的追思仪式。少年怀着渴望询问母亲的情况；一个为不自由的神以渎神的自由行为生育的氏族的英雄主题；以美妙旋律开始的兄妹般的父母的爱情主题；有力地从鞘中抽出的剑；从前作为宣谕首先从女武神之口听到他自己本质的嘹亮军号声；以强有力的节奏传布开来的他的号角声；他对曾一度苏醒的女孩示爱的柔美音乐；莱茵女儿们为被盗黄金发出的古老哀怨和阿尔伯利希的诅咒的低沉乐曲；所有这些崇高、感情沉重、决定着命运的警示在地震和电闪雷鸣声光之中伴着高高抬起的灵柩走过，——这只是表现所有那些预示着精神的庄严和神话的昂扬气氛的一个例子，假如戏剧变成以舞台形式表现的史诗的话。返回开端，返回一切事物及其音乐的开端！因为保存着其女儿们高兴地戏弄着的黄金宝藏的莱茵河的深处，这就是圣洁清白、未被贪欲和诅咒玷污的世界的开端状态，在与之为一体之中便是音乐的开端。他，这个作为诗人的音乐家所要献给人的不仅是神话音乐，还有音乐神话本身，一种神话的哲学和音乐的创世诗，即构成一个由涌流着的莱茵河深层的 E 大调三和弦巧妙组合而成的象征世界的音乐结构。

这就是这部巨著的框架，人们可以毫不夸张地说，这是无与伦比的一部作品，这么说并非对其他，甚或更纯洁领域的艺术创作的不恭，因为这部作品是 *Sui generis*（独特的），——是一部看似走出一切现代性的作品，但按其手段的精细、自觉和显示出的后来者状态则是极端现代的作品，按其昂扬的热情和浪漫主义的革命意志，则带有原始的古朴；一部音乐与预言未来的天性并生的世俗诗，在这里，生存的原始自然力

登台表演，黑夜与白昼交谈，人类神话的基本类型，光明和金发乐天派与处心积虑制造仇恨、悲伤和动乱的人在巧妙安排的童话情节中相遇。西格弗里特的反衬角色是哈根，这个形象在阴险狠毒的动能上大大超过所有以前的和同时代人的造型，不论《尼伯龙根之歌》的哈根，还是赫贝尔*的哈根。瓦格纳的戏剧和文学的塑造形象的力量在制造嫉妒的这个半精灵的角色身上达到顶点，也许没有可与之相比者，语言在塑造这个人物上占了巨大成分：比如，当哈根回答他为什么不参加兄弟盟誓的问题时，以嘲笑口吻刻画自己的特征：

我的血会弄脏你们的酒！
我不像诸位，
身上流着真诚和高贵，
我的血流断断续续
冰冷且难驾驭，
我的脸不会因羞怯而泛红，
因此我一定远离
你们火热的结盟。

这是一幅画像，用紧凑的语言勾勒出的一个舞台性格面具：在与阿尔伯利希的夜晚对话中从睡眠中讲着话的哈根；孤独地看守着大厅的哈根，而自由儿子们和快乐的伙计们必须为他去取统治世界的指环，尤其对贡特的不幸婚礼发出野性的幽默呼叫的哈根——剧院从未有过让人对超常现象感到更可信的场面。

* 赫贝尔（Friedrich Hebbel，一八一三—一八六三），德国作家，著有《尼伯龙根》戏剧三部曲。

我始终觉得怀疑瓦格纳的文学创作才能是荒唐的。从文学上看，有什么比沃坦与西格弗里特的关系，比神对消灭他的人的慈父般揶揄式的和从容的爱，比旧权力为了让位于这永恒的年轻人而怀着爱抚退隐更美和更深刻呢？音乐家应为他在这里发现的无比美妙的声音而感激诗人。然而，诗人为了所有这一切也得感激音乐家呀，他经常觉得，只有当他将他的解释性和补充性的第二语言请来时，他似乎才理解自己，第二语言在他真正是下意识的，是在其上的话语中所不知的知识国度！米莫要教西格弗里特学害怕，他这个企图和他对颤抖和恐惧的笨拙描绘是由被模糊地扭曲的火焰的音乐，结合有着同样色调和变调的沉睡着的布伦希德的主题烘托的。在这个侏儒描绘害怕时响起的是在《指环》的世界里作为一切使人害怕者的象征的东西，par excellence（特别）引起恐惧和吓人的东西，即保护着山崖的东西：火，西格弗里特并不害怕它，而是不再学习害怕；穿过火焰。但同时音乐中隐约地暗示，将在现实中教会他害怕的东西的主题一闪而过：回忆，对中邪而陷入沉睡者的回忆，他对此一无所知，但他的命运是这个沉睡着的女性的唤醒者。观者和听者被带回到前一个夜晚的结局并明白，在对害怕这件事悟性如此迟钝的西格弗里特的心灵的最下层，一种预感，一种对真正让人害怕的东西的预感萌动着：就是这个傻瓜还没有学会的爱，他应该学会爱，跟害怕一起学，因为在这里两者从心灵和音乐上看是同一个东西。以前，在菩提树下他梦中想像着他母亲的模样，他的母亲，一个人之女。这时，在乐队中回忆着《莱茵河黄金》第二场罗治的叙述中的女人之爱的主题，“女人的欢乐和价值”的主题。当西格弗里特脱去女武神的铠甲发现“这不是男人”时，这种女人形象和女人之爱的心灵情结表露为语言：“我吓得双眼闪着火星，全身摇晃着，头晕目眩！我喊谁来救我，来帮我呀？母亲！母亲！你要想着我呀！”

没有什么比神话的原始古朴和心理的，即心理分析的现代性的这



夜的魔鬼：阿尔伯利希与米莫。

种混合更具瓦格纳风格了。这是经受了神话洗礼的十九世纪的自然主义。瓦格纳不仅是描绘外在自然的不可超越的画师：狂风暴雨和电闪雷鸣、沙沙树叶和粼粼波纹、舞动的烈焰火舌和亮丽的雨后彩虹，而且他也是灵魂的自然天性、永恒的人心的伟大揭示者：他在童贞少女这座山崖前布设灼人的恐惧，为苏醒的、生殖的天性所驱动原始男性力量冲决这恐惧屏障，接着在瞥见他怀着胆怯心态渴望着的东西时，向着他所由出生的圣洁女性，向着母亲发出呼救声。只有在瓦格纳的作品和世界里才关注心灵的原初诗，这最早和最质朴的东西，这前习俗、前社会的东 西，他觉得只有这种东西才真正适于艺术。他的艺术是德意志对十九世纪纪念碑式艺术的贡献，这种宏伟艺术在其他民族更多以伟大的社会长篇小说创作的形式出现。狄更斯、萨克雷*、托尔斯泰，陀思妥耶夫

* 萨克雷 (William Makepeace Thackeray, 一八一五—一八六三)，英国小说家。

斯基，巴尔扎克、左拉，他们带有道德主义伟大理想的同一倾向的鸿篇巨制就是欧洲的十九世纪，就是文学的社会批判的社会性世界。这种伟大理想的德国的贡献，德国的表现形式对社会性一无所知，也不想有所知；因为社会性的东西没有音乐性，不可登艺术殿堂，可进入艺术的只有神话、纯人性的东西，即自然和心灵的非历史性和无时限的原始诗；这种原始诗是远离社会性的庇护所，是其败坏状态的净化剂；德意志精神从原始诗的深层创造出十九世纪所呈献于人类的也许最崇高、最令人折服的东西。须知，非社会性的和原始诗的东西是德意志精神自身的神话，是将之与其他欧洲民族精神和类型区分开来的典型的和奠基性的民族天性。比如，在左拉与瓦格纳之间，在卢贡玛卡家族长篇小说*的象征自然主义与瓦格纳的艺术之间存在着许多时代上的共同性，我想到的不仅是“主导动机”。本质性的和典型的民族区别是法国作品的社会精神，德国作品的神话—原始诗精神。一个纠缠不清的老问题“什么是德意志？”也许随着确认这种区别问题而得到最令人信服的回答。德意志精神本质上不关注社会和政治，这个领域在其最深层（艺术作品来源最深；人们应承认，这具有关键性）是跟德意志精神格格不入的。对此绝不可只从负面去评价，不过，如果人们愿意，可将这种情况称为真空、缺陷和停歇。然而，在社会问题占主导地位时，在社会和经济平衡的理念，一种更公正的经济制度的理念，被每个人的清醒意识感觉到是最有生命力的理念，其实现是紧迫的道德使命时，——在这种情况下，这种往往卓有成效的停歇也许真可能令人万分侥幸地不至出现，也许真可能不至导致与世界精神的意志不和谐。面对时代的难题，它会进行解决问

* 指左拉（Emile Zola，一八四〇—一九〇二）的总计有二十部的长篇小说系列《卢贡家族的自然史和社会史》。

题的尝试，这种尝试即退让，并带有取代现实的社会问题的神话替代物的特征。在当今德国的国家和社会实验中不难分辨出这种神话性替代物，若从政治术语译译为心理学术语，这当今的东西是说：“我根本不要求社会性的东西，我要民间童话。”只是在政治领域童话正在变成谎言。

当我开始谈到对瓦格纳这一伟大形象的滥用时，我知道我一定会在某个时候回到这个论题；因为我觉得，今天讨论瓦格纳不可放弃对这种滥用提出抗议。瓦格纳，一个曾预告也许反映在他自己身上的当今政治的艺术家先知：现在岂止作为一个先知心怀恐惧地放弃实现他的预言，而且宁可去异国他乡为自己找个葬身之地，也不想被埋在可能实现他预言的地方。这违背我们心中最美好的情感，违背我们的景仰感，如果容许在这里还可以议论预言的实现的话，何况它本身已遭到扭曲。大众、刀剑、神话和北方的英雄气概，这在某些人的嘴里只是取自瓦格纳艺术习用词汇的可鄙的盗用词。《指环》的创作者以他陶醉于既往和向往着未来的艺术并未走出市民教育时代，他绝不至用一种扼杀精神的国家极权体制去换取它。德意志精神对于他是一切，德意志国家对于他则什么都不是。这正如他在《纽伦堡的工匠歌手》中以处于萌芽的话所宣告的：“即便神圣罗马帝国化为烟云消散，神圣的德意志艺术仍将永存人间。”他在我们应反复观看的伟大作品里教诲我们诅咒黄金，并引导权力欲幡然悔悟，使它能够爱消灭它的自由的人。他的真正预言并非财富、黄金、荣华富贵，并非含混不清的协约达成的欺骗性联盟，而是在《众神的黄昏》的末尾从尘世统治燃烧着的城堡的大火中传出的天国般的旋律，它用乐音宣告的正是另一部德意志的生活和世界之诗*作所告知世人的：

* 指歌德的《浮士德》，这里引用的是全书最后两行。

永恒的、女性的魅力
引领我们向前。

——一九三七年

论叔本华

从一个形而上体系得到的快乐，即世界的精神性的有机组织以一种逻辑严整、和谐地寓于自身之内的思想结构给予人的满足，始终具有突出的审美性；它像喜悦一样有着同一个来源，所谓喜悦就是艺术厘正生活的纷乱、使之清晰可辨、令人概览无余的条理性、造型性作用所给予我们的那种高尚和在内心深处始终感到快慰的称心如意。

真与美必然相互关联；两者若各自独立，没有此一从彼一得到的支持，便始终是两个极其不稳定的值。美若不拥有真，若不能以真为根据，若不依靠真和通过真而存在，便是空洞的幻想，——那么，“什么是真？”**我们从一个 *mundus phaenomenon* (现象世界)***，从一个受到多方面制约的直观形象得出的概念——正如批判哲学将之区别开来并承认的那样——只有内在的，而不具超验的用途：我们思考的这种材料以及甚至由此组合而成的判断是一种不恰当的手段，不适于用来理解事物

* 托马斯·曼为自己编的一部叔本华著作英文选集 (*The Living Thoughts of Schopenhauer*, D.Mckay Company, 1939) 所写的前言。

** 这是彼拉多问耶稣的话，见《圣经·约翰福音》18: 38。

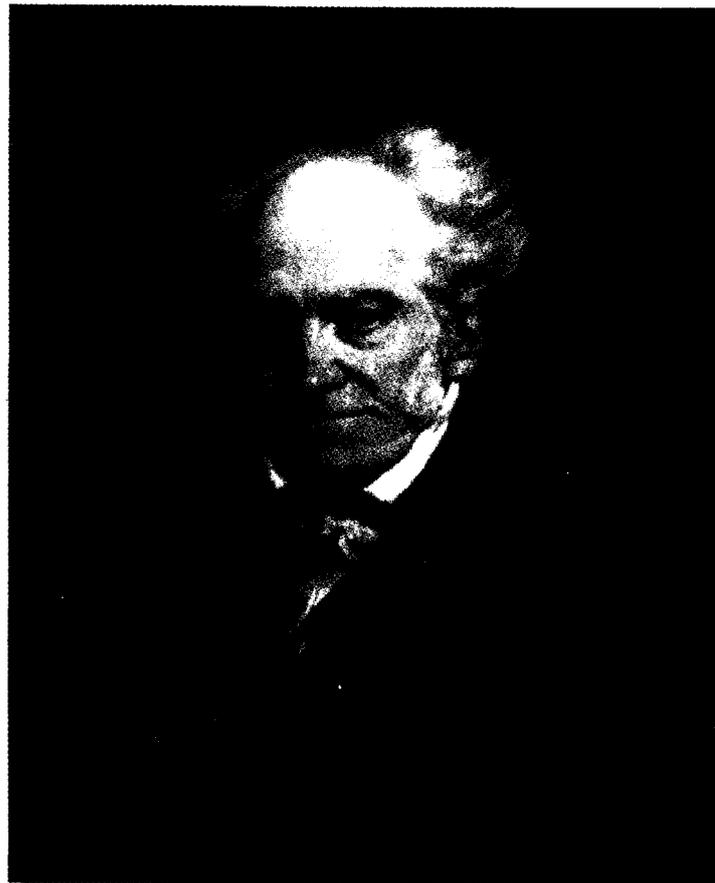
*** 见叔本华《作为意志和表象的世界》第二部第二十二章。

自身的本质，不适于用来理解世界与此在的真正关联。即便用作现象基础的东西之最确定和最有说服力并有最深切经历的规定性也揭示不出事物之根。鼓励人的精神独自迫不及待地尝试这么做并认定其行为正当性的是一种必然的假设：即便我们自己固有的本质，即我们身上最深层的东西也必定属于世界理由并植根于其中，而且从中也许能够取得某些解释现象世界与事物的真正本质的关系的资料。

这听起来颇为谦逊，与浮士德所说的“瞧，我们可能一无所知！”^{*}相去不远；与此相反，哲学的一切炫耀，诸如“理性直观”和“绝对思维”却像亵渎神明之言和堂皇的蠢话。事实是：如果与之滥觞于认识批判学派这个来源相联系的是一种暴躁的和好争论的秉性，那么，便会有人对这种狂妄自大，对“绝对知识”的哲学家群提出愤怒而又表示轻蔑的谴责：“信口开河”。^{**}不过，有关的思想家们也可能会以某些理由将这种谴责奉还给它的提出者。因为既然断定，认识所提供的除了现象别无其他；既然怀疑知性（Intellekt）是一种可供使用的、尚称得上可靠的认知手段；既然一切哲学推理的辩解只是由于我们最独特的自己——它是完全不同于并大大早于知性的东西——必定与世界理由有着根本性联系，那么，一切客观的认识便随之贬值：这样一来，一种主观主义的成分，一种直觉的、仅凭感觉的成分——如果不说是情绪性的和强调激情的成分的话——便进入真理认识的概念之中；但从纯精神的、理智的视角看，这种情绪性的和强调激情的成分也许可以证明“信口开河”的谴责是有道理的——因为不仅头脑，而是整个的人以其心与情，以其肉与灵参与完成的一种艺术性的世

^{*} 歌德《浮士德》第一部，第364行。

^{**} 见叔本华《作为意志和表象的世界》第二版序：“人们无论在什么时候，总会发现我站在反省思维的立场上……而决不是站在灵感的立场上。灵感又称为‘理性直观’或‘绝对思维’，而它的真名则是信口开河和江湖法术。”



叔本华

界构想理应得到这严厉的罪名。情绪和激情的国度，这就是美的国度；一个神秘莫测的法则将感觉系于形式，使之永远向往形式，甚至在原初之时便使之与它成为一体，按照这个法则，一个经由激情所接受的，以全部人的存在所经历和忍受的世界观在其展现时带有美的特征。它丝毫没有单纯的理智思辨的干瘪和感性上的单调乏味；它是作为精神的长篇小说，作为奇妙地组合起来的，从一个无处不在的思想核心展开的理念交响曲，总之作为艺术作品出现的，并通过艺术的一切魔法产生着影响，正如按照古老的偏爱和恩宠，按照痛苦与美之间的亲和性，痛苦在其中通过形式得到解脱，同样，正是美为它的真实性提供了保证。

叔本华的哲学总是被人感觉到其突出的艺术性，甚至被视为最好的艺术家哲学。这并不是因为它在如此高的程度上，有如此大的篇幅是艺术哲学，事实上它的“美学”^{*}占了它全部篇幅的整整四分之一；也并非因为它的结构具有如此完美无缺的清晰度、鲜明性、完整性，它的表述的语言风格有力、典雅、准确，具有一种昂扬的才华、一种古典的纯净和寓严谨于轻松欢快的卓尔不群的格调，在此前的德国哲学中从没有看到可与之比肩者：所有这些只是“现象”，只是必然的和天生的美的表达方式，用来说明这个思想家的本质，即最内在的天性，这是一种充满张力、感情冲动、游离于本能与精神、激情与解脱这两种强烈反差之间的天性，简言之，一种有生命活力的、艺术家的天性，它只可能以美的形式表现出来，它只可能表现为个人的、通过其经历、受难的力量令人心悦诚服的真理创造。

所以，这种哲学尤其在艺术家和深谙艺术的人士中间有其欣赏者、见证和热情的知音。托尔斯泰称叔本华是“所有人中最有天才的人”。^{**}

* 《作为意志和表象的世界》第一部第三篇“世界作为表象再论”。

** 一八六九年八月致费特。

对于通过诗人赫尔维格^{*}第一次知道他的理查德·瓦格纳而言，他的学说是“真正的上天恩赐的礼物”，^{**}是他那些时日的最大的享受，最易于启人感悟、最具创造性和最令人兴奋的精神经历；它简直就是一种启示。尼采自认为其使命在于超越叔本华已经完成者，使艺术与认识、科学与激情相互更加接近，使真与美以更加浓烈的悲剧性的壮丽色调相互交融，他将叔本华看成他伟大的导师和先哲；他在年轻时就将他的《不合时宜的思考》中的一篇奉献给叔本华，即“作为教育者的叔本华”一文。而且，他完全遵循着叔本华的思路活动着，尤其在他写作《悲剧的诞生》，颂扬瓦格纳的那段时光。不过，即便在这个伟大的自我超越者拒绝瓦格纳和叔本华之后^{***}——这是一个重大的和关键性的思想史事件——他在不再称赞他们时，也没有停止对他们的爱。在他轻松却含有恐怖意味的、在最后孤独的过分刺激中闪着荧光的晚年作品《看，这人！》里，有一页讨论《特里斯坦》^{****}，其中并未使人感觉到丝毫疏远，相反却更富有激情；同样，这个如此高尚而对自己却毫不顾惜的人对他青年时代的哲学的引路人的性格描写直到最后都表达了充满深情的敬意，可以说，他的思想和学说在他“超越”叔本华之后更多是对后者的世界观的完善和重新解释，并不意味着真正地与之分道扬镳。

叔本华思想的历史让人回到西方认识生活的源头，即欧洲科学思想和艺术精神所由出发的所在，在这里两者还是一体的：它引导我们回到

* 赫尔维格 (Georg Herwegh, 一八一七—一八七五) 德国诗人，参与德国一八四八年革命活动失败后流亡瑞士。他把叔本华介绍给瓦格纳。尼采在一八八七年《论道德的谱系》第三篇第五节也提到此事。

** 瓦格纳一八五四年底致李斯特。

*** 《瓦格纳事件》是拒绝瓦格纳，《论道德的谱系》第三篇第七节是拒绝叔本华。

**** 见尼采《看，这人！》“为什么我如此聪明”第六节。



叔本华

柏拉图。^{*}这个希腊思想家教导说，这个世界的事物没有真正的存在：它们总是在形成中，可是永不存在。它们不可用作真正认识的客体，因为堪为客体者只是本身始终以同一种方式存在着的东西；而事物以其众多性和纯然相对的、借来的存在——人们同样可以将它称作不存在——永远只是一种为感性的觉知所引起的见解的客体。它们是影子。永远存在、永不形成和消亡的唯一真实的存在者，是那些影子形象的现实的原始形象，即永恒的理念，这是万事万物的原始形式。原始形式没有众多性，因为每一个东西从其本质看只有一个，即原始形象，其摹本或者影子纯然是跟它同名的、个别的、短暂的同一种事物。与后者不同，理念没有产生和消灭：理念是无时限的和真实存在着的，而并非形成着和灭亡着的，不像它脆弱的模仿者。所以，只有从理念，从永远和在每个方面都存在着的东西，才产生真正的认识。具体地说：狮子，这是理念；一头狮子，这是单纯的现象，因而不可能成为纯认识的对象。虽然有人可能足够愚蠢地提出异议，只有个别的、“经验性的”狮子的显现形象才给我们以可能性，对狮子之为狮子本身，对作为理念的狮子取得认识。但哲学家的要求却是，立即将从狮子的个别显现形象所得到的经验归入“leonitas”，即狮子理念之下，归入它一般的纯观念之下，将每一特殊的和时限性的察知归入一般性和精神性的范畴，即完成一种抽象化，洞察每一受制约的和非永恒的现实，使单纯的看见（Sehen）深化和纯净化为绝对的、清晰的和永远存在着的真理的观念（Anschauung），真理隐身于多重的个别现象背后并超越于其上，而现象使用着真理的名称，——这就是柏拉图对他那个时代的人提出的苛求。

^{*} 这段对柏拉图的评论大多是逐字复述叔本华的话，见《作为意志和表象的世界》第一部第三篇，§31。

人们看到，这个思想家善于从定冠词与不定冠词之间的区别取得一个引申性的含义；他将之变成一个教育学上的悖论。因为主张认识只能针对不可见者、所想者、在精神中所观察到者，这自然是悖论；其悖谬在于，将可见的世界解释为一个本身为虚无的现象，这个现象只是通过在它身上表现出的东西而有了意义和借来的真实性。现实之物的真实性只是精神之物给予的借贷！这对健康的人的理智是乌有，或者是非常令人感到困惑不解的东西。然而，尘世认识的乐趣和使命感，其高傲的殉道精神总是表现在“épater le bourgeois”（“使因循守旧的庸人感到惊愕”）：它始终觉得它的快乐和痛苦就在于，侮辱人的健康理智，颠倒人所共知的真理，让地球绕太阳转动，因为在具有正常意识的人看来，情况刚好相反；它令人瞠目结舌，令人痴迷，令人恼怒，因为它加给他们直接悖逆他们的感觉习惯的真理。但这么做是为了一个教育性的、引导人的精神向上、使它取得新的成就的目的，这就是，柏拉图以他对定冠词与不定冠词的区别的引申性解释引入早期西方世界的东西，即科学精神。

显然，使现象的众多性从属于理念，将真理和真实的现实仅仅与理念联系起来，推进感知的抽象，促成认识之精神化，这是科学精神和科学教育。柏拉图对现象与理念、经验与精神、表象世界与真实世界、时间性与永恒所提出的这种评价性的区别，在人类思想史上是一个十分重大的事件，首先是科学和伦理上的一个重大事件。每个人都会感觉到，将作为唯一现实者的理念的东西置于呈现为非永恒的多样性的现象之上的做法本身便带有某些深刻的伦理意味，贬低感性推崇精神，贬低时间性推崇永恒，这完全是后来的基督教的思想：因为这样一来非永恒的现附丽于它身上的感性成分便在某种程度上被置于有罪状态，——得到拯救者，得到真理者只是转向永恒者的人。从这方面看，柏拉图的哲学指

出了科学与苦行伦理学的亲缘关系和共属性。*

但它却还有另一个方面，它是艺术的哲学。按照这个学说，时间不过是一种个体性的本质从外在于时间，因而属永恒性的理念所得到的分散的和破碎的观点。“时间，”柏拉图的一句优美的话称，“是永恒之活动的画面”。**于是，这个前基督教的而又已经具有基督教思想的学说，以其苦行主义的智慧再次显示出一种极其感性的和娴熟的魔法和魅力；将世界解释为一个对于理念的、精神的东西具有透明性的一幅幅图画的光怪陆离、动荡不安的幻影，这种解释就包含着某些艺术品质，并使艺术家近似于自己本身：艺术家是这样一种人，他虽然兴致勃勃和出于感官享受，却怀着罪感觉得自己与这个现象世界，与这个映象世界亲密相连，因为他作为使现象的世界让理念的和精神的世界透明可见的魔法师，同时知道自己属于这后一个世界。在这里表现出艺术家的中介性的使命，表现出他作为上层世界与下层世界之间，理念与现象、精神与感性之间的神秘的和魔幻般的中介人的角色；这在事实上可以说是艺术在宇宙中的地位；它在世界上的奇特处境，它在其中的活动所失去的尊严是无法以其他方式确定和解释的。月亮象征***，对一切中介地位的这个宇宙性比喻是艺术所独有的。月亮这个星体由于它在太阳与地球、精神与物质的世界之间的模棱两可、处于中间和中介者的地位，对于古代、早期的人类是奇怪而又神圣的。月亮在与太阳的关系中是女性的受孕者，在与地球的关系中是男性的生育者，它对两者而言是上天躯体当中的最不洁者，但却是尘世躯体当中的最

* 这是用尼采的说法，见《论道德的谱系》第三篇第25节。

** 叔本华在《作为意志和表象的世界》第一部第三篇§32结尾引用了柏拉图这句话，见《蒂迈欧篇》37D。

*** 见巴霍芬《东西方神话》（慕尼黑，1926，第255页）。

纯洁者。它虽然还属于物质世界，但在这个世界里却占有最崇高、最具精神性、几近于太阳的地位，它活动于两个国度的边界上，将两者分开而又使之联合，保证了宇宙的统一，是尘世凡俗与永恒不朽之间的代言者。这正是艺术在精神与生活之间的地位。它像月亮那样雌雄同体，在与精神的关系中是女性，但在生活中却是具有生育能力的男性，是上天领域的最不洁的表现者，是尘世领域处于转折中的最纯洁和最清纯的精神性的表现者，其本质是介于两个领域之间的一个月亮般魔法术士的中介者的本质。这种中介者资质是艺术的嘲讽之源。

作为艺术家的柏拉图……我们要坚持的是，一种哲学产生影响，不仅——有时绝少——通过它的伦理学，通过将之与它的世界解释，与它的世界经历相联结的智慧学说，而且尤其要通过世界经历本身，这种经历也是一种哲学之基本的、原初性的、人格性的东西，它并非拯救学说和真理学说之理智的和伦理的添加剂。人们若从一个哲人身上获取他的哲学，这是很多余的，但若没有什么多余者也许不大正常。叔本华的思想上叛逆的学生尼采赋诗献给他的老师：

他所做的已被搁置一边，
他所生活过的与世长存，
你们看他啊！
他不曾做任何人的臣民。*

但是，如果下文还将谈到的叔本华学说，如果他永远不会被完全“搁置一边”的学说的真理之原动力，被证明“可以滥用”，正如柏拉图

* 尼采《阿图尔·叔本华》，见《诗集》Grossoktav (GOA) 版，第八卷第336页。

的苦行主义—科学的，但又可从艺术上利用的预言那样，人所共知，后者在一个具有伟大天赋的艺术家瓦格纳那里曾遭到了榨取（这在以后也许还会提到），那么，这肯定不应归咎于曾帮助叔本华构造他的思想体系的另一个老师和鼓励者康德，一个极端专注于精神的人，此人远离艺术，更倾向批判。

伊曼纽尔·康德* 这个认识批判者将哲学从它失迷于其中的思辨呼唤出来，使之返回人的精神自身之内，使精神成为哲学的对象并给理性规定界限，他在十八世纪下半叶在普鲁士的哥尼斯堡讲授类似于契约条款之类的东西，这些东西在两千年前就为那个雅典思想家提出来了。我们全部的世界经验，他解释说，受制于三个法则和条件，它们是我们所有认识借以进行的不可突破的形式。它们叫做时间、空间和因果关系。然而，此三者并非世界的规定性，世界本身可独立存在，并不仰赖我们的感知，它们也并非“物自体”的规定性，而是只属于物自体的现象，因为它们仅仅是我们认识的形式而已。一切众多性、产生和消亡唯有通过上述三者才是可能的；三者因此而唯现象是从；关于“物自体”——它们绝不可被用于它——我们可能一无所知。“物自体”甚至延伸到我们自己的自我：我们只将它作为现象认识，而非根据它自身可能之所是。换言之，空间、时间、因果关系是我们知性的设施，因此，我们从其为此三者所决定的形象而达到的对事物的理解叫作内在的理解；超验的理解应是我们通过将理性转向自己本身，通过理性批判，借助对作为单纯认识形式的这三个插入成分的洞察取得的理解。

这是康德的基本构想，人们看到，它与柏拉图的构想很亲近**。两

* 这段对康德的评论大多是复述叔本华的话，见《作为意志和表象的世界》第一部第三篇§31。

** Sehr nahe verwandt, 这是托马斯·曼直接引用叔本华的话，同上书。

者都将可见的世界解释为一种现象，我想说：虚无的表象，它只是通过在其中以透出光亮似的方式表现出来的东西而取得其意义和几分现实性。在他们两人看来，真正的现实是在现象之上，躲在它背后，简而言之，是在超越现象的“彼岸”，不论它被称为“理念”还是“物自体”，其意义大致相同。叔本华的思想深深地吸纳了这两个概念。他在早年就怀着极具个人性的偏爱研究了柏拉图和康德（一八〇九—一八一一年在哥廷根），并一直偏爱这两个时空距离相隔如此巨大的思想家，先于其余所有的人。他们所达到的几乎相同的结果看起来非常适于用来支持、解释他自己内心所怀有的世界观念，并有助于使之臻于完美，——可见，他称他们是“西方两个最伟大的哲学家”^{*}也就不足为怪了。他从他们那里取来他用得上的东西，而使他对传统的需求得到巨大满足的是，他竟能够将之用得如此恰到好处，尽管按他完全不同的，我想说：“更具现代性的”、更狂热的和更多痛苦的天性，他将之变成了全然不同的东西。

他取用的东西是“理念”和“物自体”。他借助后者提出了某种十分大胆的、几乎不允许的东西，虽然令人感觉到是深刻的并具有令人折服的力量：他为其下定义，称它的名字，他断言——哪怕人们按照康德的思想对此可能全然不知——他知道这是什么。这是意志。^{**}意志是存在之终极的和不可再进一步约简的原初理由，是所有现象之源，是整个可见世界和一切生命之寓于每一个别现象之中起作用的产生者和催生者，因为它是生命意志。它彻头彻尾地是生命意志，所以，谁言及“意志”，说的正是生命意志，谁使用更加详细的表述方式，便是犯堆砌重复的^{***}毛病。

* 同上书。

** 这段对叔本华的解释，多处引用叔本华的话，见《作为意志和表象的世界》第一部 §§22, 23, 25, 27, 32, 54。

*** 堆砌重复 (Pleonasmus)，见《作为意志和表象的世界》第一部 §54。

意志总是只要一个东西：生命。它为什么要求生命？因为它认为生命珍贵？因为它要表现某一种关于生命价值的客观认识的结果？哦，非也，一切认识对于意志都完全是陌生的；它是某种完全不仰赖认识的东西，是完全原初的和绝对的东西，是一种盲目的冲动，一种彻底和毫无理由的、绝对没有动机的本能欲求 (Trieb)，这种欲求根本不会依附于任何关于生命价值的判断，恰恰相反，一切这类判断完完全全仰赖生命意志的强度。

可见，意志这个外在于空间、时间和因果关系事物的自体，盲目地和毫无理由地，但却怀着野性的和不容抗拒的贪婪和欲求要求存在、生命，要求客体化，这种客体化实现的方式是，从它原初的单一性变成众多性，这可以恰当地被称为 principium individuationis (个体形成的原则)。^{*}贪求生命的意志为了满足其欲望，根据这个原则实现自己的客体化，分裂成为存在与活动于空间和时间的现象世界的亿万万个部分，可是它同时仍旧又完整地以其全部实力存在于这些部分每一个最细微、最个别的部分里。所以，世界完全是意志的产物和意志的表现，是意志在空间和时间中的客观实在。不过除此之外，世界与之共为一体，还是另外某种东西：这就是表象，我的表象和你的表象，每一个人的表象和它关于它自己本身的表象——即籍助进行着认识的知性所形成的表象，而理智知性是意志在其客体化的更高阶段为照亮自己^{**}所创造的。关于“更高阶段”的说法得正确地去理解。因为叔本华是一个既有神秘主义倾向，又极其现代的并为自然科学所滋养的天才，他向他的意志宇宙起源论里，向无限多样的意志流溢说 (Willensemanationen) 里插进了发展这个概念。他

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §23。

** 同上书，§27。

之所以如此是出于对他取自柏拉图的那个哲学元素，即“理念”的爱。他在意志客体化的众多性中设想或确定了一个等级顺序或阶段梯级，他因此而取得或者挽救了“理念”，因为理念正是这个纯然观察到的意志客体化的阶段顺序。个别事物并非意志之完全等值的客观实在，而是一个为我们认识的形式所混浊了的客观实在。事实上，我们可能认识到的并非“样本”，并非事件，并非变化，并非众多，而只是存在者，只是意志之直接和纯粹的客观实在的各个不同的阶段，因而我们的世界就会是——让我们用经院哲学家的话说——一个“nunc stans”^{*}，即未被混浊的和永恒的理念的一个“静止的临在”。

于是，意志在它个体形成过程的更高阶段，在动物身上，尤其在所有阶段的最高和最复杂的阶段，即在人身上，为了帮助他、保护他并使他达到感悟，便点燃了使世界变成表象的知性之光。这里应强调的是：这绝不是产生意志的知性，——恰恰相反：意志为自己制造了知性。并非知性、精神、认识是原初的和主宰性的东西，而是意志，知性是为意志效命的。既然认识本身属于意志在更高阶段上的个体形成，没有意志它就没有机会得到实现，难道其间会是另一种关系吗？在一个作为意志的产物，作为绝对的、没有动机、没有理由和评价的生命本能冲动的产物的世界上，知性理所当然地居第二位。敏感性、神经、大脑犹如有机生命的其他部分一样，无非是进行着认识的大脑的对立面、对立极：性器官——意志在其客观实在的某一点上的表现和通过客观实在产生的表象，同样注定应效命于意志，同样并非其自己本身的目的，而是达到意志的目的的手段，上述其他部分莫不如此。——知性与意志的这种关系是叔本华的约定，即前者只是为后者效命的工具，这种关系包含着

^{*} 《作为意志和表象的世界》第一部§32，这是引用经院神学家大阿尔伯特斯（Albertus Magnus）的话。

许多幽默和屈辱性的怜悯，包含着人自我蒙骗和臆测的整个倾向，使人误以为，他的意志接受他的知性的指点和内容，可按我们这位哲人的说法情况完全相反，知性的存在——除了稍微照亮最切近意志的周围世界和在其更高阶段的生存斗争中为之效力这项使命以外——只是为意志代言，为它辩白，为它提供“道德的动机”，总之一句话，使我们的内心要求合理化。这很像那些中世纪基督教哲学家的情况：只要他们偏离理性（Vernunft）的唯一用途是为信仰提供辩护这一原则，便会被魔鬼捉回来。人们该将这事儿告诉康德啊！可叔本华因从康德借来“物自体”，从柏拉图取用“理念”，而在如此评价理性时深信他是康德信徒和柏拉图信徒。

这是一个值得注意的悲观主义评价。事实上每一本专业手册都告知人们，叔本华第一是意志哲学家，第二是悲观主义哲学家。但这里没有第一和第二，而只有同一个，即第二个，这是因为他是第一个，——他必然是悲观主义者，因为他是意志哲学家和心理学家。意志作为平静的满足的对立面，本身便是某种基本上不幸福的东西；意志是躁动不安，是对某种东西的追求，是需要、渴望、贪婪、欲求、痛苦，一个意志世界只可能是一个痛苦世界，绝非别的东西。客体化为一切存在者的意志，从上述说法的真正字面的意义上讲，是在肉体之内满足着它形而上的快乐：它为此而在他所创造世界上并通过这个世界“经受着”可怕的痛苦，这个世界被证明是渴望和苦难的产物。这意味着，由于意志根据 principium individuationis（个体形成原则）通过分裂为众多而实现着它变成世界的过程，这时它却忘记了它原初的统一状态，并成为一个——尽管一分崩离析为众多——与自己本身分裂为千千万万的并与自己本身争斗着的意志，这个认不清自己本身的意志在它众多现象的每一个现象里寻找着它的完美存在，寻找着它“在阳光下的位置”，其代价是牺牲另一个现象，甚至牺牲所有其他现象，它不停地以自己

之齿啖己之肉，犹如那个贪婪地吃着自己肉的地狱里的饿鬼（Tartaros-Insassen）*。这应完全从字面上去理解。柏拉图的“理念”在叔本华那里变成了不可救药的贪食患者，因为这些理念作为意志客体化的诸阶段，它们相互争夺物质、空间、时间。动物世界必然以植物世界为食料，每一个动物成为另一个动物的虏获和食料，所以生命意志就如此不断地消耗着自己本身。人最终将整个世界看成是为他应用而创造的，但他从自身方面又造成了一切人反对一切人的残酷争斗，使意志的自我分裂得到淋漓尽致的表达，正如格言所说“Homo homini lupus”（“人对于人是狼”）。**

叔本华在所有谈到世界的苦难，谈到多重的意志肉身化的悲伤和生存的偏执时（他在这方面谈得很多，很详细），他天生的非凡辩才和他作家的天赋达到了完美的光辉顶点。他在论说中出言尖刻、辛辣，语气中透露出的经验之丰富，知识之全面令人感到震惊，并由于其高度的真实而让读者陶醉于其中。他在某些方面***是对生命的一种带有野性的冷嘲热讽：双唇紧闭，两眼射出炯炯光芒，间或说出一段希腊文和拉丁文引语；这是对世界苦难充满怜悯而又毫无怜悯的谴责、认定、清算和解释，——而且，绝不像人们在面对如此精确和严峻的表达天才时所预料的那样感到压抑，相反，由于精神的抗议，由于表现于其中的、从一种勉强压下去的低沉颤声中可听到的人性的愤慨而让人充满一种罕见的深深的满足。每个人都感觉得到这种满足；因为如果说一个进行审判的精神和伟大的作家在从一般意义上讨论世界和苦难，那么他也会说到你的苦难和我的苦难，于是，我们所有的人都将因这种无与伦比的优美语言而感到解了恨，报了仇，最后不禁产生一种得意感。

* Tartaros-Insassen，塔尔塔罗斯的住客，指希腊神话里，宙斯囚禁泰坦神的地狱。

** 普劳图斯《驴的喜剧》（*Asinaria*），引自《作为意志和表象的世界》第一部§27。

*** 同上书，§§57—59。

匮乏、贫困、为维持生计的焦虑——这是首要的；随后劳尽心力消除了这些烦恼，性的欲求、爱的痛苦、争风吃醋、忌妒、仇恨、担惊受怕、虚荣心、贪财、患病，如此等等没完没了；所有这些恶的源头就在意志的内在争斗，它们全部飞出了潘多拉之盒*。这盒底还留下了什么？希望？哎，不，是无聊；因为每个人一生都在痛苦与无聊之间被抛来抛去。痛苦是正面的，快乐是对它的纯然扬弃，即一种负面的东西，快乐立即变成无聊——犹如旋律的迷误返回于其中的主音，又如不和谐音汇入其中的和谐音，总是会被延长，总是会引起不堪忍受的寂寥。满足？是的，有满足。但与我们的渴求的长久痛苦，与我们的愿望的永无止境相比，满足是短暂而又微不足道的，与得到满足的一个要求相比，至少仍有十个要求未得到满足。何况满足只是表象上的，因为得到满足的愿望立刻让位于一个新的愿望：前者是一个已知的错误，后者为一个尚未知的错误。愿望已得到的任何客体都不可能提供持久的满足；它像丢给乞丐的施舍，只是将他的悲惨此在从今天苟延到明天。幸福？它可能是安宁。但安宁对于愿望的主体恰恰是不可能的。追逐、逃遁、害怕灾祸、渴望享受，——尽管如此，对不断提出要求的意志的焦虑充满于意识并不停地提醒它，所以，意愿的主体永远匍伏在伊克西翁的旋转着的轮子上，永远在达纳伊得斯**的无底水槽里汲水，永远是忍受饥渴煎熬的坦塔罗斯***。

* 潘多拉之盒（*Büchse der Pandora*），潘多拉是希腊神话中的主神宙斯命令火神赫菲斯托斯用黏土制造的一个美丽女人，宙斯让她将一只盒子带给厄庇墨透斯，潘多拉擅自打开，里面装的各种祸患一齐飞出，只有希望仍留盒底。这个盒子转义为一切祸患之源。

** 达纳伊得斯（*Danaides*），希腊神话中的达纳伊得斯姐妹，达纳俄斯的五十个女儿，除一人外，四十九人都听从父命，杀死丈夫，被罚在地狱中永远用筛取水。

*** 坦塔罗斯（*Tantalus*），希腊神话主神宙斯之子，因泄露天机，被罚立在齐下巴的水中，头上有果树，口渴欲饮时，水即流失，腹饥欲食时，果子被风吹去。托马斯·曼这句话引自叔本华《作为意志和表象的世界》第一部§38。

大量的苦难画面，地狱的画面，诸如梯厄斯忒斯*在极度饥饿中啮食自己的画面。莫非生活是地狱？**不完全是，只是接近，只是有一些地狱的风味。肯定近似地狱；因为生命意志就是形而上的愚蠢本身，是一个可怕的错误，是罪，是罪本身，永远只可能是与地狱有亲缘的东西，它的每一个特点从一开始就是确定的。人们看出柏拉图主义，看出基督教的真谛了吗？柏拉图通过其中唯一包含着拯救和真理的精神，对感性的东西所作的已约略带有苦行主义和悲观主义的贬低，在这里被极度强化和深化，这种贬低在两千年里所得到的对苦难与谴责的强调是早期的西方人所想像不到的：现实世界是一种绝不应该发生的极端罪恶、极端愚蠢的意志行为的产物；假如说这个世界还没有变成真正的和完全的地狱，那只是因为生命意志的强度还不足以完全导致这种后果，它只要再增加一点儿，只要再多一些生命意志，地狱就会完全形成了。这听起来仿佛是对悲观主义的一种限制，但事实上只是对生命和可恶的生命意志的新一轮充满激愤的挖苦，——这近似于叔本华自我解嘲似的说的那句俏皮话***，他说，生命时时处处背负着恰如其分、尚可承受的困苦，保持着平衡走在刚好还能生存的刀刃上；这个世界是一切可以设想的世界中最坏的：它若再坏一点点儿，它可能就不复存在了。——这话常常让人想起伏尔泰。****

从清晰完美的形式和确信自己必胜的调侃看，他有时像伏尔泰；但他以他的本质的深沉、丰厚的底蕴，即他心灵生活的深刻和力量而超越这个法国人。对于这种深刻和力量而言，他注入于他的意志哲学之内的

* 梯厄斯忒斯 (Thyestes)，希腊神话中人物，因诱奸其嫂，其兄阿特柔斯将梯厄斯忒斯的三个儿子杀死，设宴端上其子之肉羹之。

** 《作为意志和表象的世界》第一部 §68。

*** 《作为意志和表象的世界》第二部第四十六章。

**** 伏尔泰《老实人》(一九五九)。叔本华在《作为意志和表象的世界》第一部 §59 和第二部第四十六章里加以引用。

拯救学说是从中产生的拯救向往，是一种产物。可以说，有一种拯救来自这个生命的苦难和迷误、失策和过错，拯救是被放到人的手里的，是被放进意志的这个至高和发展到极致的、因而最能承受苦难而又最多苦难的客体化的手里的。人们是否认为这是死亡？大谬不然！死亡完全属于现象、经验，属于众多性和变换领域；它并未接触到超验的和真正的现实。在我们身上死去的只是个体形成；我们本质的内核，即作为生命意志的意志并没有被完全触及，而且它只要肯定它自己本身总会找到通向生命的途径。顺便说一下，由此得出的结论是自杀的非理性和非道德行为*，因为任何东西并未由此而有所改善：个体以此否定和消灭的只是它的个体形成，而非原始错误，即生命意志，后者在自杀中所渴求的不过是得到更有利的现实而已。可见，拯救、解脱并非死亡，而是完全不同的东西，是跟完全不同的条件相联系的。人们无须猜度得救这种幸福有时所仰赖的中介。这是知性。

但知性是意志的产物，是它的工具，是它黑暗中的明灯，是唯一为它效命的吗？——是如此，总是如此。不过，并非永远和在一切情况下皆然。在特殊的、幸运的——哦！人们可以冒昧地说：在上天赐福的情况下，即在例外的情况下，奴仆和可怜的帮手也可能变成他的主人和创造者的主人，巧妙地摆脱他获得独立并维持着——至少暂时地——一个温和的、清明的、造福世界的独裁统治，在这种统治之下，被削去权力和丧失作用的意志安详地消亡。世上存在着一种可发生下述奇迹的状态：认识摆脱意志，主体不再是一个纯个体性的东西，成为没有意志的、纯然的认识主体。人们称这样一个状态为审美的状态。**它是叔本华

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §69。

** 《作为意志和表象的世界》第一部 §36 和 §38。

最伟大和最深刻的经验之一，他用如此令人惊恐的语调描述意志统治下的痛苦，可当他谈到艺术的好处时——他谈的相当多而且乐此不疲——他的散文都是天使般的口吻，他的感激之情表达得是如此热忱。他给予他这种也许最具个人色彩的经历的这样的思想形式和作出的解释，得之于他所师事的柏拉图和康德。“美者是，”康德下定义说，“讨人喜爱而又没有利害关系者。”*没有利害关系——这理所当然地对叔本华而言就意味着：与意志无涉。审美性的喜爱是纯粹的、无利害关系的、摆脱了意志的，它是最强烈同时又最轻松愉快的意义上的“表象”，是清晰、明澈和沉静的直观现象。何以如此？这必须求助于柏拉图和他的理念学说的潜在的唯美主义。理念！正是理念，对理念而言，现象这些永恒万有的映像审美状态中竟变得透明可见；对它睁开的眼睛，这是更加潜在的、伟大的、太阳般的、客观的直观，只有天才——即便他也只是在他天才萌动的时刻和瞬间——才有资格进行这种直观，与他一起有此殊遇的是美学作品的欣赏家。

怎么，睁开眼睛进行这种观赏者莫非是知性？是的，是挣脱意志、变成了纯粹的和清白无辜的认识的知性。没有必要说，这并没有在艺术中真正从狭义的知性上发生；也不必说，并非思想、抽象化、知性造成这种幸运的状态。艺术是不可教授的，它是直觉之恩赐。知性只是参与其中，因为正是它使世界成为表象。人为了享受艺术，根本无须知道事物的形而上的状况、现象和理念、康德和柏拉图。从其真实本质解释审美状态，使之为抽象的思考所理解，这是哲学的事，当然指的是一种对艺术较之所有以往和同时代的哲学更加理解和更多经历的哲学。它了解并教人知道，艺术的目光是具有天才的客观性的目光，这让人回想起

* 《判断力批判》（一七九〇）第115节。尼采在《论道德的谱系》第三篇第六节引用。

以往关于艺术的中介性即嘲讽的源泉的说法：由此人们会察觉到，原来嘲讽*和客观性共属一体，是一个东西。阿波罗这个瞩目于远方者，这个诗歌之神是一个远方和距离之神，而非牵累缠绵、激情亢奋和病态之神，并非苦难之神，而是自由之神，是一个客观的神，是嘲讽之神……因为在嘲讽之中，叔本华认为，在超脱的客观性中认识挣脱了意志的役使，注意力不再受到任何意愿动机的蒙蔽：我们处于一种献身状态，这种献身针对的是作为单纯表象的事物，而并非因为这些事物是动机，一种从未经历过的宁静突然降临抚慰着我们。“我们感到，”我们这位作者说，“十分适意。这是伊壁鸠鲁讴歌为至善的和众神的状态的无痛苦状态：因为我在那一瞬间摆脱了可鄙的意志冲动，我们在欢度意志的监狱劳役的安息日，伊克西翁的轮子停转了。”**

这是经常被引用的一段名言。***美和它那副高度抚慰性的景象诱使这历尽辛酸和备受折磨的灵魂吐出这段话。它是真实的吗？可什么是真实呢？能够体验到这段话的一段经历是真实的，这通过感情的力量得到解释。可是，难道有人会认为，这段带有浓厚个性特点的、表达无可指摘的无限感激之情的话，只是为了说明一种相对的、始终还纯属负面性质的幸福？因为幸福本身是负面的，它只是对一种磨难的扬弃，审美性理念观的幸福，安抚意志的客观性幸福也同样如此，不论它激励叔本华所作的生动表述是多么清楚地为人所认识。何况这种幸福又是转瞬即逝的和短暂的呢。艺术创作，叔本华认为，即停止于理念光照之下的观念的状态并非终极的得救。审美状态只是一个更加完美的状态的前阶，在前一状态下暂时得到满足的意志，到了后一状态却

* 《作为意志和表象的世界》第二部第八章。

** 《作为意志和表象的世界》第一部§38。

*** 尼采《论道德的谱系》第三篇第六节引用了这句话。

永远为认识所遮蔽，显得黯然失色，并被逐出局外，最终可能被消灭。臻于完美的艺术家是圣者。

除了他的美学，叔本华还提出他的伦理学。^{*}并将后者高高置于前者之上：因为伦理学，这是关于意志在其最高阶段的客体化中，即在人身上关于反悔的学说；这是意志的自我否定和自我扬弃的学说，其基础是对苦难世界——这是意志的作品和镜子，是它的客观实在——的可怕谬误和卑劣行径的冷静认识，概言之，基于生命意志将自我视为绝对和最终有待否定者这一自我认识。这一认识怎么会可能呢？怎么可能从本身为彻头彻尾的生命意志的生命中产生对意志的否定呢？这种情况之所以可能恰恰是由于世界是一种意志行为的产物，这样一种行为便可能通过一个负面的行为，一个反意志行为而被取消并得到扬弃。这是以一种无与伦比的奴隶起义的方式挣脱意志、宣布中止对它俯首听命的、得到解放的认识的行为，这种行为是延伸到这种认识的伦理学的最内在的内容和终极的功能。

究竟什么是伦理学？这是关于人的行为的学说，关于善与恶的学说。学说？难道盲目的、没有理由和内涵的意志是可教的？当然不可。美德自然是不可教的，同样艺术也是不可教的。一个人不会由于人们向他解释了审美状态的本质而成为艺术家，同样一个人也不会因为人们向他讲解了善恶的内容和重要性而避恶向善，——这一切正是作为哲学家的叔本华所准备讨论的。当然，抽象或许能够提供一些帮助，它借以提供帮助的形式是不同宗教的某些信条，这类信条是秘传知识的公开直白的形式，是真理的神秘主义形式，即所谓对大众讲的真理。每当善行发生时，很少在意一次善行的可以理解的动机。善行产生于感觉，产生于

* 见《作为意志和表象的世界》第一部 §§55, 63, 65。

一种直觉的、基于洞察的真理认识，恰如审美的状态，而关于真理认识，叔本华立即会给予更加详细的解释。但他首要的重点是使人理解，伦理学不可能由意志的规定所构成的礼教习俗意义上的道德学说。根本不可以给意志作出任何规定。它是自由的、绝对的、全权全能的。自由甚至只属于意志，自由只存在于超验状态，绝不是经验之中，绝不是意志之存在并活动于空间、时间、因果关系中的客体化之中，即自由绝不是世界之中。在这里，一切都具有严格的因果关系，一切都受制和取决于原因和结果；自由像意志一样存在于现象的彼岸，但自由在那边是存在的和绝对主宰性的，而在这边则是意志自由。即便自由的情况也往往是颠倒的，正如“人的健康理智”所承认的：自由并不在行动，而是在存在之中，并非在 operari（行动），而是在 esse（存在）^{*}之中。虽然在行动中也存在着无法回避的必然性和决定性，但存在却具有原初性的和形而上的自由：触犯法律的人虽然作为经验性的品格必然是在确定的动机的影响之下如此行动的，但他本来可能有另一种存在，而且哪怕内疚^{**}、良心不安所针对的也是存在，而非行动。

多么大胆的、感受深刻的、同时又严厉的思想！这种思想属于叔本华的真理创造中最值得关注的，一切都经过细心考察，因而最具有说服力的直觉。由此得救者，由此从经验中得救而上升到超验性和无时限性，并在其中被置于神秘莫测的安全状态者，是一对道德的和高贵的概念，叔本华无疑眷恋这对概念，他不愿看见它们在绝对的被决定状态中沦亡。这对概念便是过与功（Schuld und Verdienst）。它们的存在仰赖意志自由，关于这种自由的争论可是太多太多了！但人们以此所指的总是

* 见《作为意志和表象的世界》第二部第四十一章。

** 见《作为意志和表象的世界》第一部 § 65。

有时限的意志自由，总是那种在现象之内和关涉着人在其命运中亲身体认到的经验性品格的意志自由，人自己在他的命运中获得这种品格并将之作为带给人喜悦的或令人感到可怕的表象展示于他人。只要意志达到了客体化，变成了现象，只要它完成了个体形成过程，就再也没有自由的踪影，甚至也没有了过与功。人若行动，他就必然作为他之所是者，在确定的动机影响之下行动；然而，他的行动和境况，他的生活经历，他的命运只是经验，只是他和其他人从他之所是，从他外在于现象和隐蔽于现象之后的“只可以知性了解的”品格所取得的经验，品格像整个世界一样，是一种自由的意志行为的产物。在每一个事物里，意志完全按照它在自己本身和在时间之外对自己所作的规定显现出来。世界只是这种意志的镜子，其中的一切属于它所要求的東西的表现，之所以如是，只因为它要求如是。所以，每一个本质有着最严格的理由不仅承载着一般此在，而且承载着它所独具的此在，即它的个体性，在与它相悖逆的，哪怕只是可能与它相悖逆的一切之中，始终有公理在焉。*

残忍、严酷的思想，出语伤人、无情、傲慢！接受这种思想有违我们的感情，可它的神秘主义却唤起我们的感情。因为它的基础是一种神秘主义的真理，正是这个真理使过与功这对概念没有丢失，反而得到极大的深化。当然，两者因此而脱离了狭义上的道德领域。不过，一些不太关注“公理”的高贵的人物恰恰总是倾向于从道德观念收回过与功。歌德最爱讲“与生俱来的功绩”，**——这从逻辑的和道德的方面看本质上是一个荒唐的语词组合。“功绩”完全而且从来就是一个道德上的概念，所谓与生俱来者则是诸如美、聪慧、高尚、天赋等，

* 见《作为意志和表象的世界》第一部§63。

** 见歌德《诗与真》第三章第十一节。

或者转向命运方面：幸福——从逻辑上看这里不可能有功绩。为了让人们能够在这里讨论功绩，它也许必须成为自由选择的结果，成为一种位居现象之前的功绩意志的表达方式，——这正是叔本华的主张，他以严厉而又高尚的口吻声称，每一个人，不论幸运者还是不幸者，总会受到公正对待。

但是，对不公正和对人的不同命运的具有高贵气派的肯定很快消解，变成了最坚定和最民主的平等，——因为不平等和不相同，甚至差别被证明是欺骗*。叔本华为说明这种欺骗，使用了一个来自他十分欣赏的印度哲学的名称，因为它与他自己的世界观表现出悲观主义上的一致性：他将这种欺骗称为“摩耶**”的面纱”。不过，在此以前很久他就按照西方学者的方式用拉丁文表达了这种欺骗：命运、品格、处境和遭遇的不平等与和不公正的巨大欺骗是建立在 *principium individuationis*（个体形成原则）的基础之上的。差异和不公正只是时间和空间中的众多状态的附属物，而众多状态只是单纯的现象，——只是我们作为个体籍助我们知性的机构，对一个在真正现实中为独一无二的生命意志的客观实在的世界所得到的表象，它在整体之中，也在个体之中，在我身上也在你身上。然而，觉得自己孤独地与世界整体分离开来的个体却认识不到这种情况，——何以如此呢，难道制约着他的认识的条件，即遮蔽着他的目光和世界的“摩耶的面纱”阻止他观察真理？他所看到的并非作为一体的事物本质，而是其分离开来和相互不同，甚至相互对立的现象：喜悦和痛苦、折磨者和忍受者、此一的快乐生活和彼一的悲惨此在。你为了你自己肯定此一，你尤其在与你相关的方面否定彼一。作为

* 《作为意志和表象的世界》第一部§§63, 64, 68。

** 摩耶 (Maja 或 Maya)，印度教的摩耶女神，系虚幻女神，湿婆神之妻，引申意为“幻”，“空幻境界”。

你所由产生的本原和本质的意志让你向往生活的幸福、快乐和享受，你向它们伸出双手，你将它们牢牢拥抱着，——可你没有察觉，你在如此肯定意志的同时也肯定了世界的一切痛苦并把它们拥抱在怀里。这时你所作的恶，你加诸自己的恶，另一方面你对生活的不公正所表示的愤慨，以及忌妒、向往和追求，你的世界愿望，——这一切都产生于众多状态的欺骗，产生于你并非世界，世界并非你这一迷误，——产生于幻想的“我”与“你”之间的区别这个摩耶制作的幻象。

你的死亡恐惧*也来自这里。死无非是对一种谬误，对一种迷惑的扬弃，因为每一种个体的形成过程都是一个迷惑。死无非是使一堵将你让自己幽闭与其中的自我跟其余世界分离开来的隔墙消失。你认为，如果你死了，其余世界仍将继续存在，而你——多么可怕——将不再存在了。可是，我告诉你：这个作为你的表象的世界将不复存在，而你，这个在你身上恰恰使死亡感到害怕的东西，这个因其为生命意志而不要死亡的东西，——你将仍然存在，你将活着，因为你所由产生的意志永远知道如何找到通向生命之门。整个永恒连同它视为时间的生命都属于意志，永恒事实上是持续不断的临在，时间也会重又归你所有。对你的意志而言，生命连同一切欢乐和痛苦都是确定无疑的，只要它有此意愿。你的情况或许更好，它或许无此意愿……

当下，你作为你之所是者活着。你看着和爱着，你张望着和向往着，你急欲见到那陌生的和异样的、有别你的、你渴求一睹的形象，你为此而痛苦，你想将它拉进你的怀抱，你想变成它……然而，是一个事物完全不同于看见一个事物，前者更多烦恼、更加可怜，与后者不可比拟。向往是表象所造成的一场骗局。你自己，你的肉体作为表象——像

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §54。

整个世界一样——，同时又作为意志被给予了你，意志是世界上唯一同时作为意志被给予你的东西。其余一切东西对于你只是表象。这整个世界之于你是一场芭蕾舞剧，一出戏，按照你原初的和自然的认识，它们远远不像你这个看客，有着如此多的现实性，它远远不可能像你一样，在同等程度和从同一个意义上被认真对待。在拘泥于个体形成原则、被摩耶的面纱遮蔽着的自我看来，所有其余的本质都像假面具和幻象，意志绝不可能像对自己一样赋予它们哪怕只是接近于存在所具有的、同样的重要性和可信性。一切都唯你这个唯一现实存在者是从，不是吗？你是世界的中心（你是如此，你是你的世界的中心），一切以你的幸福安适为转移，因此，让生活的苦难尽可能远离你，让生活的快乐不厌其多地涌向你。其他人发生的事微不足道，既不会带给你痛苦，也不至使你得福。

这是自然的、原始的和尚完全处于蒙昧状态的利己主义的立场，绝对囿于个体形成原则的偏执。对这个原则的洞察；对其干扰性的、遮蔽真理的品格的直觉性认识；对我与你的无差别性的朦胧般的猜度，从感觉而认识到，意志在一切物和一切人之中是唯一一个和同一个：这是所有伦理学的开端和本质。我想说：伦理学讨论的是这种认识，这种感知并描述其造福于人的丰硕结果，但它并不教授这种认识和感知，也不可能教授这些东西。正如抽象美学没有造就过一个艺术家，你也教不会或学不会美德。人得到美德，正像那个印度教徒学得它一样：一个伟大的灵引领着世上的一切本质，有生命的和无生命的本质，从他的眼前走过，这个灵当着每一个本质对他说：“Tat twan asi” * ——“这就是你。”在这句话里，在这一认识中，在直觉的一个礼物里，包含着一切美德、公正，一切善和一切高尚情怀，而在他近于癫狂的偏执的无知里则是所

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §63。

有这一切的反面，即邪恶，邪恶者*指那种一旦没有外在权力阻止便行不义的人，这就是说，这种人不仅肯定出现在他自己身上的生命意志，还要否定出现在其他个体身上的意志，而且，只要其他个体妨碍他自己的意志的追求，他便想方设法消灭他们的生存。一种野蛮的、超越对自己肉体的肯定的意志表现于这种人的邪恶品格中，不过，首先表现于其中的则是一种深深囿于现象和个体形成原则之中的偏执认识，这种认识顽固地坚持为这一原则所规定的他自己个人与其他所有个人之间的区别，由此他进而认定，其他人的本质与他的本质是格格不入的，有一条巨大的鸿沟将之与他隔离开来，他真正从事实上视其他所有人为空虚的面具，而与此同时则深信唯独他才具有现实性。

接着，自然便产生好人的规定性：尤其当人们注意到介于好人与恶人之间的过渡类型的人，即公正的人的时候。公正已经是对 principium individuationis（个体形成原则）的洞察，不过是在较低程度上，更多负面含义而不是正面含义，是对不公正的否定。公正的人在肯定他自己的意志时并没有达到对表现于其他个体中的意志的否定。他并没有为增进自己的幸福而将痛苦加诸他人。个体形成原则之于他并不像对于恶人那样是一堵绝对的隔离墙，他通过他的为与不为表明，他在他人的、对于他只作为表象产生的现象中，重又认识到他自己的本质，即作为物自体的生命意志，他至少在他人身上重又进一步发现自己本身，这使他小心提防着，避免伤害他们。——这就够了；无论如何这仍有着更多内涵：真正的善良已经包含于其中了。人们切不可将这善良看成懦弱！好人绝不是从根本上比恶人更懦弱的意志现象，除非他只是出于好心肠，由此并未产生多少实际结果。不，有结果，这就是认识，就是在他内心战胜了

* 从这里开始到下一整段，见《作为意志和表象的世界》第一部 §66。

意志的认识。哪一种认识？这是明明白白的：这认识即：他与其他人之间的差别基于一个诱感人为恶的幻想，是欺骗性的现象：他自己的现象的自体也是他人的现象的自体，即体现于一切之中的生命意志，它也体现于动物和整个自然之中，因此他甚至不会折磨一个动物。

然而，在这里人们不可仍然停留在负面，并以否定口吻说话，善良是正面的。它在实践爱的行为。它这么做出于感受深切的理由：它若不这么做，它就会觉得自己像这么一个人：他今天忍饥挨饿是为了明天拥有比他可能享受到的更多的东西。在“好人”看来，让他人饥寒交迫，而让自己生活优裕舒适，同样如此。他觉得摩耶的面纱变成透明的了，使溃散而进入现象的意志好像在此处享乐，在彼处受难、忍饥挨饿的那个巨大的假象在他面前消失了，因为这始终是同一个意志，它同时既制造又忍受的也是同一种痛苦。善良和爱是怜悯，*它产生于对“这就是你”的认识，它来自被撩起的“摩耶的面纱”，——正如斯宾诺莎所说：“Benevolentia nihil aliud est, quam cupiditas ex commiseratione orta”**——“善良并非别的什么，只是产生于怜悯的爱。”由此可见，正如公正升华为善良，善良自身也能够得到升华，不仅可升华为无私的爱和慷慨的自我奉献精神，而且简直可升华为神圣。因为一个具有如此爱的认识的人会将所有活着的人的苦难看成是他自己的苦难，并会承受整个世界的痛苦。他将整体，将生活看成是意志与持久苦难的一场内在争斗，受难的人类、受难的动物界和对物自体的本质的认识，正在变成他的意愿的静止。***意志在他内心避开生活转身而去，因为他出于怜悯认识而被迫否定生命，他怎么还可能，哪怕在自己内心，肯定生命意志呢？

* 同上书，第一部 §67。

** 同上书，第一部 §67。

*** 同上书，第一部 §68。

生命意志的作品、表现和镜子不正是生命吗？一个如此认识者的决定是放弃、听天由命、泰然自若。在他内心发生了从美德向高度的苦行悖论的过渡，——这实际上是一大悖论：这里发生的是，意志的一个个体形成过程否定在形成过程中显现并通过其肉身表达出来的本质，个体形成的行为证明个体形成的现象是欺骗并随之陷于公开的矛盾。审美状态的幸福以之为基础的那种暂时的、解脱性的意志静止在放弃、苦行、神圣中^{*}臻于完成。认识在放弃者、苦行者、神圣者身上使自己永远成为意志的主宰，完全遮蔽了意志并将之扬弃。意志承载着世界的罪，它为之赎罪，它是教士而同时又是牺牲。正如肉体表达了意志本身，生殖器官对意志表达了超越个体生命的肯定。苦行者拒绝性的满足。他的禁欲表明，意志与作为其现象的这副肉体的生命一起也使自己得到扬弃。如何定义圣者？圣者不做他想做的一切，做他不想做的一切。我们熟悉这种行为的一些令人震撼的精神范例，看到如此践行者是天生的苦行主义者和宗教徒般的自我牺牲者，他们在醉心于权力的意志的狂热的歌颂声中庄严地举行他们生命的受难式；他们不做他们本来乐于做的一切，专做会加给他们痛苦的一切，——这些人是哲人，是叔本华的私淑弟子，尤其在他们不愿再做这种弟子的时候^{**}……苦行主义的禁欲若变成普遍的准则会造成人这一种属的终结。在一切意志现象的背景之下，随着其中至高至极的现象人的终结，其微弱的反光动物界也会不复存在，既然由此一切认识会被扬弃，那么，整个世界——因为在没有主体的情况下不再有客体——便自动地消亡而化为乌有。人是大自然的潜在的拯救者。

* 同上书，§ 68。

** 见尼采《论道德的谱系》第三篇。

因此，神秘主义者安格鲁斯·西勒修斯^{*}说：

人啊！万物爱你，在你周围蜂拥着：

万物向你跑去，犹如投奔上帝。

这是叔本华主要著作的内容梗概，他为之加的标题为《作为意志和表象的世界》——一个在最高程度上反映着实质内涵的标题，它用三个词不仅说出了书的内容，而且也全面表现了创作此书的人，表现了他充溢着力量的阴暗和他同样强烈有力的光亮、他深切的感性和严谨的纯净的精神性、他的激情和他的拯救冲动。这一部书是一个非同寻常的现象，其思想以最简洁的表达方式包含于标题之中，贯串于全书的字里行间，其思想只有一个并在四部分里，更确切地说：在它所由构成的交响曲式的四个乐章里达到最完美和最全面的阐释，——这是一部蕴涵于自身之内、为自身所充盈而又证实着自身的书，它是其所言和所教，它做其所言和所教；人们不论翻到哪一页，读到的都是它的整体，但它为了现实地存在于时间和空间之内，便需要在一千三百多印刷页上和两万五千印刷行里展示开来的纷繁多样的现象，同时它在现实中是它的思想的 *nunc stans*，即静止的临在，所以，《西东诗歌合集》的一组诗行所指的就是此书而非别的东西：

你的歌如星空般拱顶旋转着，

开端和终点永远是同一个所在。

* 西勒修斯 (Angelus Silesius, 意为：西里西亚信使，一六二四—一六七七)，德国宗教诗人和神秘主义者。该诗见西勒修斯《天真的朝圣者》第一章，275。叔本华《作为意志和表象的世界》第一部 §68 引用该诗。

Die
Welt
als
Wille und Vorstellung:
vier Bücher,
nebst einem Anhange,
der die
Kritik der Kantischen Philosophie
enthält,
von
Arthur Schopenhauer.

Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergänze?
Göthe.

Leipzig:
F. W. Brockhaus.

1819

《作为意志和表象的世界》扉页，一八一九年版。

中间所带来的显然就是那——

眼下在终点休止和曾在开端存在者。*

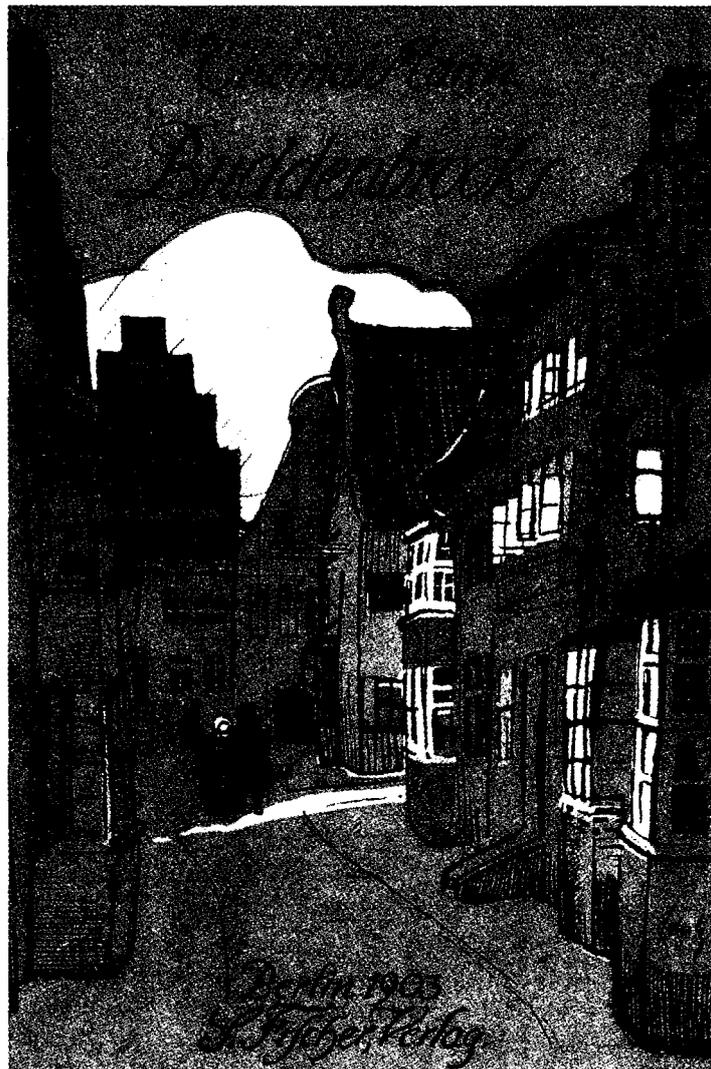
这部著作具有如此无与伦比的自成一体的完整性，具有如此包容性的思想力量，以致人们在读它时有一种奇怪的体验：一个人若较长时间阅读和思考这部著作，他就觉得他在此期间或者此后立即读的所有其他东西，甚至所有一切东西似乎都是没有教益的、不正确的、专断的、不受真理约束的……真理？它果真是如此真实吗？是的，从最高和最具说服力的坦诚的意义上而言。不过，这个形容词意味着一种回避。此书提出和包含着真理？叔本华并没有像黑格尔那样明明白白地断言，后者以一种几近于褻瀆性要求的口吻向他的弟子们宣称：“先生们，我的确可以说：我不只在讲真理，我就是真理。”**叔本华与此相当的结论是：“人类向我学到了一些使他们永不会忘记的东西。”***我觉得这话说得不仅更具交际家的气派，而且更谦虚，也更易于为人所接受。而人们在讨论真理时，就涉及可接受性。在我看来，真理并不依附于词语，它并非与某一确定的文句同时产生的，——也许这甚至是它的主要标准。人们永不会忘记叔本华说过的东西，其原因在于它并不真正依附于他为此而使用的词语，人们也可以将另一些词语加给他所说的东西，然而，一种情感内核，一种真理体验却会保存下来，如此易于接受，如此颠扑不破，如此无懈可击，如此正确，这是我以往在哲学中所不曾见到的。人们可以与之生，可以与之死，——尤其可以与之死：我敢断言，叔本华的哲学

* 歌德《西东诗歌合集》“哈非兹书”。

** 出处不详，疑是伪造。可能影射耶稣的话，见《圣经·约翰福音》(14: 6): “耶稣说，我就是真理、生命。”

*** 见叔本华《附录与补遗》第一卷《哲学史片断》§14。

及其可接受性很适于被坚持到最后时刻，也就是说，无须费劲儿，不用集中神思，不用词语。叔本华的话并非徒然饶舌：“死亡是真正激起人的灵感的天才或者哲学之神……若没有死亡甚至会很难进行哲学思辨。”*他是了解死亡的一个伟大的专家和宣讲者，——他所写的最美和最深刻的东西（他的作品全都十分深刻）是《作为意志和表象的世界》第二部中伟大的一章：“论死亡及其与我们本质自体之不可摧毁性的关系”。这一专长与他伦理上的悲观主义有关，悲观主义在这里不仅是一种学说，一种品格，它正是一种艺术思想，一种生命空气，尼采还在年轻时就承认对这种悲观主义的爱，他说：“我所喜欢瓦格纳者，正是使我喜欢叔本华的那些东西：伦理的空气、浮士德式的氛围、十字架、死亡和陵墓。”**这是十九世纪下半叶精神的生命空气，对于我们今天年过六旬的人而言，这是青年人的和故土的空气。我们尽管在某些方面超越了它；但我们对它保持着感恩的眷恋，我这篇短文便是一个证明。音乐也属于这种伦理—悲观主义的生命空气：叔本华颇有音乐修养，我一再称他这部主要著作是一部四乐章的交响曲；他在献给“艺术的客体”的第三乐章里对音乐的称颂***是其他任何思想家所不曾做过的，他赋予音乐一个完全特殊的地位，不是与其他艺术并列，而是高高居于其上，因为它不像其他艺术那样，只是现象的映像，而是意志本身的直接映像，它之于世界的所有形而下者则是形而上者，它之于一切现象则是物自体。他的哲学不由使人推断，即便在这里知性仍然听命于意志，叔本华并非因为他给予音乐以形而上的意义，才爱音乐，他之如此做是因为他爱音乐。但可以肯定的是，这种爱与他深谙死亡这类事物有着直接的心



《布登勃洛克一家》

* 《作为意志和表象的世界》第二部第四十一章。

** 尼采一八六八年十月八日致罗德，《书信集》第二卷，柏林，1902，第72页。

*** 《作为意志和表象的世界》第一部§52。

灵上的关联，他本来也可以说：“若没有死亡甚至很难进行音乐创作。”

“凡是关注生的人，”我在《魔山》中说过，“他就会特别关注死。”这是叔本华留下的痕迹，印得很深，终生抹不掉。假若我补充上一句：“谁若关注死，他就会在死中寻求生”，这也是叔本华的思想；我确实也这么说过，虽然较少箴言风格，那时我这个还十分年轻的作家正要让我青年时代的长篇小说主人公托马斯·布登勃洛克去死，*当我让他去读“论死亡”那伟大的一章时，我自己，一个二十三四岁的作者，正处于它鲜活的影响之下。**这是一大幸事，我在我的回忆录中曾偶尔谈到，我一定不可将这样的一场经历深藏于我自己的内心。记述这场经历，对此表达感激之情的时机很快出现了：刚好可以将它放在文学作品里。我将这场珍贵的经历，这次高尚的历险赠送给他，赠送给我的市民小说，这部承载着我青年时代的重负、尊严、故乡情怀和祝福的作品的受难主人公。我在他弥留之际以叙事方式将它融进他的一生，让他于死之中得到生，让他挣脱他的疲惫不堪的个性枷锁得到拯救，让他从他象征性地担当并无畏而机智地扮演的一个从未使他的精神和世俗欲求得到满足、且成为他改变和完善自我的障碍的生活角色中得到解放。

叔本华思想在相当程度上是针对青年人的，这肯定是因为他的哲学是一个青年人的构想。***当《作为意志和表象的世界》包含着他的体系的第一部在一八一八年出版时，他是一个三十岁的人，但此前的修订持续了四年，****而从中凝成结晶的思想体验无疑更早，他的书在他脑际酝酿形成时，他几乎还没有达到我读他的书时的年龄。他在埋头对他



一八一五年的叔本华。

* 《布登勃洛克一家》第十部第五章。

** 托马斯·曼一八九九年秋或一九〇〇年春阅读了《作为意志和表象的世界》。

*** 托马斯·曼引自张伯伦《瓦格纳传》（慕尼黑，1901），第205页，另见尼采《论道德的谱系》第三篇第六节：“叔本华哲学”是一个二十六岁青年人的构想。”

**** 四年是叔本华说的，由弗劳恩施泰特（Julius Frauenstädt）记录下来。

作为青年时代的一件礼物的作品的增补、集中性评论、坚毅不拔和不倦的订正和证实的过程中变成了老人，所以，他演出的是一个直到最后一息仍怀着无限忠诚为他青年时代作品劳顿的年迈老者的罕有戏剧。但这样一部作品在其最深层仍保持未变，尼采不无道理地指出*这种早孕现象，他说，人们有其年龄的哲学，叔本华的世俗诗便带有性爱占主导地位时的年龄的印记。人们可以补充说，这是死亡意识；青年人比老年人更熟悉死，也更了解死，因为他们更了解爱。作为音乐和逻辑的思想体系的死亡和性爱产生于精神与性感的巨大张力，这种张力的结果和迸发的火花正是性爱：这是意气投合的青年对这种哲学的体验，他们并非从伦理上，而是从生命视角，从个人方面——并非根据其学说，我的意思是指：并非根据其说教，而是根据其本质——理解叔本华哲学，因而他们的理解是正确的。

“如果我死去，我将在哪里？”托马斯·布登勃洛克问。“但这是如此明白清楚，如此不由你不信地简单！我将在随时随地讲过我，正在讲着我和将来讲我的所有的话里：但尤其在那些讲得更加充实、更加有力、更加快乐的话里……在世界的某个地方，一个男孩在成长，处境优越而且事事成功，有天赋发展他的才智，成长顺利而又无忧无虑，纯洁、残忍、活泼兼而有之，其相貌让幸福的更加幸福，同时又可将不幸者推向绝望深渊的人们中的一个：这就是我的儿子。这就是我……不久……不久……一旦死神让我从可怜的妄念中解脱出来，我就既不是他，也不是我……我何曾仇视过生命，这纯洁、残忍和强有力的生命？这是愚蠢和误解！我曾仇恨过我自己，这是因为我不能忍受了。但我爱你们……我爱你们所有的人，爱你们这些幸运的人，很快我将不再通

* 尼采，《论道德的谱系》第三篇第六节。

The image shows a handwritten manuscript page, likely a draft of a text. The handwriting is in German and is quite dense and somewhat messy. There are several lines of text at the top, followed by a large section that has been heavily scribbled out with dark ink, obscuring the original text. To the right of this scribbled section, there is more handwritten text, which appears to be a continuation or a separate part of the manuscript. The overall appearance is that of a working draft or a page from a notebook.

《作为意志和表象的世界》手稿中的一页。

过狭小的牢房被排除于你们之外了；很快那在我心中爱着你们的东西，我对你们的爱将自由了，它将与你们同在，在你们心中……与你们所有的人同在，在你们所有的人的心中！”*

人们应谅解我重引这段抒发青年人胸臆的独白，这是一种形而上的魔酒使这个二十岁的人陷入于其中的迷狂所引发的啊！我证明，这种迷狂所暗示的机体上的震撼只能与最先对爱与性的了解在青春少年心灵中所造成的震撼相比，而这一对比并非偶然。但这段引文是为了指出，人们可以以一个哲学家的思想进行思考，同时又不完全按照他的思想去思考，我要说的是：人们可以运用他的思想，同时却又以他自称从没有用过的思考方式去思考。当然，在这里进行思考的是一个除了叔本华也曾读过尼采著作的人**，他将此一经历移入另一经历，并以最特殊的方式与两者相混合。但对我而言，重要的是对一种哲学的天真、朴素的滥用，艺术家们恰恰以这种滥用为自己的“责任”，对这种滥用我曾指出过，我说，一种哲学往往很少以作为其生命力的理智之花的伦理和智慧学说，更多是通过这种生命力本身及其本质性的和个人性的东西起作用，即更多是通过激情而不是通过智慧起作用。艺术家往往因此而成为一种哲学的“叛逆”。当瓦格纳将他表现性爱的神秘歌剧《特里斯坦与伊索尔德》似乎置于叔本华的形而上学的庇护之下时，他对后者的学说便是如此“理解”的。叔本华对瓦格纳产生影响者以及瓦格纳从中重新认识自己的所在是：从“意志”，即本能冲动对世界的解释，是决定着特里斯坦音乐及其向往宇宙起源说的性爱的世界构想（性作为“意志

的焦点”*)。有人否认**，《特里斯坦与伊索尔德》受到叔本华哲学的影响，——这有道理，如果就“意志的否定”而言的话，因为这是爱情作品，而在爱情中，在性中意志得到最有力的肯定。但正是作为爱情的神秘，这部作品带有极其浓重的叔本华哲学的色彩。其中从叔本华哲学吸收了最令人着迷的本质——性爱的甜美，而智慧则被搁置一边。

艺术家们便是如此对待一种哲学，他们以他们的方式，以一种感情用事的方式“理解”哲学，因为艺术本来只须达到情绪上的感情结果，无须理会作为导师的哲学时而感到被敦促去追求的伦理结果。尽管它并非国家雇用的“学院哲学”***，并不“隶属于任何人”，但仍然被要求，它的伦理结果尽可能与主流伦理——在西方即基督教的伦理——取得一致，它作为智慧结果应符合并证实宗教的结果。人们自己尽可以是无神论者——叔本华就是——：如果人们只是一个形而上学者，那么始终有可能从另一个方面以值得称许的方式达到支持宗教伦理要求的结论。叔本华很幸运，他找到了从极度感觉论的和激情的体验前提，达到高度伦理学的教义结果的可能性：这是一种与基督教完全一致的怜悯和解脱学说，这种学说是从生活的幻想品格，即个体形成原则的假象推衍而来的：怜悯、基督教的爱、利己主义的扬弃产生于看穿了我与你的蒙骗、摩耶的面纱的蒙骗的认识。这样一种一致不可能使哲学家感到突如其来，只要人们像叔本华那样在宗教与哲学之间确定一种平行关系，将前者看成是“大众形而上学”****，它由于考虑到人类的广大民众只可能以比喻的方式提出真理，而哲学提供的是纯净的真理。他自己说：“人们会

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §60。

** 指《瓦格纳传》作者张伯伦。

*** 见叔本华《附录与补遗》第一卷，“论学院哲学”。

**** 《附录与补遗》第二卷第十五篇“论宗教” §175。

* 《布登勃洛克一家》（《托马斯·曼全集》，第一卷，第 657 页）。

** 托马斯·曼一八九四年开始读尼采。

发现，在我的学说中，基督教的伦理结论，包括其至高的苦行，在事物的相互关联中得到理性的解释，而在基督教中则是通过单纯的寓言。对寓言的信仰一天天地消失，因此人们必然会转向我的哲学。”*有一种观点认为，宗教和哲学只是公开的和秘传的真理之间的区别而已，两者中若此一变成了不可接受的，彼一必定取而代之，——这种观点并不妨碍哲学家的良知坚持认为，并非宗教伦理需要哲学的确认，而是相反；在我看来毫无疑问的是，一个哲学家由于他的世界解释的伦理结果与宗教教义的一致而对他的哲学真理产生一种十分心安理得的宽慰感，叔本华作为哲学家也因此而觉得取得了正当性。“他不臣服于任何人。”然而，举例来说，他的思想引导他从伦理上谴责自杀，因为生命意志由此得到肯定而不是得到否定，他为此而感激他的思想，——“牧师说的也大体是这个意思，只是用语稍有不同而已。”**

从根本上看他颇为幸运。正如与宗教、他与国家也没有陷入多么大的冲突，这恰恰由于他对国家所表现出的鄙夷态度，他由此而将黑格尔对国家的神化看成是一切市侩流俗之最***。他从自己方面判定国家是一种必然的恶，并使那些“肩负着治理人的沉重使命”的人确信他的不予批判的和宽容的不干涉态度，因为他们“在一个按其巨大数量讲，无比自私、不义、不公正、不真诚、猜忌成性、邪恶而同时又目光短浅和性情乖张的族群的千百万人当中，维护法律、秩序、安全与和平，保护拥有资产的少数人，防范大量除了其体力一无所有的人”。这听起来在克制着满腔怒气讲话，却又让人感到开心，在我们心里引起某种程度的赞

* 《附录与补遗》第一卷“哲学史判断”§14。

** 甘泪卿的话，见歌德《浮士德》第一部，诗3460。

*** 从这句起到下面“绝对完美的伦理组织”，见叔本华《附录与补遗》第一卷，“论学院哲学”。

许。但这种视国家为财产保护机构的观点不是同样接近——只是从另一个方面而已——黑格尔神化政治和他的蜂窝说这类“市侩流俗”吗？所谓蜂窝说者即认为，国家是一切人类追求的顶点和“绝对完美的伦理组织”。我们熟悉将人定义为献身于国家者的说教，我从其逻辑性结果认识到它：不论法西斯主义还是共产主义都滥觞于黑格尔*，叔本华自己亲眼看见了**黑格尔的国家绝对化进一步发展到共产主义的过程。然而尽管我们完全感觉到他对一种国家极权体制所表示的愤慨，因为它使，如他所说，“我们此在的崇高目的完全离开了我们的视野”***；即离开了人性的整体，政治和社会的方面只是这个整体的一部分，可是，我们觉得，这个作为哲学家的小资产者只是嘲讽般地放弃对这一领域的任何干涉，精神只是放弃政治激情，是无济于事的，何况是基于这样一个座右铭：“我每天清晨感激上帝，我无须为神圣罗马帝国操心”****，——这个座右铭也可能适用于国家，但却是一个真正市侩流俗，是一个逃避工作的遁词，是一个几乎为人所不理解的口号，一个像叔本华这样的精神斗士何以会将之拿来为己所用。

当然，为了解释这样一种与最完备的政治保守主义异曲同工的“漠不关心的国家观”*****，只是指出叔本华对维护他那笔不大，但却足够这个哲学单身汉支用的，从他父亲，但泽的一个商人，继承下来的财产怀着深切忧虑的关切是不够的*****；这是合理的并从根本上具有高度精神性的关切：因为他怀着朴素的忠诚将国家降格为其仆役的这笔市

* 托马斯·曼在一九三五年十二月二十七日日记里也有提及。

** 《附录与补遗》第一卷，“论学院哲学”：“黑格尔对国家的神化进一步会通向共产主义。”

*** 同上书。

**** 歌德《浮士德》第一部，诗2093。出自奥尔巴赫·凯勒，叔本华予以引用，同上书。

***** 可参看上文第126页康德对美的定义。

***** 背景可参见弗劳恩施泰特编《叔本华全集》第一卷，1551f。

民财产，是他在这卑劣世界上的唯一和一切，是他的支柱和手杖，它给他提供了他为从事他的写作所需要的社会自由、独立和孤独；他愈是觉得自己无力——比如在一个官方机构——挣他的面包，便愈是为这笔无比珍贵的遗产终生对已故的海因里希·弗洛利斯·叔本华心怀感恩之情。不过，他非政治和反政治的，即保守的观念当然植根更深，它产生于他的哲学，对这种哲学而言，这个作为一种自身邪恶和有罪的原则，即意志现象的世界基本上是不可能改善和提高的，他哲学的目的在解脱而不在解放。一种思想既然认为自由在现象的彼岸，政治上的自由对于它又会派上多大用场呢？不过，这种哲学对政治的冷漠态度首先可从它的客观主义，从它赋予客观观察——唯独只赋予它——的拯救价值得到解释。在叔本华看来，特殊才能无非是客观性，即保持纯然进行观察的态度的能力，只充当进行认识的主体，只是“清澈明亮的世界眼睛”^{*}。在这一点上他与他无限景仰的歌德接近，德意志教育对政治的隔膜同样来源于歌德的深刻影响。叔本华解释说，哲学^{**}所追问的并非世界从何而来、走向何方和为什么，而只是它是什么，哲学以显现于一切关系之中而本身却并不臣服于这些关系的、永远同一的世界本质为对象，以世界的理念为对象。从这种认识而来的不仅有艺术，还有哲学，最后从中还产生了使世界成为神圣和得到解脱的那种精神状态。这就是说，艺术和哲学是寂静无为主义的（因为纯然的客观主义即寂静无为主义）。两者绝对不愿改变任何东西，而只是观察。因此，叔本华很讨厌“进步”，他尤其讨厌大众的政治行

* 《作为意志和表象的世界》第一部 §36。

** 同上书，第一部 §53。

动——革命。他在一八四八年^{*}的态度十分褊狭和可笑，对此，人们不可能有别的说法。他的心一点儿也没有放在那些充满幻想，希望给当时的德国公共生活一个方向的人们身上，这个方向本可引导直至今天的整个欧洲历史走向更幸福的生活，而且有利于每一个有思想的人，这就是民主的方向。他称人民无非是“专制的下层人”，他夸耀般地将他的“双筒观剧望远镜”借给正在他的住宅窥探街垒后的人的动静的军官，以便他能够让士兵更准确地朝那些人射击。更甚者是，他在他的遗嘱^{**}中指定“在柏林建立的资助在一八四八年和一八四九年暴动和骚乱的战斗中为在德国维护和恢复法律秩序而致残的普鲁士士兵以及那些阵亡者的遗属的基金会”为他的财产的单独继承人。

再说一遍，他的反对革命的倾向基于他的世界观：他之所以这么做并非首先出于逻辑的和思想的原因，而是情绪使然。这种倾向是一个基本信念，从属于他的道德主义、伦理悲观主义，从属于那种以心理上的必然性，厌恶雄辩术、自由激情、人类膜拜的“十字架、死亡和坟墓”的情绪。他是出于悲观主义的伦理学，出于对蛊惑性地宣传当今和进步的不正当的乐观主义的仇视而反对革命的：总而言之，环绕着他的是一种确定的、过分亲切、过分乡土味儿的德意志的精神市民性的气氛，——德意志的，因为这市民性是精神上的，也因为它的内向性，它保守的激进主义，它对任何民主实用主义的绝对冷漠态度，它的“纯粹的天才创造性”^{***}，它的冒失的不自由，它的深刻的无政治性是一种德意志所特有的可能性和规律性。叔本华就属于这个世

* 叔本华一八四九年三月二日致弗劳恩施泰特，见阿图尔·休伯舍尔编《叔本华书信集》（Bouvier, 1978），第234—235页。

** 见格温纳（Gwinner）《叔本华传》第398页。

*** 《作为意志和表象的世界》第一部 §36。

界，——一个有着使他的形象披上古怪外衣的、天才的棱角和特征的市民，同时又必然是一个达到至高至极的精神性和个性的市民。人们只须看看他的生平*：他的汉萨同盟城市商人家庭的出身，这位年事较高之时穿着旧式的雍容华贵衣服的先居住在美因河畔法兰克福，他的一天有着康德式学究般的古板不变和准时：他基于深厚的生理学知识细心呵护自己的健康——“理性的人所追求的不是愉悦，而是无痛苦”**；作为资本家，他精细入微（他记下每一分钱，通过聪明的经营在他一生的过程中使他那笔不大的财产翻了一番）；他的工作方法冷静、坚毅、节俭、均衡（——他为付印的写作仅限于清晨的头两个小时，他在致歌德的信***中说，忠诚和正直是他将实践性的东西变成理论性和理智性的东西的特点，两者决定着他的工作和成果的本质）：这一切有力地证明了他人性部分的市民性，而市民的智慧表现则是，他十分厌恶浪漫派的中世纪、僧侣欺骗和骑士体制****并认为应完全坚持古典的仁爱，尽管——

这里有着一大堆“尽管”质疑叔本华的人文主义和古典主义并证明更应称他为浪漫主义，至少促使人们将他的复杂本质的诸成分区别开来。从狭义的学术上讲，叔本华作为通晓古代语言文学的行家肯定一度是一个非同寻常的人文主义者：当时，这个被他父亲决定做商人的年轻人，让父亲以做一次较长时间的环欧教育性旅行*****的许可而放弃了他对科学的浓厚兴趣，可他在父亲死后重又转到大学就读，并来到他母亲约

* 格温纳《叔本华传》第341、389页。

** 亚里士多德的话（《尼各马可伦理学》VII, 12），见叔本华《附录与补遗》第一卷，“人生智慧箴言”第五章。

*** 一八一五年十一月十一日信。见休伯舍尔《书信集》第18页。

**** 《附录与补遗》第二卷第十五篇，“论宗教”§3。

***** 格温纳《叔本华传》第一、二章，另见布莱恩·麦基（Bryan Magee）《叔本华哲学》（*The Philosophy of Schopenhauer*）修订版，牛津大学出版社，1997，第4—5页。

约翰娜·叔本华*所在的魏玛，母亲是宫廷枢密顾问和小说家，与歌德交谊甚笃。而他在一个年轻的文科中学教师的指导下以真正火热的激情学习希腊文和拉丁文，以其飞快的进步而让他的老师惊叹不已。他用流畅的拉丁文写作，他的文章中出自古希腊罗马作者的不计其数的引文，证明他阅读古典著作之精细和广博。他在引用希腊文文献时一般都附上无懈可击的、相应的拉丁文译文。但他的文学教育绝非仅限于人文主义：它延伸到各个世纪的欧洲文献，因为他运用现代语言的熟巧甚至先于他运用古代语言，他的书有出自英、法、意和西班牙作家们的引文，当然他也引用德语文学作品，尤其引用歌德和神秘主义的作品，比取自古代作家的还多。这给予他的作品某种世界视野、跨学科、博学和娴雅的文学风采，与此相应的是，他的语言和人文主义的基本知识又得自他年轻时在哥廷根大学就打下基础的、极其实实在的自然科学知识的补益，他终生都在补充这方面的知识，因为他需要用它支持和从经验上巩固他的形而上学。

叔本华首先是作为美学家而成为人文主义者的，这表现在他关于美的理论：他将天才定义为最纯的客观性这一观点，这完全是歌德的和谐适度的思想。他以歌德为其根据**，他自认为是站在歌德一边，觉得自己是“古典作家”，他的确也是，这在很大程度是根据他的思想和判断，即从我谈到过的那种德意志市民性的人文意义上而言，这不仅使他鄙视追求封建荣誉的愚蠢，也唾弃伪善和蒙昧主义的倾向，即当时的新天主教教义***。他推崇作为一种悲观主义的拯救宗教的基督教教义的比喻手

* 约翰娜·叔本华（Johanna Schopenhauer，一七六六—一八三八），她一八〇六年定居魏玛，歌德经常出入她的沙龙。托马斯·曼在《绿蒂在魏玛》第四章描写过。

** 《作为意志和表象的世界》第一部§36。

*** 《附录与补遗》第一卷，“论学院哲学”。



叔本华画像。

法，但却怀着哲人的优越感讨论各种“国家宗教”^{*}，他的信仰宗教的“天赋”总的说是颇低的，尽管他禀有如此出众的形而上的天赋：人们只需读一下他偶尔随处发表的关于信仰、^{**}众神敬拜仪式和礼拜仪式的言论，——这并不比弗洛伊德关于宗教“幻想”的冗长论说^{***}更少理性主义成分。

在所有这些方面，叔本华称得上是完全带有古典和理性倾向的人文主义者。但我还得说下去并指出最重要的一点。这听起来是如此悖理：尽管他如此厌恶人类，尽管他就生活的腐败状态，特别对人中天才的丑陋嘴脸有数不尽的评说和抱怨，尽管他为一个人若生而为人会落入一个多么可恶的社会而感到极度绝望，但从其理念看，他仍然是人的崇拜者，他对这“造物之冠冕”^{****}充满着自豪的、仁厚的敬畏；正如《创世记》的作者，他也认为，人这个“造物之冠冕”意味着意志之最高的和臻于极致的客体化。他的人文主义的这一重要形式完全与他的政治上的怀疑论，与他反对革命的倾向相伴而行并默默地与之和谐相处。人对于他是可敬的，因为人是进行认识的本质。虽然一切认识原则上都服从意志，因为前者源于后者，正如头生于躯干。即便在动物身上，理智的这种效命功能也永远不可能被取消。人们只须看一看人和动物身上在头与躯干的关系方面的区别！在低等动物国度，两者完全长在一起，在所有动物身上，头向着意志的客体所在的地面，甚至在高等动物身上，与人相比头和躯体也更多是一体的，人的首（在这里叔本华用“首”取代头）仿佛是自由地加在躯体上的，它被躯体承载着，并不为之效命。

* 《附录与补遗》第一卷，“论学院哲学”。

** 《附录与补遗》第二卷，第十五篇“论宗教”。

*** 弗洛伊德，《一个幻觉的未来》。

**** 暗指《创世记》第一章。

“贝尔维迪宫的阿波罗”在最大程度上表现了人的这个优点：缪斯神环视远方的头自由地生在肩上，它似乎完全挣脱了躯干，不再顺从地关注它。”**

人们还可能产生更具人文主义的联想吗？他并非毫无缘由地从缪斯神的雕像中看到人的尊严。这是表现在这尊雕像中的一种深刻而独特的、对艺术、认识和人的受难尊严三者合而为一的观察——一种悲观主义的人文主义，由于人文主义本质上便染有乐观主义和修辞学色彩，悲观主义的人文主义便是某种崭新的东西，我敢断言，它在思想观念领域中是带有强烈的未来性的东西：在人这个意志之最上层的客体化中，意志为最清晰的认识所照亮；然而，随着认识达到清晰，随着意识得到提高，由此而在人身上达到其最高程度的痛苦也在增长，——这一切又因个体程度的不同而有差别：在天才身上认识达到其顶点。“决定等级顺序的是，一个人能够承受多么深重的痛苦”***，尼采说，他最终都完全仰赖叔本华提出的承受痛苦能力的高贵品质，即人及其最高表率天才承受痛苦的高贵资质，正是从这种资质产生了叔本华提出的人文主义赋予人的两种伟大能力：这就是艺术和神圣化。作为对理念进行摆脱意志的观察的审美状态的能力是人所独有的；属于人，和只为人所独具的还有在艺术家升华为苦行的圣者的过程中，生命意志最终解脱性的自我否定的能力。人取得了取消存在之巨大错误和失误的校正能力：这是人通过承受世界的整个苦难而得到的至高认识，它可能使人陷入宿命和意志转向。于是，人成为世界和一切生灵的秘密希望，一切生命充满信赖地

涌向他，像张望它们可能的解救者和救世主一样看着他。

这是一种具有伟大的神秘主义之美的构想，其中表现了对人的使命所怀有的仁厚敬畏，它超越和矫正了叔本华的一切对人类的厌恶，一切对人的憎恶。我所重视的正是这一点：悲观主义和人文主义的统一，这是叔本华取得的精神性的体验，此一绝不排除彼一，人们为了成为人文主义者，无须做讲漂亮话的人和阿谀人类的人。稍微使我感到迷惑不解的是关于叔本华的诠释，尤其他从康德那里接受过来的对美和审美状态，即著名的“冷漠无情说”的诠释的真实性问题，在运用心理学分析技巧上更加得心应手的尼采如此取笑*“冷漠无情说”并非毫无道理。尼采，这个狄奥尼索斯酒神者，反对将艺术道德化，反对将艺术家的本质——其升华和完成应是苦行的圣者——道德化：即反对创作的和接受的美学欲求——作为摆脱意志折磨的手段——的所谓否定性；反对一般欲求的否定性，即反对悲观主义本身，对尼采而言，悲观主义已经包含在一个“真实的世界”和“一个现象世界”的对立之中，他在康德的思想中已觉察到这种悲观主义并提出证明。他未加评论地（评论是多余的）引录康德的解释：“我满怀确定的信念赞同内利伯爵（十八世纪的一个意大利哲学家）的这两句话：It solo principio motore dell' uomo è il dolore. Il dolore precede ogni piacere. Il piacere non è un essere positivo.（“人唯一的动机为痛苦，痛苦先于任何尚未确定的欢乐。”）**——难道这跟可在其书中读到“欲求是痛苦的一种形式”***的人的思想是如此对立吗？无论如何这跟他那种为了尘世和生命的缘故而不愿承认“真实世界”的、

* 梵蒂冈博物馆收藏的一件古代希腊裸奔男子雕像局部（缺头），高1.6米。又被称为贝尔维迪宫的阿波罗。米开朗琪罗从这一躯干的动势中看到雄劲有力的运动。

** 《作为意志和表象的世界》第一部 §33 最后一段。

*** 《善恶的彼岸》，“什么是高贵！”第270节。

* 尼采《论道德的谱系》第三篇第六节。

** 尼采《权力意志》第698节。内利（Neri）正确的拼法为维利（Verri）。引自康德《论欢乐与痛苦的本性》。

*** 同上书，第490节。

反基督教的意志观是对立的。这并不妨碍人们注意到，恰恰在美学上其出自叔本华这一来源是不可否认的，哪怕在这个变节者的时代。因为如果在《作为意志和表象的世界》中称：“生命自体，即意志，亦即此在本身是一种持久的苦难，部分悲惨，部分可怕；相反，只作为纯然被观察或者被艺术所重现的、摆脱了痛苦表象的生命自体提供着一部含义深远的戏剧。”^{*}那么，尼采就完全拾起了这种将生命当作一部审美性戏剧和美的现象的辩解，这无异叔本华拾起“冷漠无情说”：尼采只是给予叔本华的思想一种精神上的转变，即转入反道德的狂热肯定，转入一种为生命作辩解的狂热激情，从这种激情中自然很难让人再辨认出叔本华的道德主义和否定生命的悲观主义，但它却在其中以另一种色彩、另一种符号和改变了的姿态继续存在着。让我们认定，人们可以成为一个思想家的反对者，但在思想上却仍然完全是他的弟子。例如，人们将马克思的学说^{**}完全颠倒，从意识形态的、宗教的论断中推导出某些经济观点以取代颠倒的东西，他们就不再是马克思信徒了吗？所以，尼采仍然是叔本华信徒。保护着他未被加上一个乐观主义者的可疑头衔的是英勇这个概念，英勇属于他的奔放激情，却来自悲观主义。人们要慎言乐观主义，这是一种放荡不羁的悲观主义，是一种肯定生活的形式，这种肯定并非原初的和素朴的，而是对苦难取得一种超越，表示一种抗拒。叔本华思想中也有英勇的一面：“幸福是不可企及的：所能达到的至高者是英雄般的一生。”^{***}

告诫人们不可从字面和本义上对待叔本华的人文主义信念，对待

* 《作为意志和表象的世界》第一部§52。

** 可参看马克斯·韦伯《新教伦理与资本主义精神》（一九〇四—一九〇五）和恩斯特·特勒奇（Ernst Troeltsch）《新教与进步：新教与现代世界关系的历史研究》（一九〇六）。

*** 《附录与补遗》第二卷，第十四篇§172a。

他古典的与和谐适度的意志见解，相反，在他这桩个案里像在其他某些情况下一样，敦促人们区分开见解与本质，不可将人跟他的判断混为一谈，发出这种告诫和敦促者是他的极端主义，即他的天性所表现出的一种乖僻的二元反差，人们必须从这个词最具诗情画意的一面将这种反差称为浪漫主义的，它使叔本华更加远离歌德的领域，比他的意识所梦想的还要远。——我曾说过，当叔本华规定审美状态是认识挣脱意志的状态时，他仍完全停留在康德思想中，这时主体不再是纯个体性的，它变成了摆脱了意志的认识主体。但康德按其沉静平和的天性绝不是突发奇想，将物自体规定为意志和本能欲求、规定为艺术创作状态从中提供着暂时性解脱的、揣摸不透的激情；他的冷漠美学并非一种意志与表象的浪漫主义和感情冲动的二元论道德主义的结果，也不是表现感性生活与禁欲苦行的——连同此一方面的一切恐惧和超常痛苦与彼一方面的一切志得意满的无限幸福的——反差的世界构想之道德主义的结果，而是，与此相比，最冷静的唯灵论。禁欲苦行意味着灭绝。但在康德却没有多少可灭绝的，他为描述审美状态绝没有涌流如注般出现在叔本华笔下的那些洋溢着感恩之情的、激动人心的一幅幅画面。禁欲苦行属于一个浪漫主义的反差世界，它以意志、本能欲求、激情的可怕经历，以从中遭受到的深刻痛苦为前提。发现了作为艺术家之完成者的圣徒的是本能哲学家和易动感情者叔本华，——而不是康德的虽说无情、但禀性却非常有节度的思想家品质，这种品质与叔本华的有着大脑和生殖器这两个对立极的反差世界的无比巧妙的张力是格格不入的。

罕有一种比叔本华的主要著作更富表现力、更具创造性的书名，它基本上是阐释他唯一一种思想的唯一一部著作，他在七十二年的生命中写的其他一切只是坚持不懈地积累下来的论证和强有力的支撑。《作

为意志和表象的世界》，这不仅是以最简洁的表达形式点出的这种思想，这也是男子、人、个人、生命、痛苦。这个人的意志本能欲求，尤其他的性欲想必是特别强烈和具有危险性的，就像他用来描绘意志的强制性劳役的神话画面一样具有折磨性，——这种欲求想必跟他那种认识冲动，跟他那种清晰的和强大的思维能力以一种冲突性的方式相适应，以致其高度怪诞的结果是极其彻底的经验二元性和分裂状态，是无比深切的求解脱的欲望，是精神上对生命本身的否定并将其自体指控为邪恶、谬误和有罪。性对于叔本华是“意志的焦点”，在其肉体的客体化中是大脑这个认识的代表的对立极。在他身上这两个领域显然都拥有超凡的强制力，这本身只证明他的整个天性之丰盈和力量；使他成为“悲观主义者”和世界否定者的恰恰是这两个领域相互间所处的那种完全怀有敌意和矛盾的、排他性的和带来痛苦的关系。可这种关系并不妨碍人们称他的悲观主义是容易引起误解的、内容丰盈和充满力量的精神产物。他从两极性，从反差和冲突，在充满痛苦和非常激动的情况下，经历着这个作为本能欲求和精神、激情和认识、“意志”和“表象”的世界。假如他在他的艺术家品质中，在他的天才中发现了这种种对立的统一性，假如他已经理解天才根本不是静止的感性和张扬于外的意志，艺术也不意味着心灵的客观性，而是两个领域之创造性的和使生命升华的统一和相互渗透交融，——这岂不比每一领域自身，不论性还是精神，所可能达到的更具迷人的魅力吗？艺术家品质，即创造性的品质不就是，在他身上也同样不就是精神化了的感性和从性方面被天才化了的精神吗？难道会是别的什么？歌德对这一切的观察和感受完全不同于悲观主义者叔本华：更幸福、更健康、更开朗、“更传统”、更少病态——“病态”一词应从思想的而非临床的意义上理解——我要说的是，更少非浪漫

性。对于他而言，性和精神、“理念和爱”^{*}是最强大的生命诱惑力，他写道：“生命是爱，生命的精神是精神。”^{**}相反，在叔本华那里，两个领域的富有创造性的强化突变为禁欲苦行。在他看来，性是对纯然的沉思内省的魔鬼般的干扰，而认识则是对性的否定：“如果你的眼睛让你生气，你就挖了它。”认识是“灵魂的安宁”，艺术是寂静，是“纯然的”观察之解脱性的，达到无意志状态的得到解脱的状态，而艺术家则是成为完全超越了生命意志的圣者的前阶，——这就是叔本华，再说一遍：只要这种关于精神和艺术的观点保持着和谐适度和客观主义，它便接近歌德的观点并表现出古典主义品格。但它的过激主义和禁欲主义，从与歌德的审美观非常对立的意义上看显然是浪漫主义的，我们最好莫过于从歌德对克莱斯特的态度^{***}了解他的审美观；他大概怀着相应的感情读过《作为意志和表象的世界》：赞同某些结论，但基本持拒绝态度，觉得它是“疑心病”，于是便摇着头将书搁到一边；实际上人们都知道^{****}，他开始读时是出于好奇心，并没有读完全书。

一个伟人对另一个伟人感到隔膜，这是必然的利己主义，我们切不可为此感到困惑。即便歌德也以其得天独厚的方式融古典主义与浪漫主义于自身之内，这甚至是人们用来说明他的伟大的简洁表达方式之一。在叔本华也是如此：他的伟大同样得益于这两种思潮的合流，融合并未给它造成损害，因为伟大是兼容性的、综合性的，它概括、撷取时代的精华。叔本华总结吸纳了许多东西，他的学说蕴涵着许多

* 歌德《远距离谈数学与数学家》。

** 《西东诗歌合集》，“苏莱卡书”。

*** 克莱斯特的天才被歌德认为是不常的激动，参见凯瑟琳娜·蒙森（Katharina Mommsen）《克莱斯特与歌德的斗争》（海德堡，1974）。

**** 阿德勒·叔本华给她哥哥阿图尔·叔本华的信中提到，见比德尔曼（Biederman），《歌德谈话录》第二卷，429。

元素：唯心主义的、自然哲学的，甚至泛神论的；他的人格足以将这些元素以及刚才提到的古典主义和浪漫主义的成分结合起来，熔铸成某种崭新的和独一无二的东西，所以，这绝不是无创造性的拼凑。这是关键性的东西。

从根本讲，“古典主义”和“浪漫主义”这些术语和抉择都不适于用在他身上，不论此一还是彼一都满足不了他的心灵状况，它与这两个时间上相近的对立概念产生影响时的心灵状况相比属于更晚的时代。他比那些总是思考着这种差别并以此为自己定位的人们距我们更近：叔本华的思想形式，他的天才的某种程度上的二元论的、怪诞的过度兴奋和过度火热的状态较少浪漫性，更多现代性，——我很想将许多东西都放进“现代性”这个名称之内，它在整体上涉及的是西方的一种心灵状况，人们再清楚不过地注意到，这一状况在歌德与尼采之间的这个世纪里变得更具病态。从这个方面看，叔本华处于歌德与尼采之间，他构成了两者之间的过渡期，——比歌德“更具现代性”，更具病态，更困难，但在很大程度上比尼采“更古典主义”、更粗壮、更健康，由此可见，乐观主义与悲观主义，肯定或者否定生命跟健康和疾病毫不相干。健康和疾病作为价值判断，有理由必须十分谨慎地用于人性的、精神的方面，因为两者是生物学概念，可是，人的天性并不属于生物学范围。不过，很难断言，尼采高亢的反基督教激情，从个人看是比叔本华对生命的愤恨更健康、更粗壮的东西，更不能说，他在客观上和精神上带给世界更多的健康。尼采过多地并以一种令人困惑的方式研究这一生物学上的对立，并提出一种虚假的健康，这践踏了欧洲可能籍以得到复原的精神。但他本人在疾病中，在技巧上和在现代性上意味着向前跨出一步，尤其在品质上更是如此，他在这方面比在其他任何方面更鲜明地表现出他是叔本华的弟子，即作为心理学家。

作为意志心理学家的叔本华是一切现代心理学之父：从他经过尼采的心理学激进主义可引出一条直线到弗洛伊德和那些将他的深层心理学扩充并用于人文科学的人。尼采之敌视理智和反苏格拉底主义无非是从哲学上肯定和颂扬叔本华对意志特权的发现和他对理智对于意志之从属性与致命性的关系的悲观主义认识。这种认识，这种从古典主义意义上看算不上人道的论断是，理智之存在就是为了听命于意志，解释其正当性，给意志加上往往十分虚假的和自欺欺人的、使种种本能欲求合理化的动机，包含着一种怀疑论和悲观主义的心理学，这是一种冷漠无情洞察心灵的心理学的东西，它为我们称之为心理分析的东西不仅做了准备，而且已经是心理分析了。一切心理学基本上都是揭露和以嘲讽的自然主义的锐利目光观察精神与本能欲求的令人大伤脑筋的关系。这完全符合《亲和力》中那种神秘主义的天性宽容，歌德在这部小说里让已经产生爱情的爱德华在第一次与奥蒂莉相聚之后说：“她是一个会为人助兴的人”——而他的妻子回应他说：“为人助兴？她还没有开口讲话呢！”*叔本华肯定为这个噱头感到快乐。这是对他下述命题的一个优雅、尚带有古典主义的开朗韵味的描绘：人们并非因为认识到一种东西好而想要它，而是因为人们想要它才认为它好。

例如他自己说：“应该说明，人们为了欺骗自己而装出一副匆匆忙忙的样子，这种急不可待的表象原本是暗自考虑好了的行动。因为我们用如此巧妙的花招除了骗我们自己骗不过任何人，讨不到任何人的好感。”**在这段顺便的说明中概括地包含了分析性揭露心理学的几个整章，甚至数卷的内容，——正如后来在尼采的格言里经常预先闪现弗洛伊德

* 《亲和力》第六章。

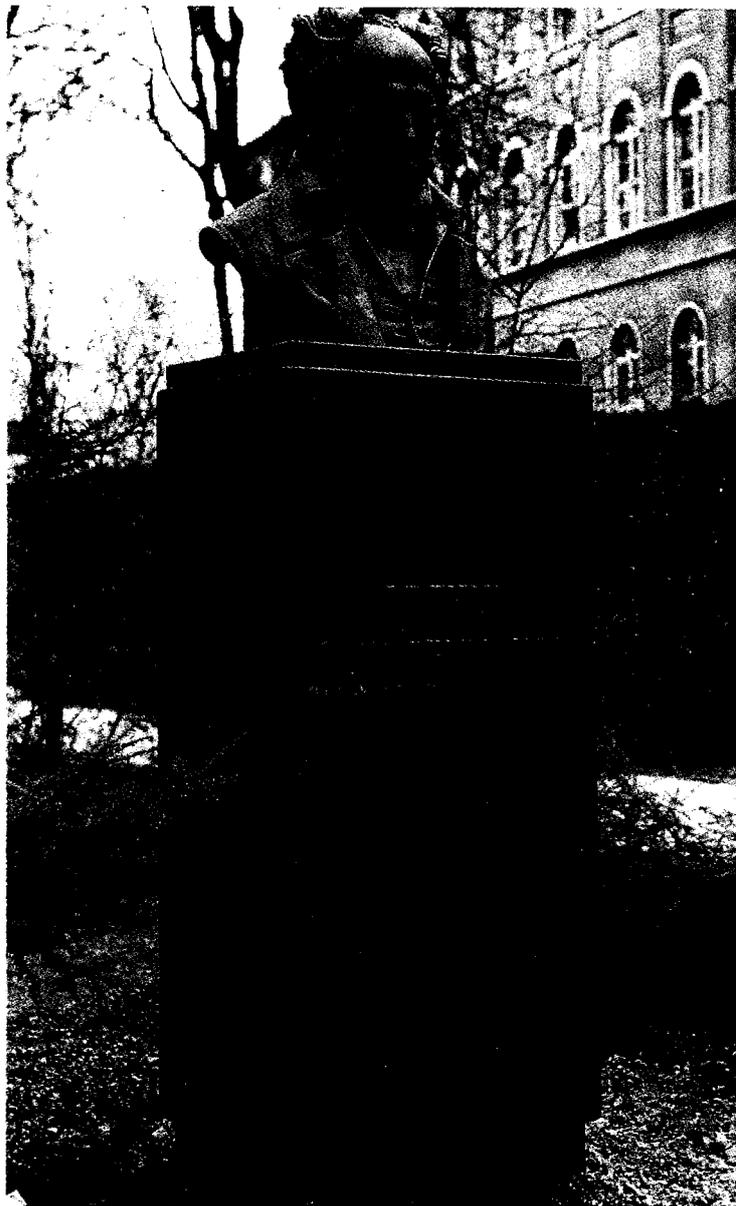
** 《作为意志和表象的世界》第一部 §55。

式的认识和揭露一样。我在维也纳关于弗洛伊德的一篇演讲中*曾指出，叔本华的阴暗的意志王国与弗洛伊德称之为“意识”、“Es”（“本我”）的东西完全是同一的；另一方面，叔本华的“理智”跟弗洛伊德的“自我”——灵魂转向外在世界的部分，也完全是一致的。

今天对叔本华的世界观的扼要重述和思考的本来的题目，充满着怀念之情将他的精神形象呼唤到对他知之不多的当今一代人面前的主旨，是悲观主义与仁爱的关系：我的愿望是，将忧伤和人的自豪感在这一哲学中所达到的这种独特结合的经历，提供给其仁爱情感正处于深重危机之中的当代。叔本华的悲观主义——这是他的仁爱。他基于意志的世界解释，他对本能欲求的超常力量的冷静认识和将以往神灵般的理性，即精神、理智贬低为确保生命的一种单纯工具的做法是反正统的，从其本质看是非人性的。然而，他的学说的悲观主义的色调使他否定世界，将他引向禁欲苦行的理想，这个写下表现我们伟大人文教育时代的散文的伟大和经受过苦难的作家使人脱离生物界，脱离自然界，使他有感觉和认识能力的灵魂成为意志回转的舞台，并从人身上看到了一切造物之可能的救主：这正是他的仁爱、他的精神性之所在。

二十世纪在它前三分之一的时间里，对古典理性主义和唯理智论持纯然反对的态度，一味地赞赏无意识，颂扬本能，人们自以为愧对“生命”并使邪恶的本能迎来了再好不过的幸运时日。在这种情况下，悲观主义的认识经常突变为幸灾乐祸，精神上对辛酸真理的认可，变成对精神本身的仇恨和鄙视，为反对精神人们毫不宽容地站到了生命一边，即更强大的一边，因为如果说有什么东西得到确认和被证明的话，这就是，生命对精神和认识没有什么可怕的，并非生命，而是精神是尘世间

* 《弗洛伊德与未来》。



叔本华雕像。

更弱的、需要保护的部分。

即便我们今天的反人性倾向最终也是一种人性的实验，一种对永恒不断地提出的关于人的本质和命运问题的片面回答。可以感到，这种回答需要一种达到平衡的修正，我认为，在这里从记忆中唤回的哲学对此会大有助益。我称叔本华是“现代的”，——我本应称他是未来的。他个性中的因素，个性中明与暗的和谐，在他身上伏尔泰和伯麦*的混合，他的古典主义和清新明快的优美散文与它所传达着的最下层和黑夜般事物的反差和悖谬，他的骄傲的厌世说绝不否认对人这个理念的敬畏，总之，我称之为悲观主义仁爱的东西，在我看来充满着未来情怀并预示着，他的思想著作在经历了应时的荣耀和半被遗忘之后也许还将发挥一种深刻的和卓有成效的人性的影响。他富有精神内涵的感性生活、他的作为生命的学说：认识、思维、哲学不仅是头脑的事，而且是整个人以其心和感官，以其肉和灵全力投入的事——一言以蔽之，他的艺术家品质属于一种超越理性枯燥和本能神化的人性，并可能有助于创造这种人性。因为在人的艰辛的、通向自己本身的道路上伴随他的艺术总是先期到达目的。

——一九三八年

* 伯麦 (Jakob Böhme, 一五七五—一六二四)，德国神秘主义哲学家，认为上帝是万物的根源、实质和归宿，一切都处于矛盾之中。托马斯·曼原稿写作：das Voltaire'sche und das Mystische (伏尔泰的东西和神秘主义的东西)。

我们的经验体认的尼采哲学*

一八八九年初，当尼采精神崩溃的消息从都灵和巴塞尔传布开来之时，对这位命运多舛的伟大天才已有所闻的、散布于全欧洲的人们中的一些人可能会暗自重复奥菲莉娅**的哀叹：

O, What a noble mind is here O'erthrown!

啊，多么高尚的一个灵魂给毁灭了！

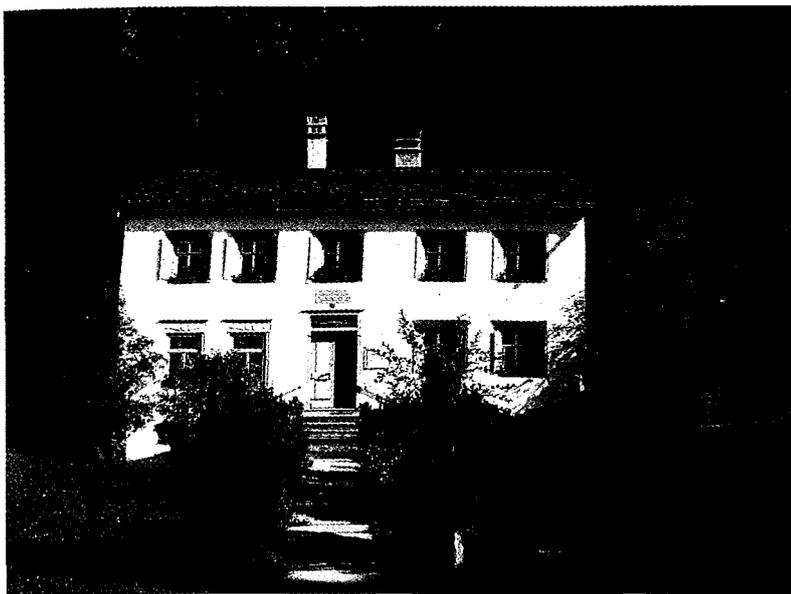
接下来的几行诗对这可怕的不幸表示悲伤：这个为狂热的空想所摧毁的——“blasted by ecstasy”——令人折服的理性，现在宛若走调的钟在发着不协和音，这些描绘完全切合尼采的情况，包括这个悲伤的女性用来归纳她的赞美的“The observ'd of all observers”，施莱格尔将之译为：“观察者的流连地。”我们愿用“令人神往”这个词，而且事实上

* 一九四七年六月二日在国际笔会俱乐部会议上的报告，最先发表于一九四七年秋斯德哥尔摩的《新评论》杂志第八期。

** 奥菲莉娅 (Ophelia)，莎士比亚悲剧《哈姆雷特》中的女主人公，这行诗，以及后面的英语词语皆出自该剧。



尼采，一八九九年五月，在他去世前不久。



希尔斯玛丽亚的尼采故居。尼采房间在后面上层右侧。



故居中尼采的房间。

人们在一切世界文学和思想史上要搜寻一个比这位希尔斯玛丽亚的隐居者*更令人神往的形象，是徒劳的。但这是一种与历时数世纪之久从莎士比亚的性格创造，从那个生性忧郁的丹麦王子身上闪现出的魅力相似的令人神往。

尼采，这个思想家和作家，奥菲莉娅也许会称他为“the mould of form”（教育的范例），是一个非凡的、概括欧洲实质、具有丰富文化内涵和将许多既往的东西吸纳于自身之内的错综复杂特性的人，他通过或多或少自觉的模仿和效法，回忆、重复和以神话方式使这些东西重又成为当今现实，我并不怀疑，这位伟大的业余爱好者是在他表演的，——我几乎想说：在他主持的这部生活悲剧中，的确注意到哈姆雷特式特征的面具。至于我这个被深深感动而沉浸于其著作中的第二代读者和“观察者”，我很早就感觉到了这种亲缘关系，而且同时体验到恰恰对于青年人的情绪具有如此新颖、刺激和深化的东西：敬畏和怜悯相互交织的情感。这种情感对于我永远变不成陌生的东西。这种颇富悲剧情怀的怜悯针对的是一个有着超负荷和过多担当的心灵，而他只是负有求知使命，原本并非为此而生的，原本并非像哈姆雷特那样为此而崩溃的；针对的是一个柔弱、文静、和善、需要爱、珍视高尚友谊、绝非生性孤独的人，而他却恰恰遭到最深切、最冷酷的孤独，遭到被囚罪犯般的孤独，针对的是一个原本具有深切的虔敬、十分值得尊重、恪守敬神传统的、有高度教养的人，而他却被命运生拉活扯地投进野性十足的力量、心肠冷酷者和恶人所掌控的野蛮而狂热、放弃一切虔敬、激烈反抗自己的天然本性的预言家角色。

人们必须看一下这个天才的出身，追踪对他个性的形成起过作用的影响，这就是说，他的天性丝毫没有感觉到这些影响不正常，并未觉

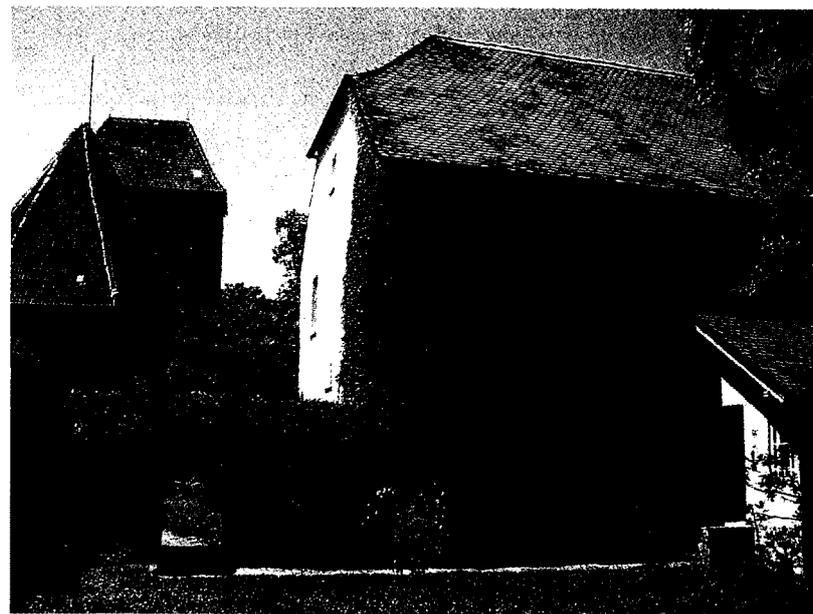
* 尼采最后十年常年蛰居于瑞士阿尔卑斯山内的疗养地希尔斯玛丽亚（Sils Maria）。



卡尔·路德维希·尼采（尼采父亲）。



弗朗切斯卡·尼采（尼采母亲），约二十五岁时。



罗斯肯的牧师住宅，尼采在这里出生，后面是他父亲的教堂。

察他的生活转折的几乎不可能发生的冒险，以及这种冒险的完全不可预见。一八四四年，在德国进行一次资产阶级革命的尝试之前四年，尼采生于德国中部乡下，从父母双方看，他都出生于受人尊敬的牧师家庭。颇有嘲讽意味的是，他的祖父有一篇文章讨论“基督教的恒久存在——论当今混乱情况下的安慰方法”。他的父亲属宫廷侍臣之类的人，是普鲁士公主们的教师，他的牧师职务也是承蒙腓特烈·威廉四世的恩赐。恪守贵族礼仪，严格按礼俗行事，荣誉感，爱整洁成癖，这些在他父母家已成习惯。父亲早逝之后，还是孩子的他生活在对教会必恭必敬和奉公守法的官吏小城瑙姆堡。他被描绘为“非常规矩”，是尽人皆知的极其礼貌和充满宗教激情的模范儿童，这给他带来“小牧师”的名声。人们熟悉说明他个性的轶闻，他在倾盆大雨中迈着从容不迫和威严的步伐从学校走回家，因为校规要求孩子们应将在大街上的端庄举止视为义务。他的中学教育在著名的舒尔普弗塔中学* 极其出色地完成。他倾心神学，此外也喜爱音乐，但他决定学习古典语言学，入莱比锡大学，在一个名叫里奇尔的方法论者门下就读。他的成绩是如此之好，他刚刚服完兵役——当炮兵——还是个稚嫩的青年人，就应聘登上大学讲台，而且是在城市贵族治下的严肃和虔诚的巴塞尔。

人们看到一个有着非凡天赋的、高雅的正常人形象，这似乎确保他有一个高雅水平的正常生活道路。可事实却并非如此，从这个基础上他却被推进无路可循之境！这是怎样一种攀登迷途呵！它竟使人深陷有生命危险的高山之中！已经变成了道德和思想判断的“登山迷途”这个词，源于登山者的语言，说明在高山中不可前行也无法后退，登山者走

* 该校创建于一五四三年，设在巴特科森 (Badkösen)，哲学家费希特、诗人克洛普施托克 (G. Klopstock)、历史学家兰克 (L. Ranke) 等皆出自该校。



魏因加滕 (Weingarter) 18 号，弗朗切丝卡·尼采在纽伦堡的房子。



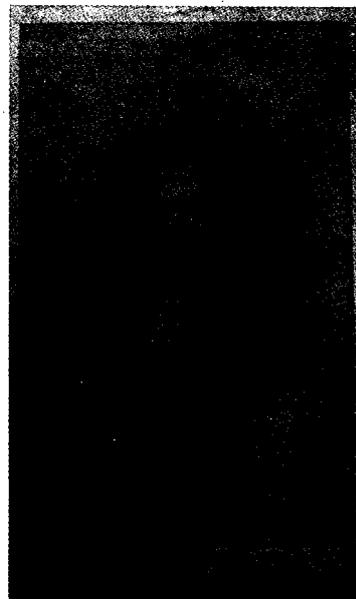
尼采，十七岁。



里奇尔 (Friedrich Ritschl)，尼采喜爱的莱比锡教授。

失的情况。将这个词用于这个肯定不仅是十九世纪末叶最伟大的哲人，而且也是思想国度最无畏的英雄之一的人，这听起来如庸人之言。但尼采视之如父亲的布克哈特*绝非庸人，他很早就察觉这个年轻朋友的思想方向有走失和陷入致命迷误的倾向甚或意志，他明智地与之分手，以某种歌德用以明哲自保的冷漠态度任其沦落……

究竟是什么将尼采推进难以通行之境，在他承受着痛苦的情况下抽打着他从那里向上攀登，让他在思想的十字架上受尽折磨而死？——是他的命运，他的命运就是天才。但这种天才还有另一个名称。这名称就叫病。这个词并非用其不确切的和一般的意义，从这个意义上它很容易与天才概念联系起来，而是从一种独特的和临床的层面去理解，这样一来，人们又会被怀疑为不懂艺术的俗人并受到指责：人们要以此贬低一个作为语言艺术家、思想家、心理学家，改变了他那个时代的全部气氛的杰出人物的创造性成就。这可能是一种误解。已经说过多次，我再重复一遍：病是某种单纯形式上的东西，就单纯形式的东西而言，重要的是它与什么相联系，它以什么为自己的内容。关键在于，谁病了：一个平庸的傻瓜，他自然不会患上有关思想或文化方面的病；还是一个尼采，一个陀思妥耶夫斯基。医学和病理学的解释是真理的一个方面，可以说是其自然主义的方面，谁若将真理作为整体去爱并愿绝对尊重它，就不会出于思想上的过分拘谨而不承认观察真理的某一可能的视角。人们很怪罪莫比乌斯** 医生：他写了一本书，他在书中从专家的视角将尼采的发展史表现为渐进性脑软化的历史。我从未参与对此表示愤慨的行



保罗·多伊森 (Paul Deussen), 约十九岁。



尼采，二十四岁在军队服役时。

* 布克哈特 (Jacob Burckhardt, 一八一八—一八九七), 瑞士文化史和艺术史学者, 一八五八年至一八九七年间在巴塞尔大学执教。

** 莫比乌斯 (Paul Mobius, 一八五三—一九〇七), 德国神经科医生, 曾写过关于卢梭、歌德、尼采的病理史。

动。此人是以他的方式言说不可争辩的真理。

一八六五年，二十一岁的尼采向他的同学保罗·多伊森，后来的著名梵文专家和吠檀多* 研究学者，讲了一个奇怪的故事。这个年轻人独自去科隆游览，在那里雇了一个差役之类的人，让他指点城市的名胜。整个下午过去了，最后，在傍晚时分尼采要求他的向导领他去一家相宜的餐馆。但这个家伙——在我看来此人扮演了一个相当阴森恐怖的捎客角色——却把他领进一家妓院。这个稚嫩的年轻人纯洁得犹如一个少女，满脑子全是智慧、学问、虔诚的羞怯，他看到自己被六七个打扮得满身闪烁发光、轻纱飘拂的形象包围了，她们充满期待地望着他。这个音乐家、语言学家和叔本华崇拜者从她们中间穿过，本能地走向他在魔窟般的客厅背景深处发现的一架钢琴，他将它看成是（下面是他的原话）“人群中唯一有灵魂的东西”，并弹了几个和弦。这顿时解了他受到的魔咒，他不再发愣，他得到解脱，他可以逃跑了。

第二天他肯定是边笑边向他的伙伴叙述这段经历。这给他留下什么印象，他并未意识到。这不多不少，恰恰是心理学家们所称的一次“心灵创伤”，一次震撼，其不断增强的、永远摆脱不掉幻想的后续影响，证明了圣者对罪的敏感。在二十年后发表的《查拉图斯特拉如是说》的第四部分，在《置身于荒漠女儿群中》一章有一首东方风格的诗，其恶意的调笑以充满痛苦的低俗口吻，流露出一种经受过苦行约束的情欲和障碍已经减少了的急迫要求。这首描绘“最可爱的女友与处女猫都和苏莱卡”，描绘一场饱含苦涩幽默的性爱梦幻的诗中，当年科隆那些以性为职业的女性们的“闪烁发光和轻柔飘动的裙子”再次重现，而且始终都

* 吠檀多 (Vedanta)，印度婆罗门教六派哲学之一，在印度哲学史上占统治地位，其影响一直及于近、现代印度的思想家。

在。当时那些“打扮得闪烁发光和轻纱飘拂的形象”显然是令人喜爱的荒漠女儿们的原型，以后不久，只过了四年，病人便在巴塞尔医院口述让人记录，他早几年曾两次受到特别传染。耶拿的病历称，两次不幸的第一次在一八六六年。可见，他从科隆的那家妓院逃出一年以后便又回到了这样的地方，而且这次并没有恶魔般的向导，并惹上了病——有人说，这是故意的，作为自我惩罚——这摧毁了，但也无限升华了他的生命，由此甚至也将对整整一个时代产生部分幸运的、部分灾难性的诱惑性影响。

几年以后使他要求解除他在巴塞尔大学的教职的是病情的加重和对自由的渴求相互交织的情况，从根本上看这两者是同一回事。瓦格纳和叔本华的这个年轻崇拜者早就宣称，与历史相比，艺术和哲学才是生活的向导，他这门来自历史的学科语文学只是一个分支。他放弃它，以病为由退休并从此过着没有任何义务约束的生活，作为要求不高的房客进出于意大利、法国南方、瑞士高山等国际性的地方，他在这些地方撰写着一本本风格迷人、闪烁着敢于冒犯他那个时代的胆识的刺眼光芒、心理上日益激进、放射着越来越强烈白光的书。他在书信中称自己是“一个除了每天失去某一令人心神安定的信仰以外别无所求的人，一个在一天天扩大着的精神解放中寻求并得到幸福的人。也许我甚至比我所能做到的更愿意成为持有自由思想的人！”——这是很早，在一八七六年就已作出的自我表白；这是对他的命运、他的崩溃的预先推定；这是一个人的预知，一个遭受驱赶的人，一个在认识上强求自己达到比他的情感所能承受的更残酷结果的人，一个将向世界展示一幕令人震撼的、将自己钉上十字架的戏剧的人的预知。

他本来可能像那个画家一样，在他的作品下方写上：“In doloribus pinxi.”（“在痛苦之中画成。”）在不止一个意义上，在精神的和肉体的意

义上他用这句话都讲出了真实情况。一八八〇年，他向他的医生艾泽尔博士承认：“我的生存是一个可怕负担，如果我不是恰恰在这种病痛缠身和几乎绝对放弃一切的状态下，在思想道德领域进行最富教益的考察和实验，我早就把它扔掉了……持续不断的疼痛，一天几小时之久为一种近似晕船病的感受所折磨，一种半瘫痪状态，说话十分吃力，间或有剧烈的发作（最近一次发作迫使我三天三夜呕吐不止，我渴望死）……可惜我无法向您描绘那持续不断的感受，头和眼总是痛和胀，从头顶到脚尖全身的那种麻木感受……”——他那种看似全然的无知，再加上他的医生们也不知真情！关于这些疾病的性质和来源是很难理解的，它们来自大脑，这一点逐渐地为他所确认，他认为自己是遗传得来的质素：他的父亲，他说，因患“脑软化”而死，——这肯定不对；尼采牧师是因跌倒造成脑损伤这样一个单纯事故死的。但那种全然的不知情，或者对知情的隐瞒，以及关于他的病的来源只可以从下述事实解释：病与尼采的天才错综交织并联系在一起，天才随着病的发展而发展，——这一切对于一个天才的心理学家而言，都可能成为揭示性认识的客体，只是不包括自己的天才。

毋宁说，这是惊叹的欣赏、感情洋溢的自我感觉和极端狂妄所针对的客体。尼采满怀童稚的天真颂扬他的疾病的另一面，即让人感到幸福的一面，这是属于整个幻象因患病而得到的、欣快症般的补偿和过度反应。对这一点，他在他几乎已毫无障碍的晚期作品《看，这人！》里描绘得最为出色，他在这里赞颂肉体和精神上从未有过的最佳状态，他在这种状态下，在令人难以置信的很短时间内完成了《查拉图斯特拉如是说》这部诗作。人们看到，这一页在风格上是杰作，语言是真正的 *tour de force*（力透纸背），可与之相比的只有《善恶的彼岸》中的工匠歌手序幕的精彩分析和《权力意志》的结尾对宇宙的狂放不羁的描述。“一个人，”

他在《看，这人！》中问道，“在十九世纪末，有人会对盛世诗人所称的灵感有个清晰的概念吗？对此我愿在另一种情况下加以描述。”现在开始描述了，这是一种对神性的力量和权力感的顿悟、狂喜、上升、提示的描述，他必然感觉到，这些情况是某种回潮的东西，是超自然的和反弹的东西、属于人类另一些“更为强盛”、“离上帝更近”的状态的东西和从我们懦弱和理性的时代精神的潜能中脱落出来的东西。而同时他的确在“真实地”描述——可什么是真实：经历还是医学？——描述一种嘲讽般地发生在脑软化性萎缩之前的破坏性刺激状态。

每个人都会承认，这是自我意识急促造成的、证明正在滑落着的理性的出格行为，如果尼采将《查拉图斯特拉如是说》称作行为的话，用这种行为作衡量的尺度，人的所有行为似乎都显得贫乏和有局限，因为尼采断言，一个歌德、一个莎士比亚、一个但丁也许连一个瞬间都不可能在这本书的高度上从容呼吸，所有伟大心灵的精神和仁善统统加在一起也写不出哪怕只是查拉图斯特拉的一段讲话。诚然，写出这样的东西必定是一大享受，但我认为这么说是不容许的。顺便说一句，我只可能确定我自己的界线，因为若我继续走下去，就得承认，我觉得尼采与《查拉图斯特拉如是说》的关系似乎是盲目过高估价的关系。此书因其圣经的风格而成为他的众多作品中“最为流行的”一本书，但它远远并非他最好的书。尼采首先是一个伟大的批评家和文化哲学家，一个来自叔本华学派的第一流欧洲散文家和杂文家，其天才在《善恶的彼岸》和《论道德的谱系》时代达到了顶点。作为一个诗人也许比这样一个批评家少一点儿分量，《查拉图斯特拉如是说》还够不上这少一点儿，或者仅仅在有些个别的抒情瞬间够着了，而不是就一部博大的具有原创性的作品而言。这个失去颜面和无定形、令人无法辨认的头上戴着盛开的玫瑰花王冠、大喊着“你们要心肠硬！”



尼采和他朋友罗德 (Erwin Rohde, 左)、戈尔斯多夫 (Carl von Gersdorff), 一八七一年十月。

和迈着两条跳舞的腿的恶魔和怪物查拉图斯特拉并非造物，而是修辞术、激烈的文字游戏，是遭受痛苦折磨的喊声和可疑的预言，是无助的尊严而拘谨的风度的朦胧轮廓，时而凄楚动人，但大多数情况下令人感到难堪——一个几近于可笑的丑类。

在我如此讲话时，我想到尼采在讨论许多人和事时，从根本上看在讨论一切他认为值得尊重的人和事时曾表现出的那种绝望的残酷无情：他如此讨论瓦格纳，讨论一般音乐，讨论道德，讨论基督教信仰——我几乎说成：也如此讨论德意志民族性。他对这些在他内心深处始终受到尊重的价值和力量进行万分愤怒的批评诋毁时，显然并未感觉到确实对它们造成了伤害，而是他似乎觉得，他对它们所投出的这些最可怕的侮辱是表示敬重的一种形式。关于瓦格纳他讲过许多，所以人们简直不敢相信自己的感官，当他在《看，这人！》里突然讲到瓦格纳在威尼斯死去的那个神圣的时刻时*。人们眼含泪水自问，既然瓦格纳是恶劣的哑剧演员，既然尼采曾成百次地骂他是道德堕落的使人堕落者，此人死的时刻何以突然变得“神圣”了？——他曾向他的朋友、音乐家加斯特解释他为什么老是与基督教争论不休：这正是他真正学会认识到理想生活的最美的一段。他毕竟是基督教教士整个家族的后代并自认为，“在他内心从不曾对基督教怀有恶意。”没有，但他却曾用尖利的嗓门儿称它是“人类唯一不朽的污点”——同时又揶揄他的论断：不知怎么的，日耳曼人预先就被教育和被命定信仰基督教：这种游手好闲而又好斗和抢掠成性的懒鬼，情欲冷淡的狩猎爱好者和爱喝啤酒者，他们能达到的信仰不会高于一种不好不坏凑合着的印第安人宗教，一千年以前他还在献牲石上宰杀人呢，他与至高的、

* 见《看，这人！》，“查拉图斯特拉如是说”第一节，时在一八八三年二月十三日。

为犹太教经师的理智百般磨砺过的精妙的道德信条，与基督教的东方式高雅何干！价值分配是清楚的和令人开心的。这个“反基督徒”^{*}给他的自传加上了一个最具基督教意味的标题《看，这人！》^{**}。他在最后的记录荒唐想法的纸条下方署名“被钉上十字架者”。

可以说，尼采跟他所批评的优先对象的关系简直就是激情的关系，这样一种激情根本没有确定的符号，因为负号总是转换着，成为正号。在他的精神生命结束前不久，他还写了一页讨论《特里斯坦》的残篇，其中充满热情。另一方面，在他那段看似非常绝对的瓦格纳追随者时代，即在他为外界撰写纪念文章《瓦格纳在拜洛伊特》以前，就对巴塞尔的朋友发表过关于《洛恩格林》的意见，其观察是如此冷静、敏锐，预先说出了十五年后在《瓦格纳事件》中的看法。在尼采与瓦格纳的关系中没有决裂，不论人们会讲些什么。世人总是想在伟大人物的生活和作品中看见断裂。他们在托尔斯泰身上发现了断裂，其实在他身上一切东西都铁定地前后一致，一切后来的东西从心理上在早期就预先形成了。他们在瓦格纳身上发现了断裂，但在他的发展中却保持着同一个稳定不变的连续性和逻辑性。尼采的情况同样如此。尽管他绝大部分箴言式的作品如此光怪陆离、多姿多彩，尽管人们可向他证明许多表面上存在着的矛盾，——可他从一开始就是完整的他，他始终是同一个人，在青年教授的文章里，在《不合时宜的思考》里，在《悲剧的诞生》里，在一八七三年的论文《哲人》里，不仅孕育着他后来的学说音信的萌芽，而且这个音信——按照他的说法，这是一个福音——早已作为完美和既成的东西包含在这些作品里了。发生改变

* 这是尼采在他神志清醒的最后一年（一八八八年）写成的一篇著作的标题。

** 这部自传也写成一八八八年，“看，这个人”（Esse Homo），出自彼拉多之口，见《新约·约翰福音》19：5。

只是越来越热烈的强调口吻，越来越尖利的嗓音，越来越怪诞和可怕的态度。发生改变的是写作风格，这种历来具有高度音乐性的写作方式，从德意志人文主义传统严谨的、带着一些古法兰克学者色调的教养和凝练，逐渐地蜕变成一种非常华丽和极其欢快的、最终用世界丑角的挂铃小帽装饰自己的超级报刊小品。

然而，对尼采重要作品的完美统一和严密结构如何强调都不会过分。他毕生追随他始终对之执弟子礼的叔本华——哪怕当他已不再承认其为师的时候——从根本上只改变、扩展、铸造了一个无时无刻不在的思想，这个思想问世之初完全健康并表现出无可争辩的时代批判的正当性，随着岁月的流逝便陷于一种迈纳得斯^{*}般的粗野化，所以，人们可以称尼采的历史是这种思想的衰败史。

这是什么思想？人们要理解它，必须将它分解为它的成分，分解为在其自身之内争斗着的各个部分。这些成分、这些部分——若杂乱无章地——列举——就叫做：生活、文化、意识或者认识、艺术、教养、道德、本能。在这个思想组合中起主导作用的是文化这个概念。它几乎等于生活本身：文化，这就是生活的教养，与之相联系，作为其源泉和条件者是艺术和本能，而意识和认识、知识以致道德则扮演着文化与生活的死敌和破坏者的角色，——作为真理维护者的道德扼杀生活，因为生活本质上完全在表象、艺术、错觉、远景、幻象的基础上，而且谬误是有生命者之父。

他从叔本华继承了“纯然被观察或者为艺术所重复的、只作为表象的生活，是一部意义深远的戏剧”这一命题，换言之，生活只有作

* 迈纳得斯（Mänades），罗马神话中的酒神巴克科斯的女司祭，不着衣、披长发，狂歌乱舞，又称巴克科斯的狂女。

为审美的现象才可能被证明是合理的。生活无非是艺术和表象，因此，智慧（作为文化和生活的事）高于真理（它是道德的一个事件），——有着悲剧性和嘲讽意味的智慧，出于艺术的本能为了文化而为科学规定了界线，并从两个方面为最高价值，即生活进行辩护：反对生活毁谤者和彼岸或涅槃的代言人的悲观主义，和反对虚构一切人的尘世幸福、奢谈正义并为社会主义奴隶起义做准备的诡辩家和世界改良者的乐观主义。尼采将这种赋予生活以所有虚假、严烈和残酷的悲剧性的智慧名之曰狄奥尼索斯*。

这个喝醉酒的神的名字首先出现于他青年时代审美和神秘主义的文章《悲剧产生于音乐精神》，在这里酒神的天性作为艺术和心灵的质素而与阿波罗**的冷静和客观的艺术原则相对立，这非常接近席勒，接近在其著名的文章中将“素朴”与“感伤”相对立的席勒。在这里，第一次出现“理论人”这个词，并对苏格拉底，这种理论人的最初原型，采取格斗姿态；反对苏格拉底这个本能藐视者、意识歌颂者——此人教导说，只有有意识的东西才可能是好的——反对这个狄奥尼索斯的敌人和悲剧的杀手。根据尼采的说法，从他衍生出一种亚历山大城的科学文化，苍白、学究气、远离神话、远离生活，这是一种乐观主义和理性信仰、实践和理论的功利主义在其中取得胜利的文化，而功利主义像民主本身一样，是正在沦亡的力量和生理上的倦怠的一个征兆。这种苏格拉底式的反悲剧文化的人，即理论人不愿完整地，保存着事物的一切自然的残酷性地拥有任何东西，总要想他那样通过乐观主义的观点加以美饰、娇惯。然而，年轻的尼采始终深信，苏格拉底式的人的时代已成过去。新

* 狄奥尼索斯 (Dionysos)，希腊神话中的酒神，即罗马神话中的巴克科斯。

** 希腊神话中的太阳神，主管光明、青春、音乐、诗歌等。

的一代，英勇、大胆、鄙夷一切软弱说教的一代正在登上舞台，在我们当今的世界，在一八七〇年的世界，可以看到狄奥尼索斯的精神正在逐渐觉醒，悲剧正躁动于德意志精神、德意志音乐、德意志哲学的狄奥尼索斯之灵的深层，急待重生。

他后来极其嘲笑他当时对德意志精神的信赖，他嘲笑他加进这种信赖中的一切，即他自己本身。事实上，他自己已经完全包含在他的哲学的这一尚带有温和人文、尚具有狂热浪漫主义色调的前奏之中了，甚至世界观，即对整个西方文化的观察也已在其中，当然他首先关注的还是德意志文化，他确信它所肩负的崇高使命，但他看到这一使命正处于极度危险之中，它会由于俾斯麦强势国家的建立，由于居间调和的民主政治和沾沾自喜的胜利满足感而丧失这一使命。他批驳神学家大卫·施特劳斯那本陈腐而又自感得意的书《新旧信仰》的精彩论战文章是说明他对自我满足这一市侩习气的批评的最直接的例证。这一陋习几乎要夺去德意志精神的一切深度。文中有某些令人震撼的东西，比如，这个年轻的思想家在这里已经对自己的命运预先投出了先知的目光，他的命运似乎像一个悲剧性的生活计划公开摆在了他的面前。我指的是他嘲笑这个粗俗的启蒙者施特劳斯道德上的怯弱这一段，此人小心翼翼地谨防从他的达尔文主义，从 *bellum omnium contra omnes*（一切人反对一切人的战争），和从更强者的特权推导出生活的道德规定，他始终只喜欢激烈地诋毁牧师和奇迹，人们由此会得到庸人的支持。而尼采本人，对此他心里明白，将作出极端反应，甚至不惜发疯狂之言，以便让庸人反对自己。

于是，便有了标题为《历史对生活的利与弊》的《不合时宜的思考》的第二篇，其中最为完美地预先勾勒出了我所谈到的他生活的基本思想，尽管是以专题性批评的表达形式。这篇令人赞赏的论文基本上只

Erste Szene.^{*)}

Die Bühne stellt das Innere des Venusberges (Vorjelsberges bei Eisenach) dar. Weiße Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahin zieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinstrahlt, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wird über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser auffängt, fließt nach dem ferneren Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, in welchem man die Gestalten badender Nymphen, und an dessen Ufern gelagerte Sirenen gewahrt. In beiden Seiten der Grotte Felsenvorsprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bewachsen. Vor einer nach links aufwärts sich bahnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, rosigter Dämmer herausstrahlt, liegt im Vordergrund Venus auf einem reichen Lager, vor ihr, das Haupt in ihrem Schoße, die Psyche zur Seite, Taubhäuser halb kniend. Das Lager umgeben, in reizender Berührung gelagert, die drei Grazien. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche schlafende Amoretten, wild über- und nebeneinander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund ist von einem zauberhaften, von unten her dringenden, rötlichen Lichte beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalls, mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht; der ferne Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärten blauen Dunst mondcheinartig erhellt. — Beim Aufzuge des Vorhangs sind, auf den erhöhten Vorsprüngen, bei Wechern noch die Jünglinge gelagert, welche jetzt sofort den verlodenden Winken der Nymphen folgen, und zu diesen hinabellen; die Nymphen hatten um das schäumende Becken des Wasserfalls den auffordernden Reigen begonnen, welcher die Jünglinge zu ihnen führen sollte; die Baare sinden und mühen sich; Suchen, Nischen und reizendes Becken beleben den Tanz. Aus dem ferneren Hintergrunde naht ein Zug von Bacchantinnen, welcher durch die Reiben der liebenden Baare, zu wilder Lust auffordernd, daherbraust. Durch Gebärden begeißelter Trunkenheit reizen die Bacchantinnen die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hin. Satyre und Faune sind aus den Klüften erschienen, und drängen sich jetzt mit ihrem Tanze zwischen die Bacchanten und liebenden Baare. Sie vermehren durch ihre Jagd auf die Nymphen die Verwirrung; der allgemeine Taumel steigert sich zur höchsten Wut. Hier, beim Ausbruche der höchsten Raserei, erheben sich entsezt die drei Grazien. Sie suchen den Wütenden Einhalt zu tun und sie zu entfernen. Machtlos fürchten sie selbst mit fortgerissen zu werden: sie wenden sich zu den schlafenden Amoretten, rütteln sie auf, und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schwarm Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein, und schleichen von da ab herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebesichnen ergriffen, lassen vom rasenden Tanze ab und sinken in Ermattung. Die Grazien bemächtigen sich der Verwundeten und suchen, indem sie die Trunkenen zu Baaren fügen, sie mit sanfter Gewalt nach dem Hintergrunde zu zerstreuen. Dort nach den verschiedensten Richtungen hin entfernen sich zum Teil auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt die Bacchanten, Frauen, Satyren, Nymphen und Jünglinge. Ein immer dichter rosigter Duft senkt sich herab; in ihm verschwinden zunächst die Amoretten; dann bedeckt er den ganzen Hintergrund, so daß endlich, außer Venus und Taubhäuser, nur noch die drei Grazien sichtbar zurückbleiben. Diese wenden sich jetzt nach dem Vordergrunde zurück; in anmutigen Verschlingungen nähern sie sich Venus, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenhaften der Untertanen ihres Reiches gewonnen. — Venus blüht dankend zu ihnen.

*) Die beiden ersten Szenen sind hier nach der späteren Ausführung gegeben, welche der Verfasser als einzig gültig auch für die Ausführung derselben anerkannt wissen will. D. Herausg.

尼采《悲剧的诞生》的内文。

是哈姆雷特所说“为思想的苍白感染的决断所具有的天生本色”一语的一首伟大的变奏。此文标题不对，因为几乎没有论及历史之利，由此而更多讨论的是历史对生活，对珍贵、神圣、审美意义上合理的生活之弊。人们称十九世纪是历史的时代，事实上它只是创造和发展出一种历史意识，即一种为以前的文化，为正是作为文化，作为艺术上闭锁于自身之内的生活体系而知之甚少或者完全一无所知的历史意识。尼采谈的恰恰是使生活及其自发性陷于瘫痪的“历史病”。教育，这在今天指历史的教育。但希腊人却不知历史教育为何物，人们大概不至为此而说希腊人没有教育。为纯然的认识，并非为达到生活目的而研究历史，况且又没有“形象化的天赋”、进行创造的自由袒荡的胸怀这些平衡力量，这样的历史学是有害的，是死亡。一个历史现象若业已被认识，它就死了。例如，一个被从科学上认识到的宗教就是如此，它已经走到尽头。对基督教进行的历史的和批评性的研究，尼采怀着保守性的忧虑说，会将它解析为关于基督教的纯粹知识。在对宗教进行历史考察时，他说，“出现的某些情况必然将彻底驱散要求生存的一切唯一可能在其中生存的、充满虔诚的幻想气氛。”人只能怀着爱，在爱的幻想荫庇之下进行创造。而为了具有文化创造性，历史应被作为艺术品对待，但这违背分析性的和非艺术的时代特征。历史赶走了本能。受过历史教育，或者被它教坏的人不可能再“信马由缰”，天真地行动，相信这“神性的牲畜”。历史学总是低估正在形成着的東西，使必然一直损害虔诚的行为陷于瘫痪。它所教导和所做的就是公平合理。但生活不需要公平合理，它需要不公平合理，生活本质上是公平合理的。“为了能够生活和忘记生活和它的不公平合理在多大程度上是一回事，”尼采说，“这属于花费很大力量的事。”（人们怀疑他是否自信有这种力量。）但一切取决于能够忘记。他在要求非历史的东西：即能够忘记和将自己关进一个有限

的视野之内的艺术和力量，——这是一个比较容易提出而难以实现的要求，人们不禁要补充说。人们一出生便带来一个有限的视野，人为地将自己关进里面，这是一种审美性的模仿和对命运的否认，由此很难产生某种真实和合理的东西。然而，尼采在用非常优美和高雅的方式要求超越历史的东西，这种东西让人的目光从形成转向给予此在具有永恒者和存在者品格的东西：转向艺术和宗教。而敌人是科学，因为科学只看见和认识历史和形成，而不知存在者、永恒者；它仇恨作为认知死亡的遗忘，并想方设法清除视野樊篱。可是，一切有生命的东西需要一种保护性的氛围，一个神秘莫测的雾霭圈和环绕于外层的幻想。一种被科学控制的生活比一种并非为知识而是为本能和有力的幻象所控制的生活更少生命活力……

今天我们读到“有力的幻象”便想到索雷尔*和他的《论暴力》一书，其中无产阶级的工团主义和法西斯主义还是一回事，并将完全超越真理或非真理的群众神话解释为不可缺少的历史动力。我们也自问，若让群众保持对理性和真理的尊重，同时尊重他们的正义要求，这岂不比培植群众神话并唆使被“有力的幻象”所控制的乌合之众冲向人类更好一些？谁今天这么干，为了什么目的？肯定不是为了文化的目的。——但尼采对群众一无所知，而且也不想知道他们。“让他们和统计学，”他说，“见鬼去吧！”他向往和预言一个时代，在这个时代里人们以非历史的和超越历史的态度，明智地放弃世界进程甚或世界历史的一切构想，根本不再考虑群众，而是注目于伟人，注目于这些高高地掠过历史的熙来攘往的人群，进行他们精神对话的无时间的和同时代的人。人类的目的是，他说，并非在终点，而是在他们的范例身上。这是他的个人主

* 索雷尔 (Georges Sorel, 一八四七——一九二二)，法国哲学家和工团主义革命理论家。

义：一种从叔本华接受过来的审美性的天才和英雄崇拜，与之一起铭记在心的，幸福是不可能的，唯一可能和无愧于人之为人的是一个英雄般的生活经历。这在尼采的改造中，并在与他强大和优美的生命膜拜的结合中产生一种英雄审美主义，他呼唤出悲剧之神狄奥尼索斯作为这种审美主义的保护神。正是这种狂放的审美主义使后来的尼采成为思想史所仅见的最伟大的道德批评家和心理学家。

他生来便是心理学家，心理学是他的原初情感：认识 and 心理学，这对于他根本就是同一种激情，这是这个伟大而多难的思想家整个内在矛盾的象征，视生命远远高于认识的他是如此完全和不可挽救地沉迷于心理学。他之为心理学家，仅仅基于叔本华的判断：并非理智产生意志，而是相反，并非理智是第一性和主宰性的东西，而是理智与之处于纯仆从关系的意志。理智作为意志的役使工具：这是一切心理学的原点，一种怀疑和揭露性心理学的原点，尼采作为生命的辩护士投入道德心理学的怀抱，他怀疑一切“善的”本能源于坏的本能之说，并宣称，“恶的”本能是高尚的和提高生命的本能。这是“对一切价值的重估”。

以前叫作苏格拉底主义、“理论人”、意识、历史病的东西，现在径直叫作“道德”，尤其被揭露为某种完全有毒、怀有敌意和敌视生命的东西的“基督教道德”，——现在人们不可忘记，尼采的道德批评部分是某种非个人性的东西，是属于他那个时代的一般性问题。时当世纪之交，是欧洲知识界对维多利亚时代*，即资产阶级时代的虚伪道德的第一次冲击的时代：尼采愤怒反抗道德的斗争在某种程度上汇入了这股潮流，而且往往表现出使人大感意外的家族般的相似。令人惊奇

* 指英国女王维多利亚 (Alexandrina Victoria, 一八一九——一九〇一) 执政时代 (一八三七——一九〇一)，这期间英国加紧对外扩张，工商业迅速发展，被英国史家称为英国历史的黄金时代。

的是，尼采的某些警句妙语与英国唯美论者王尔德差不多跟他同时用以警醒其读者并使之发笑的、绝非空洞的道德攻击十分相似。如王尔德宣称：“尽管我们竭尽全力，我们仍然无法弄清楚现实中事物的现象。可怕的理由是，在与其现象分离的事物中没有现实”；他谈到“面具的真实”和“谎言的堕落”，他大叫：“在我看来美是奇迹的奇迹。只有浅薄的人才不知根据现象作出判断。世界的真正神秘是可见的，并非不可见的”；他将真理称为某种非常个人性的东西，所以同一个真理绝不可能为两个天才所赞赏，他说：“我们极力抑制的每一次冲动都滞留在我们头脑里并伤害我们……摆脱诱惑的唯一途径是接受诱惑”；又说：“切不可被引入歧途，走进善者之路！”——所有这些都可能出现于尼采笔下。另一方面，人们在尼采文章中读到：“认真，这是比较艰难的新陈代谢的明确标志。”——“在艺术中谎言得到圣化，行骗的意志在自己方面感到心安理得。”——“我们原则上倾向于认为，最虚假的判断是我们最不可缺少的判断。”——“真理比假象更有价值——这不过是一种道德偏见”，——在这些句子中没有哪一句不可能出现在王尔德的任何一部喜剧中并在圣詹姆斯的剧院赢得欢笑声。如果人们非常欣赏王尔德的戏剧，那就不妨将他的作品与谢里丹*的《造谣学堂》作一比较。尼采写的许多东西似乎出自这个学堂。

当然，将尼采与王尔德相提并论具有一些渎圣性质，后者是一个花花公子，而德国哲学家却像一个非道德主义的圣者。不过，王尔德的浮华作风通过他生命终结之时多少有些夸张的殉道行为、牢房苦读，带上了一点儿神圣色彩，这也许唤起了尼采的全部同情。使尼采与苏格拉底和解的东西是斟满毒汁的酒杯、结局、献身之死，这对希腊青年和对柏

* 谢里丹 (Richard Sheridan, 一七五一—一八一六)，英国戏剧家，著有《情敌》、《造谣学堂》等。

拉图的影响，他认为，是不可估量的。他并未让他对历史上基督教的仇恨触及拿撒勒的耶稣这个人，这也是由于他从心灵深处所爱的结局——十字架，他本人在有意地向着这个结局走去。

他的生活是迷狂和痛苦——一种高度的艺术家气质，用神话学家的语言讲，是狄奥尼索斯与被钉上十字架者的统一体。他挥舞着酒神杖，以全副热情颂扬色彩浓艳、美丽、洋溢着非道德喜悦的生活，并保护它不至因精神的浸染而萎谢凋零，同时对痛苦表示最高敬意。“决定着等级的是，”他说，“一个人能够忍受多么深重的痛苦”。这并非一个反道德论者的话。如果他写道：“至于痛苦和放弃，我最近几年的生活可以跟任何一个时代的任何一个苦行者相比。”这也没有任何反道德的意味。因为他这么写并非为乞求怜悯，而是怀着自豪感：“我愿意，”他说，“像任何一个人一样，如此艰难度日。”他让自己过得艰难，艰难得一直达到成圣，因为叔本华的圣者对于他始终是至高典型，而“英雄般的生活经历”，这就是圣者的生活经历。圣者的定义是什么？他不作他所想做的一切中的任何事，他做他不想做的一切。尼采是如此生活的：“放弃我所崇拜的一切，放弃崇拜本身……你应成为你自己的主宰，也成为自己的美德的主宰。”这是“从自己身上跳过去的节目”，对此，诺瓦利斯曾说过，他认为，尼采不论在哪里都是至高者。这个“节目”（一个马戏和杂技用词）在尼采那里没有任何自负的超人技能和舞蹈技巧的含义。一切“舞蹈技巧”在他的行为中都是无效的意志萌动，都是极其不适意的。这是鲜血淋漓的刀割自己肉身之举，是清苦修行，是道德主义。他的真理概念本身就是苦行性的：因为真理之于他是使人感到痛苦的东西，他会怀疑任何让他感到适意的真理。“在种种力量当中，”他说，“养大道德的力量是真实性：它最终转而指向道德，发现其目的论和感到关切的观点……”可见，他的“不道德

论”是道德出于真实而进行的自我扬弃。不过，他在谈到一种道德遗产可以大肆挥霍，丢出窗外而又并未因此而穷尽时指出，这是道德的一种富裕和尽情享受。

这一切都躲在丑恶行为和关于强权、暴力、残忍和政治欺诈的狂热信息的背后，他的思想，即他视生活为艺术作品和关于一种为本能所控制的、未经思考的文化思想在后期的著作中发生美妙的退化，蜕变为这类信息。当一个公开作出评价者著文称，尼采主张废除一切高尚情感时，遭到如此严重误解的尼采着实大吃一惊。“感激之至，”他以讽刺口吻说。因为他所说的一切都是出于非常高尚和对人的友善情感，基于一个更高、更深、更感到自豪、更美好的人格内涵，可以说，他“当时什么都没想过”，——至少没想坏的，虽然想过一大堆邪恶的东西。因为有深度的一切都是邪恶的；生活本身是深层的恶，它并非从道德上设想出来的，它对“真理”一无所知，而是建立在表象和艺术谎言的基础之上，生活嘲笑美德，因为它本质上是卑劣和剥削，何况，尼采说，还有一种实力悲观主义，一种理智上出于健康，出于此在的丰盈而对此在的严厉、可怕、邪恶、成问题的现象的偏爱。这位病态的亢奋者将这种“健康”、这种“此在的丰盈”归诸自己，并认为其使命是，大声疾呼此前生命中被否定，尤其被基督教否定的方面，是其最值得肯定的方面。生命高于一切！为什么？对此他从未说过。他从未提出一个理由解释生命何以是绝对值得膜拜和极其值得维护的东西，他只是声称生命高于认识，因为随着生命的被消灭，认识会消灭自己本身。认识将生命视为前提，并由此而获得自我维护的兴趣。看来，生命必须存在，以便有可供认识的东西。可是在我们看来，这种逻辑还不足以解释他对生命的热情保护。倘若他从生命中看见一个神的创造，人们不能不对他的虔诚表示敬意，尽管没有多大理由面

对现代物理学的正在爆炸着的宇宙一说而跌破脑袋。但他却从中看见一个巨大和毫无意义的权力意志怪胎，他正是为它的毫无意义和极度的非道德性而喜不自胜。他表示敬意的呐喊并非“和撒那！”*而是“哎沃！”**这种呼喊声特别不连贯且有痛苦之音。它大概不承认，在人身存在着某种超生物的东西，这种东西不会变成为对生命的关切，与这种关切保持距离的可能性，即一种批评的自由，这也许正是尼采称之为“道德”的东西，它虽然不至对亲爱的生命提出某些严肃的指摘——这种指摘几乎是不可救治的——不过，也许可起到轻微的修正和砥砺良知的的作用，正如基督教始终做的那样。“除了生命，”尼采说，“没有一个可由之思考此在的固定点，没有一个生命在其前可能感到羞惭的权威。”果真没有？人们觉得应该是有的，如果不是道德，那么就是人的精神，就是作为批评、讽刺和自由并掌握着审判话语的人性本身。“生命没有审判自己的法官？”然而，在人身自然天性和生命却以某种方式超越自己本身，它们将它们的清白无辜遗失在人身，它们获得了精神，——精神就是生命的自我批判。我们身上这种人性的东西生就一副表示怀疑的怜悯目光，注视着生命的一种“健康学说”，这种学说在还保持着清醒的日子里只反对历史病，但后来变成了疯狂的怒火，朝着真理、道德、宗教、人性，朝着一切可用来稍稍驯化野性十足的生命的東西扑去。

据我看，正是两个错误扰乱着尼采的思考并成为他的厄运。第一个错误是完全——人们不得不假设——故意地错估尘世间本能与理智之间的权力关系，理智似乎是危险的主宰者，迫在眉睫的似乎是挽救本能

* 原为对进入耶路撒冷的耶稣的欢呼声。

** 女祭司对酒神的欢呼声。

避开其危险。如果考虑到，大多数人的情况是，意志、本能冲动、兴趣完全在掌控和抑制着理智、理性、正义感，那么，人们必须以本能克服理智这种意见便有些荒唐。这种意见只能从历史的角度，从哲学的某一瞬间环境被解释为对理性主义满足感的修正。于是，后者立即便要求反修正。仿佛些微的危险的存在，便足以在尘世间发生过分的精神化的情况！最简便宽厚大方的做法是，敦促人们小心呵护理性、精神、正义的微弱火花，而不是站到权力和本能生命的一方，炫耀和卖弄对其“被否定的”方面，即罪行的激情昂扬的抬高、吹捧。——我们这些生活在当今的人经历过这类低能行径。尼采的做法——由此而引发很多乱子——好像是道德意识向生命，犹如梅菲斯特那样，伸出冰冷的魔鬼拳头似的。我本人并没有从下述思想（一种古老的神秘主义的思想）中看见特别魔鬼般的东西：生命有朝一日可能被人的精神所抵消。不必，大可不必急于为此事操心。这个星球上的生命通过原子弹日趋完美而自我抵消的危险真正更为紧迫。不过，即便这一点也不太可能。生命是一只顽强的猫，人类正是这样一只猫。

尼采的第二个错误是，他将生命与道德作为对立物处理，从而将两者置于相互完全错误的关系之中。真实的情况是，它们共属一体。伦理学是生活的支柱，道德的人是真正的生活公民，——这也许有些乏味，但极其有益。真正的对立是伦理学与美学的对立。并非道德，美才是与死亡联系在一起的，如许多诗人所说和所歌颂的那样，——难道尼采不知这个道理？“当苏格拉底和柏拉图开始谈到真理和正义的时候，”他一度说，“他们就不再是希腊人了，而成为犹太人——或者我不知道是什么人。”现在，犹太人借助他们的道德观念证明自己是生活之优秀的和有耐性的儿女。他们，连同他们的宗教，连同他们对一个公正上帝的信仰，度过了数千年之久，而希腊人的一小群放荡的美学家和艺术家很

快便从历史舞台上消失了。

然而，远离一切种族排犹主义的尼采自然将犹太教视为基督教的摇篮，并有理由，但怀着厌恶心情，将基督教信仰看成是民主体制、法国大革命和他用响亮的语言斥之为群居动物的道德的、可憎的“现代思想”的萌芽。他谈到“小商贩、基督徒、母牛、女人、英国人和其他民主派”；因为他将英国看成是“现代思想”的发源地（法国人在他看来只是英国人的士兵），在这类思想中，他所藐视和诅咒的东西是其功利主义和幸福论，是其从和平和尘世幸福升华为至高愿望，——相反，高雅的人，悲剧性的人，英雄般的人则将这类低下和懦弱的价值踩于脚下。这种人必定是好斗的人，严酷地对待自己 and 他人，时刻准备牺牲自己和他人。他首先指责基督教的是，它将个体提高得如此重要，以至人们不可能再让他牺牲。不过，他说，种属只有通过人的牺牲才存在，基督教是反自然选择的对立原则。基督教事实上将牺牲人的力量、责任和崇高义务推倒和削弱了，并在一千多年里，一直到尼采，阻止了“通过培养而另一方面又通过消灭千百万失败者造就未来人的那种伟大力量的产生，这种力量却又不致因这个未来人所制造的前所未有的苦难而消亡”。是谁在最近曾拥有承担这个责任的力量，无耻地苛求自己拥有这种伟大，而且毫不动摇地完成了牺牲大量人这一崇高义务？——此乃想拥有伟大想得发狂的小市民们的一帮无耻之徒是也，尼采若瞥见这帮人会立即发作最严重的偏头痛连同它所有的并发症的。

他未曾经历这场灾难。自从一八七〇年使用老式步枪和撞针击发的步枪的战争以来，他没有再经历过任何战争，因而他出于对基督教和民主制的幸福仁爱说的单纯仇视而沉湎于对战争的颂扬，这在今天我们觉得犹如一个发高烧的男孩的胡言乱语。好的事将战争神圣化，这对于他过分道德性了：正是好的战争使任何一件事都变得神圣了。“今天用以

判断社团的不同形式的评估方法，”他写道，“与赋予和平一个比战争更高的价值的评估方法，完完全全变成一样的了：然而这种判断是反生物性的，本身便是生命的颓废的一个怪胎……生命是战争的一个延续，社会本身是一种战争手段。”在这里，他没有想到，如果人们尝试将社会变成某种不同于战争手段的东西，想必也并不见得坏。社会是一种自然产物，它像生命本身一样立于非道德的前提之上，触犯这些前提无异于对生命的阴险打击。“如果人们放弃战争，”他呼吁，“人们就放弃了伟大的生命。”放弃了生命和文化；因为文化为了保持其勃勃生机需彻底返回其野蛮状态，如果人类连打仗的本事都忘了，若还期待人类在文化和伟大业绩上有所作为，就成为纯然的空想。他鄙夷一切民族主义的偏执。但这种鄙夷显然是个别人秘而不宣的特权，因为他描绘民族主义的权力欲和牺牲狂热的时候是兴高采烈的，这无疑表明，他希望人民、群众保持着民族主义的这种“强有力的幻觉”。

这里必须插几句话。我们的经验表明，绝对的和平主义不仅是可疑的，而且可能是一种卑劣的自欺欺人的东西。它多年来在欧洲和世界无非是博取法西斯主义的好感的面具，而真正的和平之友觉得，一九三八年民主主义自称为使各族人民免受战争之苦而与法西斯主义缔结的《慕尼黑和平协定》是欧洲历史的最低点。反对希特勒的战争——或者哪怕只是准备开战的姿态也许就够了——正是这些和平之友们所渴求的。然而，如果人们想到——而现在事情就摆在了人们眼前！不论从哪个意义上看，哪怕为了人类而进行的战争会造成何等破坏，贪婪的自私自利和反社会的本能冲动会何等肆虐；如果从本身经历得到教训的人们对我们地球在下一轮，即第三次世界大战以后的景象——可能的景象——作一个大致的想像，那么人们便觉得，尼采关于战争保存文化和有利优选的功能的夸夸其谈是一个没有经验的人，一个生在漫长的和平和安宁时

代、有着“被监护人的安全感天性”的人的幻想，那个时代本身便开始感到百无聊赖了。

此外，由于他怀着令人惊讶的先知般的预感，预言了一系列大规模的战争和爆炸，即那个经典性的战争时代，“对此，后来者将投以忌妒和敬畏的目光”，所以，人类人性上的蜕化和遭到阉割的情况似乎还不见得多么危险，人们没有清晰地认识到，为什么还必须从哲学上鼓励人类去进行这种优选性质的大屠杀。莫非这种哲学要消除能够阻止未来残暴行为的顾虑？莫非它要让人类对这即将来临的壮观景象保持良好心态？但它这么做时却采取了一种纵欲般的方式，这——绝不至，像故意似的，引起我们道德上的抗议，而是让我们为在这里以纵欲般的方式愤怒地反对自己的高尚精神而感到难过和忧虑。这大大超出了培养阳刚气概的单纯教育的范围，如果以欣赏的口吻——这在同时代人的德国文学作品中留下了不少踪迹——列举、描述和推荐中世纪的拷打形式的话。如果“为了安慰娇生惯养的人”而提出低等种族，如黑人的较低的忍受疼痛的能力供人思考，这近于卑劣。接着，如果响起“金发碧眼的野兽”，这群“幸灾乐祸的怪物”的歌声，这幼稚天真的施虐狂的画面就完美了，因为这种类型的人“在干完一系列残暴的谋杀、纵火、褻渎、拷打以后，就像结束了一场大学生之间的争吵一样，趾高气扬的走回家”，而我们的灵魂给卷进了痛苦之中。

正是尼采家族的一个天才浪漫派诗人诺瓦利士对这种思想态度给予了最中肯的评价。“品格理想，”他说，“没有比至高实力，即最强大有力的生命理想更加危险的竞争对手了，这种理想又被人们称为具有审美性伟人的理想（从根本上看是非常正确的，但其观点是非常错误的）。它是野蛮之最高值，令人遗憾的是，它在这正处于野性化文化的时代恰恰在最巨大的懦弱者群中得到许多拥戴者。人通过这种理想正在变成兽人——一

种杂交体，其残忍的机智恰恰对懦弱者拥有一种残忍的吸引力。”

这段评论是不可超越的。尼采是否读过这段话？人们不会对此有所怀疑。然而，他亢奋的、自觉地亢奋的、因而并非当真的“品格理想”的煽动并未因此受到干扰。诺瓦利斯称之为审美性伟人的理想，称之为野蛮之最高值，称之为作为兽人的人者，这正是尼采的超人，他将超人描绘为“剔除人类的多余奢侈，从中一个更强的品种，一个更高的类型脱颖而出，这个类型有着不同于平庸者的另一些产生条件和保存条件”。这是未来的地球主人，是引人注目的暴君类型，而民主制恰恰适于这类人的产生，这类人也必然利用民主制作为工具，以马基雅维利的方式接合现存的道德法则，用其话语推行他的新道德。因为伟人、实力和美的恐怖乌托邦远远更加爱撒谎，而不讲真话，——这耗费更多精神和意志。超人是“生命所独具的特性——不义、撒谎、剥削这些特点在其身上最为突出的人”。

这想必是终极的不人道，若以讽刺和谩骂对待所有这种种声嘶力竭和痛苦挑战的话，而对之表示道德上的愤慨则纯属愚蠢。我们面对一个哈姆雷特式的命运，一个超越力量的认识的命运，它令人敬畏和怜悯。“我相信，”尼采说，“我从至高的人的心灵里猜中了一些东西，——每一个猜透他心思的人也许都将灭亡。”他因此而灭亡了，他的说教的残忍性表现出过多的层面：充满无限感人的、抒情般的痛苦，流露出深沉的爱的目光，对他孤独退隐于其中的那块干旱、无雨的土地所急需的爱的雨露饱含感伤的向往之音，因而人们面对如此一个受难者形象怎敢表示嘲弄和憎恶呢。不过，我们的崇敬自然会面临某种被逼入困境的情况，如果被尼采成百次地嘲笑并斥之为更高生命的恶毒憎恨者的“被征服的种性社会主义”向我们证明，他的超人无非是法西斯主义领袖的理想化，他本人以他的全部哲学说教而成为欧洲的、世界的法西斯主义的

一个先驱、参与创始者和思想吹手。我私下倾向于，在这里应将因果颠倒过来，不要认为尼采造成了法西斯主义，而是法西斯主义造成了他，——我要说的是：他从根本上看是远离政治、清白无辜、纯精神性的，他作为最敏感的表达和记载工具，以其权力哲学命题预先感觉到了正在上升的帝国主义和我们生活于其中的西方法西斯主义时代，尽管取得了法西斯主义的军事上的胜利，我们还将长久地生活于其中，如颤抖的时针所预示的那样。

作为一个以其整个本质从一开始便走出市民性的思想家，他似乎肯定后市民时代的法西斯主义成分，而否定社会主义成分，因为后者是道德的，而他将一般道德与市民的道德是混在一起的。但他的敏感却不可能不受到正在到来的事物中社会主义因素的影响，这正是那些给他冠以纯种法西斯主义者恶名的社会主义者所没有认识到的。事情并不如此简单，尽管为了解释这种简单还能够讲这么多的话。事实是：他崇尚英雄鄙夷幸福的观点是非常个性化的东西，并可能从政治上为人所滥用，这种观点误导他将任何消除有辱尊严的社会的和经济的弊病，消除本可能避免的尘世间痛苦的意志，看成是对“群居动物的绿色牧场幸福”的可耻的向往。他关于“危险的生命”的话被译成意大利文并收入法西斯主义特殊用语之内，这绝非毫无道理。他在最后过分受刺激的状态下，为反对道德、人性、怜悯、基督教和维护美好的卑劣、战争、邪恶所说的一切，可悲地全都能够在法西斯主义意识形态垃圾里找到其位置，种种混乱思想，诸如他的“医生道德”以及杀死病人和阉割低能者的规定，他关于奴隶制的必要性的叮嘱，此外还有他关于保持种属卫生的优选、培养、婚姻的一些规定确实变成了纳粹主义的理论和实践，虽然也许并非没有蓄意地提到他。如果“你们从他们的成果可以辨认出他们”这句话是

至理真言，那么，尼采的处境就很糟。在斯宾格勒*——他的这个机敏的猴子的著作中，尼采理想的做主人的人变成了“大实干家”，变成了在尸骨之上迈过，进行掠夺和谋取利润的人，变成了金融贵族、军火工业家、给予法西斯主义财政支持的德意志总经理，简而言之，尼采在他单调乏味的直白中成为事实上尼采对之一无所知的帝国主义的哲学保护神。他以往怎么可能对他认为属于和平主义的小商贩思想时时处处表示他的鄙夷，并以英雄精神，以对士兵精神的称赞与之对立呢？工业化主义与军国主义的联盟，作为帝国主义的体现的两者在政治上的统一，制造战争的建功立业精神，所有这些都是他的“贵族激进主义”所不曾见过的。

可是，人们不应为此所迷惑：法西斯主义作为群体性猎捕，作为最后一场群氓行为和历史上所仅见的最可怜的文化低俗化，与一个认为一切都围绕着“什么是高雅的？”这个问题展开的人的思想，此两者从根本上便是格格不入的；它完全处于后者的想像力之外，德国市民阶层将纳粹的降临与尼采关于有助于文化革新的野蛮混为一谈，这是一切误解中最容易被识破的。我不谈他充满鄙夷地无视一切民族主义，不谈他对“帝国”和愚弄人的德国“权力政治”的憎恶，不谈他的欧洲人情怀、他对排犹主义和整个种族欺骗的嘲讽。但我重申，在他对后市民时代生活的想像中，其社会主义的特点与人们可称之为法西斯主义的特点同样突出。查拉图斯特拉大喊：“我恳求你们，我的兄弟们，要对大地保持忠诚！不可再将头插进上天事物的沙堆，高昂着它，高昂着一个给大地创造思想的尘世的头！……马上给我将飞散的美德领回大地——一定让它回到爱和生活：让它给予大地一种思想，一种人的思想！”这话是什

* 斯宾格勒 (Oswald Spengler, 一八八〇—一九三六)，德国历史哲学家，主要作品为《西方的没落》。

么意思呢？这意味着让人性渗透物质的意志，即精神的唯物主义，这就是社会主义。

他的文化概念时而带有一种强烈的社会主义的，至少不再是市民的色彩。他反对有教养者与无教养者的分裂，他青年时代的瓦格纳主义首先指的是：文艺复兴时期的文化，即这个伟大市民时代的终结，指的是一种高低兼顾的艺术，不再是不能为所有的心灵所共享的至高幸福。

如果他说：“工人们作为士兵应学会感觉到：一种报酬、一笔薪金，而不是支你的工资。他们有朝一日应像市民现在一样生活；但却因表现出其朴素的特点而高于他们，是更高的种性，虽然较为贫困和较为俭朴，但却占有权力。”这并不证明对工人怀有敌意，而是恰恰相反。关于使占有财产更具道德性，他有特别的指令：“人们应使达到小康的一切劳动途径保持开放，”他说，“但应阻止不费力气的、突然的富有，人们应将有助于积累巨量财富的交通和贸易的一切分支，尤其应将金融交易从私人 and 私人公司手中抽出，不论占有过多者还是一无所有者都应被视为危害公共利益的人。”——一无所有者在这个哲学的小资产者的心目中是有威胁的野兽：这来自叔本华。而占有过多者的危险性则是尼采额外学到的。

一八七五年前后，即七十多年之前，他预言将出现一个欧洲国际联盟——并非怀着对胜利推进着的民主制的激情，而只是作为其结果，“在这个联盟中，根据地理上的合理性而划定的每一个别民族都拥有一个州的地位和特权”。当时的视野还仅限于欧洲。在后来的十年的过程中，它扩展到全球和整体。他谈到不可避免地即将出现的地球的总体经济管理机构。他呼吁尽可能多的国际性大国“学会世界观点”。他对欧洲的信心在动摇。“欧洲人从骨子里就想入非非，认为自己现在是地球

上更高等的人。亚洲人比欧洲人百倍地伟大。”另一方面他认为，在未来的世界上精神的影响仍然可能在典型的欧洲人——欧洲的未来在至高的精神典型中的一种整合——的手里。“地球的统治是盎格鲁—撒克逊的。德意志元素是一种很好的酶，它不懂得进行统治。”后来，他重又看到德意志和斯拉夫种族的融合，而将德国看成是前斯拉夫的一站，它是为一个泛斯拉夫的欧洲开拓道路的。俄国之上升为世界大国，对于他是十分清楚的：“权力将在斯拉夫人和盎格鲁—撒克逊人以及作为罗马统治下的希腊的欧洲之间进行分配。”

对于一个其实只是关心哲学家、艺术家和圣徒的产生这一文化使命的天才所进行的一次国际政治领域的漫步而言，这是令人惊异的结果。他跨越近一个世纪的时间，看到了我们今人大致所看到的东西。因为世界，一个正在重新形成着的世界态势是一个统一体，一个如此高度敏感的人不论朝向哪里，朝向哪个方面观察和摸索，他都感觉得到新的、正在到来的东西并指出它。尼采由于他克服了机械论的世界诠释，由于他不承认受因果律支配的世界，不承认古典的“自然法则”，不承认同一现象往复说，他便纯直觉地预见到了现代物理学的结果。“没有第二次”，也不存在一种可预见性，即可测度某一原因必定引起某一结果。根据因果律解释一个事变是错误的。这是其力量不同的两种因素的一场斗争，一次新的力量组合，在这里新状态是某种与旧状态根本不同的东西，绝非其结果。这就是说，动力学取代了逻辑学与机械学。尼采的“自然科学的预见”，让我借用赫尔姆霍茨*论歌德的话，是精神的倾向，这些预见要求某种东西，它们被并入他的权力哲学命题，被并入他的反理性主义，并服务于他提高生命使之超越法则的努力，——因为法

* 赫尔姆霍茨 (H.L.F.Helmholtz, 一八二一—一八九四)，德国生理学家和物理学家。

则本身已经具有某些“道德性的东西”。然而，至于这种倾向现在的状况，他的估计是正确的，面对这种倾向自然科学因其因果概念而更加成为错误的东西，“法则”之于自然科学随之也大大削弱，变成了单纯的或然性。

正如尼采带着他思考过的每一种想法，同样他也带着他的物理学思想从具有古典合理性的市民世界，走进按其出身他本人应是最感陌生的一个新世界。一种并不指望得到他好感的社会主义不免令人猜度，它本身远远比他所知道的更多属于市民性质。尼采作为一个无中心主题的格言家的判断是可以放弃的：他的哲学完全如叔本华的哲学，是从唯一的、渗透着一切的基本思想出发而展开的一个有严密组织的体系。但这种作为出发点的基本思想自然具有彻底审美性质，——仅仅基于这一点，他的观察和思考必然陷入与社会主义的不可调和的对立。最终只有两点信念和内在的态度：审美的和道德主义的，社会主义是严格道德的世界观。相反，尼采是思想史上所仅见的最完美的和最无可挽救的唯美主义者，他的前提本身便包含着他的狂热悲观主义：即生命只可被解释为审美的现象，这恰恰对他，对他的生命，对他的哲学和文学作品最为适用，——他的生命只可被有意识地解释、理解、尊奉为审美性的现象，一直到最后瞬间的自我神话化，一直到最后陷于精神错乱，这个生命都是一场艺术表演，不仅从无比美妙的表现，而且根据其最内在的本质而言，——一出最令人着迷的抒情性悲剧。

虽然可以理解但却足以令人感到奇怪的是，这个欧洲天才思想家为反叛市民时代的总体道德所采用的第一形式是唯美主义。我将尼采与王尔德相提并论不是没有道理的——作为反叛者，即以美的名义进行反叛者，他们是共属一体的，虽然在德国的这个造反者身上，反叛触及的要深刻得多，为此经受的痛苦，作出的放弃和自我超越也大得多。我在社

会主义的批评家们，尤其俄国的批评家们的著述中读到，尼采美学的警句和判断之高雅和精妙往往令人赞赏不已，但在道德和政治的问题上他却是个野蛮人。这种高雅是天真的，因为尼采对野蛮性的颂扬无非是他审美的狂热性的一种放纵，自然这也流露出一种邻近，关于这一点，我们有一切理由思考：这恰恰是唯美主义与野蛮的邻近。这种叫人害怕的邻近在十九世纪末尚未为人所看见、所感觉、所恐惧，否则一个叫勃兰兑斯*的犹太人和文学作家就不可能将这位德国哲学家的“贵族激进主义”作为新的过渡色调发现并就此作一些宣传讲座了：这是当时正在走下坡路的市民时代尚占主导地位的安全感、无忧无虑感的一个象征，但同样也说明，这位老练的批评尼采野蛮倾向的丹麦人对尼采的这种倾向并不当真，并不认为是本质性的，对其理解尚 *Cum grano salis*（有些理性），——他做得很对。

尼采的唯美主义为了美的、强有力的和罪恶的生命而疯狂地否认精神，这是一个为生命深受痛苦的人的自我否定，因此，某些非本质性的、不负责任的、不可靠和矫情嬉戏的东西便进入了他的哲学倾诉，这是具有最深刻的嘲讽意味的一个成分，这必然是一般读者的领悟力所不可企及的。他所展示的东西不仅是艺术，——阅读他的作品也是一门艺术，绝不容许人笨拙地摸索或者直线切入，而一切狡黠、讥讽、保留却是阅读他的作品时所要求的。谁若“从固有本质上”，从字面上读他的作品，谁若相信他，谁就会白费力气一无所得。他的情况确如他称之为一个只可竖起耳朵听之而不应给予“忠诚和信任”的人的塞内加**。需

* 勃兰兑斯 (Georg Brandes, 一八四二—一九二七)，丹麦文艺批评家和文学史家，代表作是《十九世纪文学主流》。

** 塞内加 (Lucius Annaeus Seneca, 约前四—公元六五)，古罗马哲学家、政治家和剧作家，著有《论天命》、《论忿怒》、《论幸福》等。

要例证吗？《瓦格纳事件》的读者若在一封一八八八年致音乐家富克斯的信中突然读到下面一段话，会不相信自己的眼睛的：“您对我有关比才*所说的话不可当真；正如我一样，比才对于我千百次地不在考虑之内。不过，作为针对瓦格纳的讽刺性反题其作用是极大的……”——“我们私下”讲，这是在《瓦格纳事件》中对《卡门》的忘情般的赞歌的余响。这令人吃惊，但还不算什么。他在致同一个收信人的另一封信里提出建议，若要著文讨论作为心理学家、作家、非道德论者的他时，最好不要用不是和是作出判断，而是以思想上的中立态度描述特点。“绝对不必要，甚至不受欢迎的是袒护我：相反，应带一点儿好奇心，犹如面对一个陌生的家伙，带一点儿嘲讽性的抵制，这在我看来才是对我采取的最为明智的态度。请原谅！我刚才写了几句傻话，——一个幸运地摆脱某种不可能的境地的小处方……”

曾经有过一个作家以更加罕有的方式让人提防自己吗？——“反自由一直达到恶毒程度”——他如此称自己。出于恶意，出于进行挑衅的迫切要求而反自由，这么说也许更正确。当一八八八年百日皇帝，与英国联姻的自由派腓特烈三世去世时，尼采像整个德国自由派一样内心感到不安，意志消沉。“他毕竟是自由思想的一道微弱光亮，是德国最后的希望。现在将开始施托克**的统治：——我得出结论并已知晓，从现在起，我的《权力意志》将首先在德国被查抄……”——现在并没有什么被查抄。自由时代的精神还太强大，在德国什么话都可以说。在尼采为腓特烈哀悼期间，意外地出现某些完全朴实无华、简洁明白和非悖论

* 比才 (Georges Bizet, 一八三八—一八七五)，法国作曲家，歌剧《卡门》是他的主要作品。尼采赞颂比才的话见《瓦格纳事件》序言及第一节。

** 施托克 (Adolf Stoecker, 一八三五—一九〇九)，德国新教教士和政治家，曾是德国保守党极右翼的领袖。

性的东西，——人们可以说，真情显露了出来：精神性的人、作家对作为他的生命的空气的自由之自然的爱，——突然，关于奴隶制、战争、暴力、美妙的残忍的整个审美性的幻象作品，都远远地留在了不负责任的嬉戏和色彩斑斓的理论光照之下。

他一生都咒骂“理论性的人”，但他本人就是卓越的和纯文化中的这种理论性的人，他的思考是绝对的天才创造，极端的非实用性，缺乏任何教育责任，具有深刻的非政治性、它在事实上与生命，与他所钟爱、维护着的、超越一切的生命没有关系，他从来就毫不操心他的学说在实际的政治现实中会产生什么影响。在他的荫庇之下，在整个德国如雨后春笋般生长出来的成千上万非理性的宣讲者们也是如此。毫不足怪！因为从根本上看没有什么东西比他审美性的理论空谈更投合德意志禀性的了。即便对德国人，对这些搞糟欧洲历史的人，他也投去他彗星般的批评闪电，让他们最终一无是处。然而，最终谁比他更具德意志性？谁向德国人再次范例般的演示了一切使德国人对于世界成为一种困境和恐怖并使德国人自己走向灭亡的东西：浪漫主义的激情，对永恒的、一直进入没有固定客体的无限之境的自我发展的渴望，意志，因没有目的并进入无限而获得自由的意志？他将迷狂和倾向自杀的心态称为德国人的恶习。其危险就包含在一切束缚理智力量和放任感情的东西之内，“因为德国人的感情是与自己的利益对立的，像酒鬼的感情一样，是自我毁灭性的。热情本身在德国比其他地方更少价值，因为它没有创造性。”查拉图斯特拉怎样称自己呢？“自我认识者和自我杀手”。

不只从一个意义上讲，尼采成为历史。他造成了历史，可怕的历史，如果他称自己是“一个厄运”，这并未夸张。他从审美意义上夸张了他的孤独。他属于一个——当然以极端德意志的形象——一般的西方

思潮，诸如克尔恺郭尔*、柏格森**以及其他许多人的名字都被归入这股思潮之中，它是对十八和十九世纪古典的理性信仰的一次思想史意义上的反叛，它完成了它的使命，或者仅仅由于下述情况尚未使之臻于完成：这股思潮的必然的延续只是在新的基础上重建人的理性，只是占有一个与自鸣得意地被肤浅化了的市民时代的概念相比在深度上有所增强的人性概念。

保护本能免受理性和自觉性的浸染，这只是一时的修正。持久的、永远必要的修正始终是精神，或者说，是道德对生命的修正。尼采对邪恶之浪漫主义化，今天让我们感到是多么合乎时代潮流，也多么富有理论性，多么缺乏经验！我们从他的悲惨境遇认识到了这一点，我们已经不再是十足的、那害怕承认善者、那羞于使用诸如真理、自由、正义这类通俗概念和理想的唯美论者了。最终，自由的人在其旗下对抗市民道德的唯美主义本身属于市民时代，跨越这个时代，意味着走出一个唯美主义的时代，进入一个道德的和社会的时代。一种审美性的世界观完全不能应对我们有责任解决的问题，尽管尼采的天才为创造新的气氛而作出了努力。他曾揣测，在他幻想的未来世界总还可能存在着足够强大的种种宗教力量，从而创立一个像佛陀那样的无神论宗教，它将超越各教派的差别，而科学对一种新的理想也不至有什么可指责的。“不过，这还不会是，”他预先忧心忡忡地补充说，“普遍的人类之爱！”——这在眼下若就是这种爱呢？这不必一定是十八世纪曾为之洒下温存的泪水，教化藉以取得惊人进步的乐观主义和宁静适意的对“人类”的爱。当尼

* 克尔恺郭尔 (Søren Kierkegaard, 一八一三—一八五五)，丹麦哲学家，神学家，存在主义哲学的先驱。

** 柏格森 (Henri Bergson, 一八五九—一九四一)，法国哲学家，生命哲学和现代非理性主义的主要代表。



尼采档案馆，前西尔伯布林克别墅（Villa Silberblick），魏玛。

采宣布“上帝死了！”时——这是对他意味着一切牺牲中最难以作出的牺牲的一个决定——这么做除了表示对人的尊敬和提高人还会对谁呢？倘若他是无神论者，倘若他能够成为这种人，那么他就是这种人，这句话听起来还带有牧师的伤感，这出于人类之爱。他不得不满足于被称为一个人文主义者，正如他必须容忍人们将他的道德批评理解为启蒙运动的最后一种形式那样。对他所谈到的超教派的宗教信仰，我只能想像，这里仰赖的仍是人的理念，只能想像为一种以宗教为基础和带有宗教色调的人文主义，这种经验过许多、也经历了许多东西的人文主义，将围绕着底层的和超自然力的一切知识都吸纳进它对人的奥秘的敬重之内。

宗教是敬畏，——首先是对人这个奥秘的敬畏。只要涉及新的秩序，新的约束，涉及人类社会对世界时间的要求的适应，只靠会议的决议、技术措施、法律的机制肯定是不行的，世界政府始终是理性的乌托邦。首先必不可少的是精神气候的转变，一种对人之为人的困难和高贵的新感觉，一种基本信念，它支配和作用于一切，任何人不得抽身避之，每个人在他内心都承认其法官地位。为了这种信念的产生和巩固，悄然从上而下一直向广阔天地伸延着的诗人和艺术家可以有所作为。但这种信念并非被传授和被造成的，而是通过经历和苦难得到的。

哲学并非冷静的抽象，而是经历、忍受痛苦和为人类作出牺牲，这是尼采的认知和范例。他为此而被推上怪诞谬误的、终年积雪的高峰，但事实上未来才是他的爱之所寄的国度，对于我们这些青年时代得益于他者无限之多的后来人而言，他将作为一个具有温柔和可敬的悲剧性、为这个历史时代转折点的闪电投来的光芒所环绕的形象兀立于我们眼前。

——一九四七年

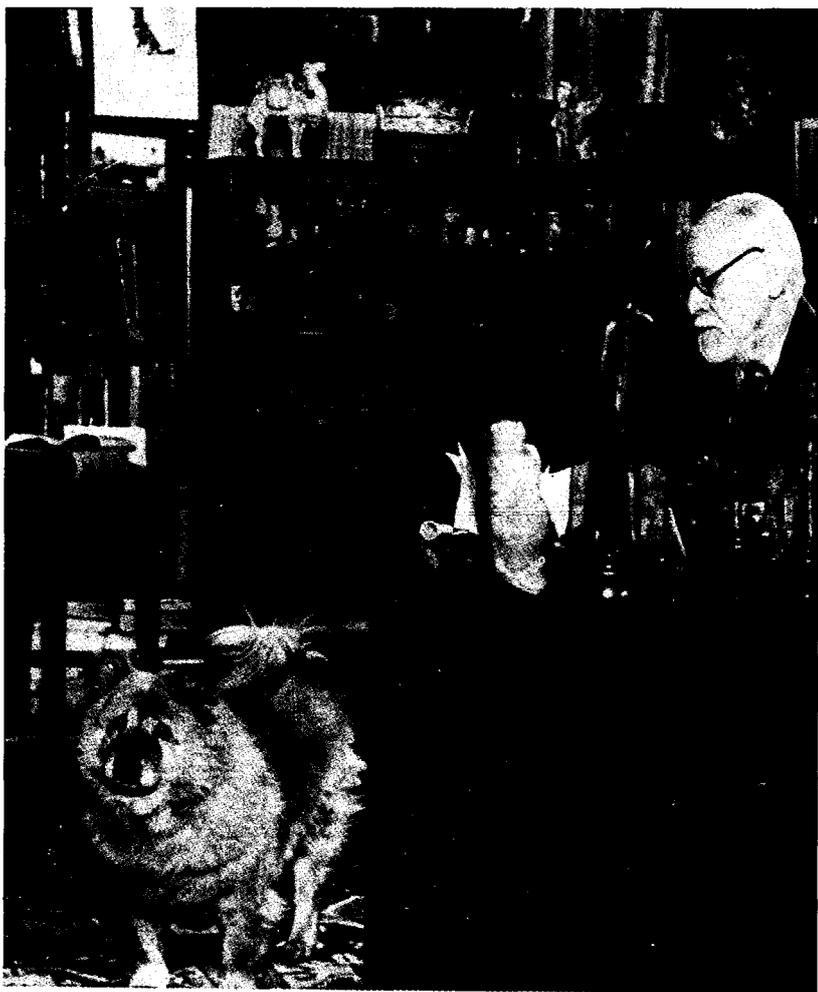
弗洛伊德与未来

——一九三六年五月八日在维也纳

弗洛伊德八十华诞庆贺会上的讲话*

是什么授权一个诗人为了对一位伟大学者表示敬意而作主题演讲？或者，如果这个诗人可以将这个道义问题推给其他认为理当让他担当此一角色的人的话：应如何解释，一个学术团体，在我们这一个案中是一个医学心理学协会，没有指定这个行业中的一个人为他们的这个重要日子致辞祝贺，而是委托一个诗人，这就是说，委托一个精神性的人呢？这种人本质上并不长于求知、分离、理解、认识，而是依靠本能、综合、单纯的行动、制作和表达行事，他充其量只可能成为有促进作用的认识的客体，按其天性使命不堪成为其主体。这也许由于考虑到，诗人作为艺术家，即作为精神性的艺术家更适于祝贺喜庆日子，他天性便比认识者、科学家更具喜庆气质？——我不想对这种看法提出异议。诗人确实很善于应对生活喜庆的事，甚至将生活当成节庆的事，于是便悄然地暂时接触到一个动机，对这个动机大致可确定，在今晚精神性的献礼音乐中它会扮演主题性的角色。——然而，从举办者的意图看，这场聚会的节庆内容毋宁说是在事件本身，这就是说：在客体与主

* 首先发表于维也纳一九三六年的《意象》(Imago) 文丛卷 22。



弗洛伊德，一九三七年。

体，认识的对象与认识者的庄重而新奇的相遇，这是事物的一种恣意放浪的颠倒，在这里，认识者和梦的解析者正在变成梦幻般认识的节庆的客体，对这种想法我也不表示异议：这是因为其中已经响起一个有着重要的、颇具交响效果的未来之音的主题。这个主题将以更加齐全的配器和更易于为人所理解地重现，除非我的估计出差错，或者说，主体与客体的统一、两者的相互融合，两者的同一，对世界与自我、命运与品格、事件的发生与肇始的神秘莫测的统一的认识，总之对作为灵魂的产物的现实的奥秘的认识——我认为这也许正是一切心理分析学的传授的关键……

不论怎么说，人们决定聘请一个诗人对一位天才的学者表达赞赏之意，所以这对此一还是彼一都有某种意味；对两者都是典型的。由此产生我们对之表示祝贺的人与诗的，与文学的世界的一种特殊关系，同样也由此衍生诗人、作家与前者作为其开创者和大师而兀立于世人之前的认识领域的关系；这种相互关系，这种相互接近之特别的和值得关注的是，长久以来两方面都于不知之中停留于“无意识状态”：即停留于心灵领域，而考查和解释并为人性占领这一领域正是这位进行着认识的大师最具本质意义的使命。较长时间以来，两方面都意识到了文学与心理分析之间的密切关系。而这一时刻的节庆意义，至少在我心目中而就我的感觉而言，在于通过两个领域也许是第一次发生的公开相遇宣示那种意识，明确承认它。

我说过，在很长时间里这种关联，这种深刻的同感始终是双方所不知的。当然实际上人们知道，我们深切敬重的天才弗洛伊德，作为治疗学说和一般研究方法的精神分析的奠基人，曾完全孤身一人独立地走过一段艰难的、达到他的认识的道路。他不知道伟大的文学本已为他保存着的安慰和滋补剂。他了解人们从其作品中处处发现早已闪现弗洛

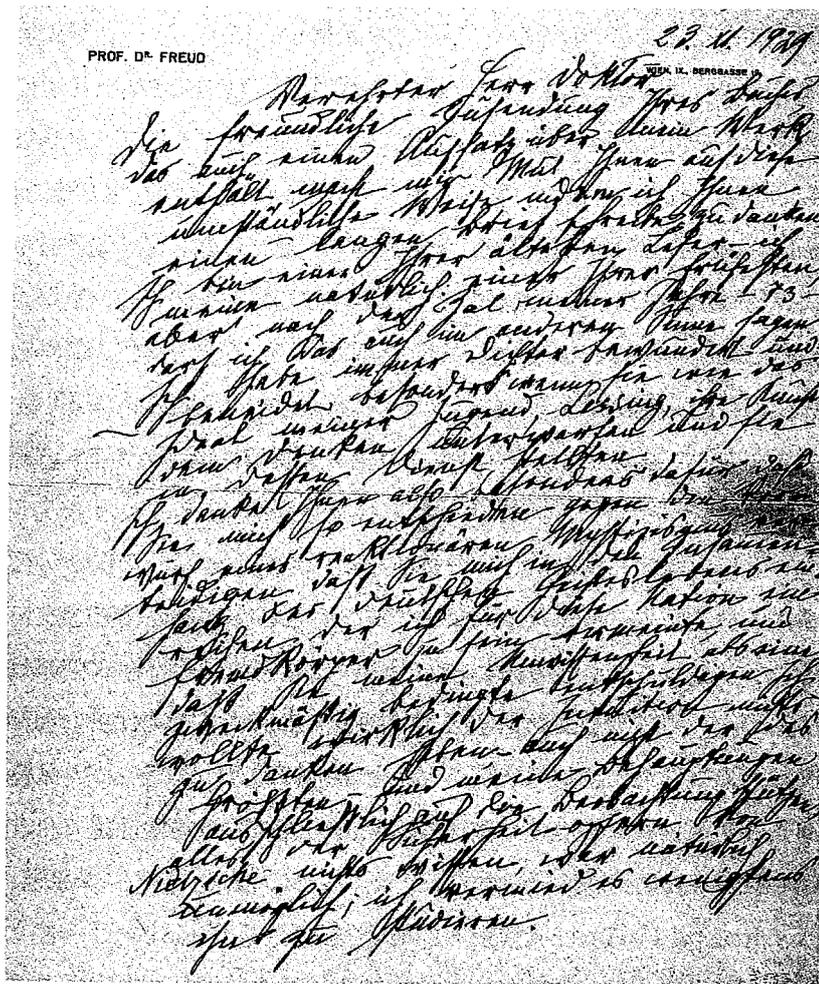
伊德观念的尼采，他不了解其浪漫主义和生物学上的梦幻与灵感往往跟精神分析的理念惊人地接近的诺瓦利斯；不了解其作为基督徒在心理学上达到极端的巨大勇气必定给予他深刻而有益的感染的克尔恺郭尔；而且肯定也不了解追求一种悔改和解脱的本能哲学的、感伤的交响音乐家叔本华……这大概必然如此。他一定要亲自动手，不依靠他人先已直觉得到的知识，从方法上取得他的认识，他的认识之冲击力因未利用这类优先条件反而可能变得更加强大，总的看，不可不考虑到他那副严肃形象所流露出的孤独，尼采在他那篇脍炙人口的散文《苦行理想意味着什么？》里所谈到的那种孤独，其中他称叔本华是一个“真正的哲学家”，“一个真正依靠自己本身的天才，一个闪烁着坚强目光的男子汉和骑士，他有依靠自己的勇气，他善于独立自主，绝不首先期待前人和更高者的指点——”自从他的精神形象进入我的视野以来，我习惯于将这个“男子汉和骑士”，将一个处于死神和魔鬼之间的骑士的形象看成无意识之心理学家。

这是后来发生的事，大大晚于人们对一般诗人和作家的感情冲动与这门科学的，尤其对我的天性与这门科学的相似性作出推断的时间。形成这种相似性的首先是两种倾向：其一是对真理的爱，即一种真理意识，一种对这类刺激和痛苦的敏感和易受其感染的品格，这种主要表现为心理上的刺激和洞察力的真理达到如此程度，以致真理概念几乎化为心理学的感知和认识；其二为疾病意识，某种通过健康得到平衡的对病患的亲性和对其创造意义的经历。

关于对真理的爱，关于对作为心理学的真理的、具有痛苦和道德论倾向的爱，——它产生于尼采成熟阶段的学说，在他的学说中人们注意到，真理与心理学真理事实上同时发生，这位认识者与心理学家不谋而合：他为真理而生的自豪感，他关于诚实与理智上的纯洁性的概念本

身，他的求知勇气和求知的忧伤，他的自我认识者气质、自我杀手气质，——所有这些都具有心理学意味，具有心理学品格，我永远忘不了自己的资质通过尼采的心理学激情的经历所达到的教育上的提高和加深。“认识的厌恶”出现在《托尼奥·克吕格尔》当中，它有深刻的尼采印记，克吕格尔的青年人的忧郁让人看到尼采天性中的哈姆雷特般的气质，其中也反映出我自己的天性，这样一种天性命定在求知，可从根本上却又并非为求知而生。我在这部小说中讨论的是青年时代的痛苦和悲伤，这些痛苦和悲伤已经为成熟的岁月带进比较开朗、比较沉静的年代。然而，从心理学角度去理解爱好、真理和知识，将之与心理学等同并将心理学的真理意志作为追求一般真理的意志，将心理学作为最本质和最真实意义上的真理去感受，——人们想必会称之为自然主义并将之归诸文学上的自然主义教育的结果，——这个倾向我始还保持着，它是接受名为“精神分析”的心灵上的自然科学的前提。

第二个倾向，我已说过，是病的意识，更精确地说，对作为认识手段的病的意识；这也可以判定来自尼采，他一定知道他得惠于疾病者良多，他似乎在每一方面都教人明白，没有病的经验便没有更深刻的知识，一切较高层面的健康必然经历过疾病。总之，这种意识本可归因于尼采的经历，如果它不是与一般精神性的人，尤其与诗人品格的人，甚至一切人和人性的本质有着亲密无间的联系的话，就人和人性而言，诗人只是被推到极致的一个词。“L'humilité (人性),” 雨果说，“s'affirme par l'infirmité (凭借病弱而得以彰显).”——这句话以带有自豪感的坦率承认一切较高的人性和文化的纤弱秉性及其在疾病领域的鉴赏力。人之被称为“有病的动物”正是由于他介于自然与精神、动物与天使之间的地位所加给他的沉重的压力和特有的困难的缘故。学者从疾病方面成功地推进到人类天性黑暗的最深层，病，即神经病



一九二九年十一月二十三日弗洛伊德写给托马斯·曼的一封信。

被证明是人类学头等的认识手段，这有什么可奇怪的呢？

诗人也许是最后一个为此而感到奇怪的人。毋宁说，让他感到惊异的是，他尽管有如此强烈的、一般的和个人独特的敏感，却如此晚才察觉他的生存与弗洛伊德的精神分析研究及其重要著作的亲合关系：这时这个学说早已不再是一种单纯的，被认可或有争议的治疗方法，而是已经冲破单纯的医学领域并成为一股世界潮流，精神和科学的一切可能的领域都莫不为其所裹挟：文学和艺术研究、宗教史和史前史、神话学、民俗学、教育学等概莫能外，这一切全都仰赖那些环绕着其精神分析和医学的核心修建了这座具有更加广泛影响的大厦的信徒们所作的开拓性和应用性的勤奋研究。如果说，我走进了精神分析学，也许言过其实：是它走进了我。它通过它的个别弟子和代表一再对我的创作所表现出的友善关切——从《矮个子先生弗里德曼》到《死于威尼斯》，到《魔山》和《约瑟和他的兄弟们》——使我理解，我与它有某些关系，我以我的方式在某种程度上成为“行内的人”，它以其得当的方式使我意识到潜在的、“前意识的”同感；而对分析性文献的研究，使我在具有自然科学的精确性的思考和语言的外衣之下重又从我早年的心灵经历中分辨出许多本真的东西。

请允许我，女士们、先生们，以这种自传式的文体继续讲下去，稍作一些补充，请不要怪罪我，如果我没有讲弗洛伊德，似乎在讲自己的话！我几乎不敢讨论他。关于他，我能希望自己告诉世界什么新东西呢？我现在讲话是在对他表示敬意，哪怕我在讲我自己，而且恰恰由于我在讲我自己并向诸位叙述，我通过我青年时代对我至为关键的教育印象，为吸纳来自弗洛伊德的认识作了多么深刻而独特的准备。我在回忆和自述中不只一次提到过令人震撼的、奇怪地混杂着让人着迷而又受到教育的双重性质的经历，这场经历指的是我这个年轻人与叔本华哲学的

结识，我在我的《布登勃洛克一家》这部长篇小说中已经为这位哲人立碑存念。无畏的追求真理的勇气构成了分析性的深层心理学的道德，我在一种已经以自然科学严整武装起来的形而上学的悲观主义中，第一次与这种勇气迎面相遇。这里的形而上学以反对数千年的信仰的模糊的革命教人明白，本能对于精神和理性的优先地位，它认为，意志是世界、人以至所有其余的创造物的核心和本质依据，而理智则是第二位的和偶然的，是意志的奴仆和微弱的光。这种形而上学如此行事并非出于反人性的恶意，即当今种种敌视精神的学说的不良动机，而是出于以唯物主义反对唯心主义的一个世纪的严谨的对真理的爱。这个世纪即十九世纪，它是如此真诚无欺，以至它通过易卜生甚至要承认，谎言，“生存谎言”是不可或缺的，——人们清楚地看到：人们是出于痛苦的悲观主义和辛辣的嘲讽，为了精神的缘故，还是出于对精神和真理的仇视而肯定谎言，这是大有区别的。今天并非每个人都看得清楚这种区别。

弗洛伊德这位无意识心理学家是叔本华和易卜生世纪的真正的儿子，他出生于这个世纪的中叶。他的革命，按其内容，但也按其道德信念，跟叔本华的革命是多么相似！他对无意识，即人的心灵生活中的“本我”（“Es”）所扮演的无比重大的角色的发现，过去和现在对于认为意识和心灵生活是同一种东西的古典心理学，都具有叔本华的意志说对于一切哲学的理性和精神信仰所曾具有的、同样的有失体统的性质。事实上，我这个《作为意志和表象的世界》的早期爱好者本人对属于弗洛伊德关于心理分析学入门的新讲稿、题名《心理个性解析》的、令人赞赏的论文也行家般地熟悉。这里描述无意识之心灵国度，描述“本我”所使用的词语，叔本华本来可能同样优美，同样激烈，同时又怀着既强调理智又看重作为医生的冷静的兴趣，将之用来描绘他阴暗的意志国度的。本我领域，他说，“是我们的个性之阴暗的、不可到达的部分；我



弗洛伊德，一九二六年。

们就它所知的一点儿情况，是我们通过研究梦中活动和神经症状的形成取得的。”他将之描绘为一片混乱，一个开水锅般沸腾翻滚的激动。“本我”，他认为，可以说最终是对躯体敞开的，并在这里吸纳着本能需求，这类需求在它那里得到其心理的表达，一不知在什么基础——尚不知底质（Substrat）为何之上。它从本能取得能量充实自己；但它没有组织，没有总体意志，只是力求在恪守快乐原则的情况下使本能欲求得到满足。这里通行的并非逻辑的思维法则，尤其不是矛盾律。“诸对立性的躁动比肩并存，而不是相互抵消或者相互削减，充其量它们在主导性的经济的强迫之下为转移能量的聚合成为和解形态……”女士们、先生们，诸位看到，这就是按照我们当代历史的经验，十分可能涉及到自我本身，涉及整个群体自我的状况，这是由于因膜拜无意识，因颂扬其独自促进生命的“动能”，因系统地颂扬原始性和非理性而酿成的一种道德病。——因为无意识、本我是原始的和非理性的，是纯动力的。它不知评价，不知善与恶，不知道德为何物。它甚至不知时间、时间过程以及由此引起的心灵过程的变化。“从没有超越本我的意愿冲动，”弗洛伊德说，“甚至因受到压抑而沉入本我的印象也有着不灭的虚象，它们在几十年过后仍显得仿佛新近发生似的。只有当它们通过分析性工作被意识到的时候，它们才可以被认为已成过去，失去其价值并被剥夺其对能量的占有。”分析治疗的疗效，他补充说，首先基于此。——由此我们理解，对于一个陶醉于无意识的虔诚宗教信仰、本身陷入阴暗世界的动力状态的自我而言，分析性深层心理学必然是可憎的。这里再清楚不过了：这样一个自我何以不愿了解分析，在他面前何以不可提到弗洛伊德的名字。

关于自我本身和一般情况，几乎令人激动不已，真正让人为之产生忧虑。自我（das Ich）是“本我”的一小部分，是被推到前沿、已经醒悟和保持警觉的部分——大致如欧洲是辽阔的亚洲的一个小小的、被唤

醒的省份。自我是“本我因邻近外部世界并受其影响而发生改变的那一部分，它是为接纳和保护刺激而设置的，犹如一小团生命物质用以遮蔽自己的树皮外层”。——一幅直观的生物学家图画。弗洛伊德本来就写得一手极其生动的散文，他像叔本华一样是思想艺术家，且像他一样是一个欧洲的作家。——按照他的说法，与外部世界的关系对于自我至为关键，自我肩负的使命是在本我那里代表外部世界，为了本我的平安！因为本我在它盲目地追求满足本能的努力中若不顾忌超强的外部世界就难免被消灭。自我观察着外部世界，它回忆着，它真诚地试图将客观实在的东西与来自内在的兴奋源的添加物区别开来。它受本我的委托控制着能动性，即行动的操纵杆，但它在需要与行动之间插进了可思考的延缓时段，在此期间它求助于经验，而且它与它通过相对性原则修正着的、在无意识之中毫无限制地起主导作用的快乐原则相比，拥有起某种调节作用的优势。然而尽管如此它是多么虚弱！它被夹在无意识、外部世界与弗洛伊德称之为“超我”的东西，即良知之间，过的是一种神经质的和心惊胆战的日子。它自己的动力太弱。自我的能量取自本我，因而总的看来，它必须实现本我的意图。它确实想将自己看成骑手，而将无意识当作马。但有时候它却被无意识所骑，我们宁可补充上弗洛伊德出于理性的道德观念略过未加补充的东西：它以这种有点儿不正当的方式有时走得最远。

弗洛伊德对本我与自我的描述——如果说并非与叔本华对“意志”和“理智”的描述分毫不差，——难道不是将他的形而上学引入心理学的一篇译文吗？倘若一个人在从叔本华那里接受了形而上学的神圣洗礼以后，又在尼采那里品尝过心理学的痛苦，现在当他为已占据其心灵的东西所鼓励，第一次在精神分析的国度里四处张望的时候，他怎么会不充满亲切的和重逢的情感呢？

他也体验到，与这个国度的结识所引起最强烈和最独特的反弹，使他重又回到以前的印象，如果他在四处张望之后重又使之重现的话。人们在读过弗洛伊德的著作以后，若以他的考察作为比照，再读一篇像叔本华的《论个体命运中的表面意向》这样的伟大论文，感觉会多么不同！女士们、先生们，在这里我正要指出弗洛伊德的自然科学世界与叔本华的哲学世界之间的最亲密和最隐秘的接触点，——刚才提到，这篇文章就其深邃内涵和机敏思考而言乃一奇迹，它构成了这个接触点。叔本华在其中所展示的神秘莫测的思想，简言之就是，恰如在梦中一样，我们自己的意志在一无所知的情况下，作为无情的客观命运出现，其中的一切都出自我们自己，任何人都是他自己的梦的秘密剧院经理，同样，在现实中，在唯一的本质，即意志自身与我们所有的人一起所做的这场大梦中，我们的命运也会是我们最内在的东西，即我们意志的产物，也就是说，看似发生在我们身上的事原来都是我们自己主持安排的。诸位，我的归纳十分粗疏，实际上这是感应力无比强大、牵涉面十分广阔的表述。然而，不仅叔本华所求助的梦心理学带有明显的分析性品格，甚至也不乏性的论证和示例；所以，这整个思想架构是深层心理学设想的先导，是这种设想率先在哲学上完成的雏形，这足以让人惊叹！让我们重复一遍我开始时说的话：我认为，从自我与世界、存在与事变的统一这个奥秘，从看似客观和偶然的事皆为灵魂所安排这层已被证明的道理，可以分辨出分析学说的最深层的内核。

我不由想起这个学说的一个聪明但却有些忘恩负义的晚辈荣格*，他在他为关于西藏人丧葬的书写的一篇重要的引言中说过一句话。“看见我如何遭遇一件事，”他说，“比观察我如何造成它更直接，更引人注

* 荣格 (C. G. Jung, 一八七五—一九六一)，瑞士心理学家和精神分析学家。

目，印象更深刻，因而也更令人信服。”这个句子写得如此洒脱，可谓妙极，这清楚地表明，当下在心理学的某一学派中，观察以前叔本华尚觉得是无比过分的要求和“出格的”大胆设想的事物是多么从容不迫。若没有弗洛伊德，这个揭示“遭遇”即“造成”的句子是可想像的吗？绝对和永远不可想像！这一切全得之于他。若加上前提，这个句子就不可理解，若没有分析学说关于口误和笔误，关于整个失误领域，关于遁入病态，关于自我惩罚冲动，关于灾祸心理学，——总之，关于无意识之魔法所发现和披露出来的所有这一切，这句话根本就不可能给写出来。不过，这个简洁的句子，连同它的心理学前提，若没有叔本华，若没有他尚欠精确但敢于梦想和独辟蹊径的思辨，同样也写不出来。——也许在这个瞬间，女士们、先生们，趁这个喜庆的日子正好可跟弗洛伊德争辩几句。他并不特别看重哲学。自然科学家的精确性意识几乎不允许他将哲学视为一门科学。他对哲学提出指责说，哲学自认为能够提出一种无懈可击的、相互关联的世界观，过高估计逻辑推演的认识价值，甚至相信直觉即知识泉源并完全沉迷于万物有灵论倾向，因为它相信语言的魔力并认为思想可影响现实。难道这果真是哲学对自己的过高估计？世界除了通过思想及其神奇的载体语言，何时曾通过其他什么东西得到了改变？我认为，哲学实际上位在自然科学之前和之上，一切方法论和精确性都服务于其思想史意义上的意志。最终总是 *Quod erat demonstrandum*（此已证明清楚）。科学之无前提性质是或者应该是一个道德上的事实。从精神上看，它很可能是弗洛伊德称之为幻想的东西。如果将事情推到极端，人们或许可以说，科学从未作出过一种未经哲学授权和指点而达到的发现。

这只是顺便提一下。让我们特意花片刻时间谈谈荣格的思想，他很爱利用分析的成果——这也表现在上述序言中——在西方思想与东方秘传之间架设一座相互理解之桥。没有谁曾像他一样如此精到地表述过

叔本华和弗洛伊德的认识，“一切现实的东西的造成者就寓于我们自己身上——这样一个真理不论在无比巨大还是至为渺小的事物中都是显而易见的，但却并未为人所知晓，这可是太有必要知道，甚至是不容人不知道的呵。”他认为，必须有一个重大和付出众多牺牲的转变，以便认识到，世界是从灵魂的本质中“产生的”；因为人的动物性本质绝不会感觉到自己是他的现实事件的制造者。事实上，东方历来在克服动物性方面胜过西方，因此我们无须大惊小怪，如果我们听说，按照他们的智慧，即便众神也属于产生于他们的灵魂并与之一体的“现实”——人的灵魂的光和亮。据他们的丧葬书称，这是人们送别已故者时所交给他的知识，这对西方思想而言是一种违背其逻辑的悖论；因为逻辑学是将主体与客体区别开来的，绝不将后者移入前者之内或者使之从中产生。虽然欧洲的神秘主义也有这一类的念头，安格鲁斯·西勒修斯曾说过：

我知道，没有我上帝一刹那也活不成；

我若化为乌有，他必将因无奈而放弃精灵。

但从整体看，心理学的上帝观，即一个并非纯然实在，并非绝对现实，而是与灵魂一体并依附于它的神的理念，是西方的宗教信仰所不能容忍的，它会由此而失去上帝。而宗教信仰恰恰意味着束缚，《创世记》中则谈到上帝与人之间的一个“盟约”，我在神话小说《约瑟和他的兄弟们》里曾试图表现这种盟约的心理学。现在，请诸位让我在这里谈一下我的这部作品，也许它有正当理由在文学创作与精神分析领域之间这次节日般的相遇的时刻被提出来。让人十分注目的是——也许不仅对于我——其中占主导地位的正是学者们将之归诸东方秘传学说的

心理学神学：这里的亚伯兰*在某种程度上就是上帝的父亲。他通过内心直觉看见了他并创造了他；他赋予他的强大有力的特性是上帝所固有的东西，亚伯兰并非这些特性的生育者，但在某种程度上却又是，因为他认出了这些特性并边思考着边使之成为现实。上帝的这些强有力的特性——以及上帝本身——虽然是外在于亚伯兰的某种实在的现实，但同时也存在於他身内并属于他；他自己的灵魂的力量在某些瞬间几乎与这些特性无法区别开来，它边进行着认识，边与之相互交错并融合为一体，而这就是主后来与亚伯兰缔结的盟约的来源，这个盟约只是对一个内在事实表达的认可。它具有为双方的利益而缔结这一品格，其终极目的在于使双方神圣化。人性的和神性的需要在其中相互纠结，以致几乎无法说明白提出这场合作的第一个动机来自哪一方，人的还是神的一方。但无论如何盟约的建立表明，上帝的神圣化和人的神圣化是一个双重过程，双方相互最密切地“联系在一起”，问题是，究竟为什么要立一个盟约？

灵魂作为既成事实的肇始者——我深知，女士们、先生们，这种思想在小说中进入了一个它既不认为属东方智慧，也不觉得是分析性认识的讽喻阶段。然而，这种不由自主的、事后才被发现的一致性具有某种令人激动的东西。我必须将之称为影响？这种一致性毋宁说是同感，——是精神分析学（说起来也合理）比我更早意识到的某种精神上的接近，从这种接近产生了我从早年起便从中得益的那些文献上引人关注的东西。其中最新的文献是出自《意象》(Imago)杂志的一篇文章的抽印本，这是维也纳弗洛伊德学派的一位学者的文章，标题为“古代传

* 亚伯兰 (Abram)，即亚伯拉罕 (Abraham)，希伯来人，今犹太人的始祖。原名亚伯兰，后来耶和华给他改名为亚伯拉罕。

记写作心理学”，一个非常枯燥乏味的标题，它几乎没有预示它为之充当标签的种种奇特现象。作者在文中指出，古代朴素的、从传说和民间取得滋养并为之所确定的生平描写，尤其艺术家传记将固定的、程式化的典型特征和过程，即所谓常规形式的传记表达手法吸纳进主人公的历史，似乎由此使之取得其正当性，表明其真实、正确——即“历来如此”和“根据已成文本”的意义上的正确。因为人所重视的是重新认识：他愿在新的东西中重又发现旧的东西，在个体性的东西中重又发现典型的東西。表现为全新、独一无二和个体性的生活的一切亲切感便建立在这个基础之上，若在其中不能与故旧重逢，便只可能感到恐怖和迷惘。——不过，这篇文章的问题是，在作为传奇性传记的基本表达手法的東西与作为艺术家固有的生活经历的東西之间，即在典型的東西与个体性的東西之间，是否可清晰而明确地划定界线，这是既被否定而又被提出的问题。事实上，生活是程式般的和个体性的成分的混合，是一种相互交融，在这种交融中个体性的東西似乎超越程式般的和非个性的東西而凸现出来。许多外在于个性的東西，许多无意识的认同，许多常规和公式化的東西，对于经历具有某种规定性，这里不仅指艺术家的，而且也指一般人的经历。“我们中的许多人，”作者说，“迄今仍旧过着一种传记类型般的‘生活’，经历着一个等级、一个阶层、一种职业的命运……在塑造人的生活中的所享有的自由显然与我们称之为‘生活过的生活’的那种约束紧密地结合在一起。”——让我感到高兴，几乎也出乎我的意料的是，他在这里确当地开始以《约瑟和他的兄弟们》为例进行解说，这部小说的基本主题正是“生活过的生活”这种思想，生活即追随，是一次沿着踪迹的行走，是认同，这特别像约瑟的老师以利泽，他用调侃般的庄重态度将这种思想付诸实践：通过取消时间，以往所有的以利泽都在他身上走到一起，成为当今的自我，所以他以第一人称谈

到以利泽，谈到亚伯拉罕的这个最年长的仆人，尽管事实上他远远不是仆人。

我必须承认：这种思想联系是非常合法的，这篇文章分毫不差地指出了心理学兴趣在哪一点上过渡到了神话兴趣。它说明，类型的東西也已经成为神话的東西，人们甚至可以说“生活过的神话”，以取代“生活过的生活”，而“生活过的神话”却是我的小说的叙事思想，我清楚地看到，自我作为叙事者迈出从市民和个体性的東西到神话和典型性的東西这一步以来，我与分析学说的隐蔽关系可以说就走上了完全现实的阶段。神话的兴趣是心理分析学生而有之的，这恰如一切诗人品质生来便有心理学的兴趣。心理分析追溯别人的童年，这同时也是追溯人的童年，追溯原始和神话。弗洛伊德自己承认，一切自然科学、医学和心理治疗法对于他都是一条跋涉毕生之久的弯路和归宿，他回归到他青年时代对人类历史，对宗教和道德起源的原始激情，这种兴趣在他达到盛年之时在《图腾与禁忌》中得到一次如此伟大的突破。在“深层心理学”这个复合词中，“深层”也有时间上的含义：人的灵魂的原始根源同时也是原始时代，即神话之所在并奠立生活的原始准则、原始形式的那些时间的井泉般的深层。因为神话是生活的奠定；神话是无时限的模式，是生活进入其中的、虔诚的基本表达形式，生活从无意识复制着它的特点。无疑，取得神话和典型的观察方式在叙事者的生活中是划时代的，这意味着他的艺术情调的一次真正的提高，是习惯上保留给后来的岁月的一次认识和创作方面的新的勃勃生气；因为神话的東西在人类生活中虽然是一个早期的和原始的阶段，但在个别人的生活中却是一个晚期的和成熟的阶段。随之赢得的是辨识表现于现实中的更高的真理，其目光，是对你微笑着的知识，它涉及永恒、始终存在者、适用者，涉及模式，即自以为臻于完整的

个体生活于其中并以之为依据的模式，由于他处于他第一和仅有的一次性状态所产生的天真的自大狂而没有预料到，他的生活只是表现形式和重复，只是沿着深深踩出的踪迹漫步而已。品格是一个被表现为有着幻想的一次性和原创性的纯朴本色的、神话的角色，它仿佛按照它最独特的虚构完全独立自主地存在着，并带有一种尊严和自信，但赋予这个刚刚登台并在灯光之下进行表演的演员这种尊严和自信的并非品格自己臆想的第一和仅有的一次性，而是演员得之于更深层的意识，这使他可重新想像某种业经奠立和合法的东西，而且不论善或恶，不论高尚或卑劣，至少在行为方式上他应表现得堪为楷模。事实上，倘若他的现实性就在一次性的临场，他就根本不知该如何行止，他在与自己的关系上就会无所适从、摇摆不定、左右为难，进而陷于困惑，他不知用哪一只脚起步，作出一副什么样的表情。他的尊严和表演的自信心恰恰无意识地在于，某种无时限性的东西重又与他一起出现并成为临场现实；这是哪怕一个可怜的、令人鄙弃的品格也拥有的神话般的尊严，这是天然的尊严，因为它产生于无意识。

这是倾向神话的叙事者投向现象的目光，诸位清楚地看到，这是一副带有讽喻意味的、从容不迫的目光，因为神话的认识在这里只寓于观察者之内，并非在被观察者身上。然而，倘若神话的视角主体化，进入行动着的自我本身并在其中清醒着，以至自我怀着庆幸的或者忧伤的自豪感意识到了它自身的“重现”，意识到了它的类型学说，庄重地对待它在尘世的角色，并认为其尊严仅仅在于知道，在肉体中重又想像被创建过的东西并再将之体现出来，这会怎样呢？人们可能说，这才是“生活过的神话”；人们切莫认为，这是某种新的和未经经验过的东西：神话中的生活，作为十分神圣的重复的生活是一种历史的生活形式，古希腊罗马时代曾如此生活过。一个例子便是埃及的克娄巴特

拉*这个形象，她完全是伊斯塔**和阿斯塔蒂的***的形象，是阿佛洛狄忒****的化身，——巴霍芬*****在他关于巴克斯*****崇拜，即酒神节文化的特征的著作中，将这个女王看成是一种纵情刺激的已完成形象，而在普鲁塔克看来，这种刺激更多是通过表达性爱的精神文化，较少通过肉体的魅力体现这个成为阿佛洛狄忒的尘世化身的女人的。但她的这种阿佛洛狄忒品质，她作为伊希斯*****和哈托尔*****的角色，不仅是首先由普鲁塔克和巴霍芬对她所发表的某些批评性和客观性的东西，而且也是她主观存在的内容，她生活在这个角色里。她死的方式表明，她应是自杀身亡的，因为她将一条毒蛇放在自己的胸脯上。可这条蛇是伊斯塔，即埃及的伊希斯的动物，而伊斯塔被表现为一个着一件有鳞片图案的长裙的形象，人们熟悉伊斯塔在胸前抱着一条蛇的小塑像。可见，如果克娄巴特拉死的方式是传说中的样子，它也许就是她的神话式自我情感的昭示。她不是也戴着伊希斯的头饰兀鹰圆帽吗？她不是也用哈托尔的象征物——带日轮的牛角装饰自己吗？一个重要的暗示是，她称她与安东尼生的孩子为赫利俄斯和塞勒涅*****。无疑，她是一个重要的女性——古希腊罗马文化意义上的“重要”，她知道她是什么人和沿着哪些人的脚印行走！

-
- * 克娄巴特拉 (Kleopatra, 前六九—前三〇)，埃及托勒密王朝末代女王，貌美，有权势欲。她的悲剧结局和曲折经历使她成为西方戏剧家们（包括莎士比亚）的重要主题。
- ** 伊斯塔 (Ishtar)，巴比伦和亚述神话中的生育与战争女神。
- *** 阿斯塔蒂 (Astarte)，古闪米特人神话中的司爱情与生育的女神。
- **** 阿佛洛狄忒 (Aphrodite)，希腊神话中的爱与美的女神，即罗马神话中的维纳斯 (Venus)。
- ***** 巴霍芬 (J.J. Bachofen, 一八一五—一八八七)，瑞士法学家和古代史学家。
- ***** 巴克斯 (Bacchus)，希腊、罗马神话中的酒神。
- ***** 伊希斯 (Isis)，古埃及生育女神。
- ***** 哈托尔 (Hathor)，古埃及的爱神。
- ***** 赫利俄斯 (Helios)，希腊神话中的太阳神；塞勒涅 (Selene)，月神。两人分别是提坦巨神许伯里翁和忒伊亚的儿子和女儿。

古代的自我和它对自己的意识不同于我们的自我，更少排他性，更少清晰的范围。它似乎向后面敞开着，并从曾经存在过的东西中吸纳许多它在当今重复着和与它一起“重又到达”的东西。西班牙文化哲学家奥尔特加—加塞特如此表述这个情况：古代人在做某些事以前先朝后退一步，像准备致命的一击向后退的斗牛士一样。他在既往之中寻找一个他可以像迅速钻进潜水钟形罩里去那样溜进去的榜样，以便既得到保护而同时又被扭曲地冲进当前待解决的问题。因此他的生活在某种意义上是一次复活，一种仿古的行为。这种作为复活、作为再次复活的生活恰恰就是神话中的生活。亚历山大*沿着米太亚德斯**的踪迹行进，恺撒的古代传记作家们深信，他想仿效亚历山大。但“仿效”这个词远远超过今天在这个词中所包含的内容；这是对古典时代特别熟悉的神话的认同，它深深地进入现代，在心灵上每个时代都可以用。拿破仑这个形象的古典烙印经常为人所强调。他叹惋，现代的意识水平不容他像亚历山大那样，自称是朱庇特和亚蒙的儿子。不过，他至少在他率军东进期间神话般地将自己与亚历山大混淆了，这是不容置疑的，而且后来，当他决定选择西方时他声称：“我是卡尔大帝”。请注意，他并不是说：“我想起了他”，也不是：“我的地位与他相似”。更不是：“我像他一样”，而是明明白白：“我就是他。”这是神话的表达方式。

可见，生命，至少重要的生命，在古代就是以血和肉恢复神话；它指涉神话并以之为根据；只有通过它，通过与以往建立联系，生命才证明自己真实的和重要的。神话就是生命的合法性；生命只有通过它并在它之中才获得其自我意识、正当性和庄严。克娄巴特拉将她的阿佛

* 亚历山大 (Alexander, 前三五六—前三二三)，马其顿国王，即西方历史上的亚历山大大帝。

** 米太亚德斯 (Miltiades, 约前五五四—前四八九)，希腊名将，在马拉松战役 (前四九〇) 打败波斯军队，后率船队征讨帕罗斯岛，战败，返回雅典后受到处罚。

洛狄忒的品格角色一直庄重地扮演到死，——人们除了通过庄重地演示神话还可能活得和死得更有意义，更值得吗？诸位，请想想耶稣和他的生活，这生活之为生活，是“为了让写下来的东西得到实现”。关于耶稣生活的践诺品格，要在福音书作者们的表达风格与耶稣的自我意识之间作一区别并不容易；不过，他在第九个小时在十字架上讲的话，即“Eli, Eli, lama asabthani?” (“我的神，我的神，你为什么离弃我？”) 与表象相反，这绝非表示怀疑和绝望的呐喊，而是高度的救世主自我感觉的表露。这句话并非“原创”，并非本能的叫喊，而是《诗篇》第二十二篇的第一句，《诗篇》自始至终都在预告救世主的到来。耶稣引用它，这句话意味着：“是的，我就是！”克娄巴特拉为了死而将蛇放在她胸脯上时也如此引用，这同样意味着：“我就是！”——

女士们、先生们，请原谅我在这个语境使用的“庄重举行”这个词。这是可以解释的，甚至是必要的。引语般的生活、神话中的生活是一种庄严仪式；只要它是具体的想像，它就成为庄重的行动，成为对一个举办者预先写成的东西的实施，成为典仪，成为节日。节日的意思不就是作为具体想像的重复吗？每一年的圣诞节，那个命定受难、死亡和升天的、拯救世界的襁褓婴儿都在尘世再次出生；节日是取消时间，是一个过程，一个根据铸成的原型展开的、庄严的行动；节日中发生的事并非第一次，而是以一定的仪式和按照一定的样本进行的；它赢得现实性并重复着，正如节日在时间中重复出现，正如节日的各个阶段和时刻在时间中按照原始事件有序地依次进行。在古代，每一个节日本质上是一次戏剧性的事件，一场化装表演，由教士们进行的众神故事的舞台表演，例如演示奥西里斯*的生活和受难故事。基督教的中世纪则有表

* 奥西里斯 (Osiris)，古埃及的冥神和鬼判。

现天堂、尘世和可怕的地狱报复的神秘剧，它在歌德的《浮士德》里又高调地重现；还有狂欢节的滑稽表演、粗俗的插科打诨。有一种针对生活的神话式的艺术观，在这种观点之下，生活显得犹如滑稽表演般的嬉戏，犹如以戏剧形式进行的节日规定的礼仪的过程，犹如布袋木偶戏，在这里扮演神话角色的木偶们匆忙地表演和完成一个往往已经有过的、固定的、而今重又调笑般成为眼前现实的“情节”。所缺乏者只是，这种观点并没有进入行动着的人物自己的主观性之内，并没有在他们内心被想像为表演意识，即节日的和神话的意识，以便完成一次叙事，正如在《雅各的故事》，特别在《伟大的约古》一章里十分奇异地进行的那类叙事，在那里，在全都知道自己是什么人、沿着哪些人的踪迹行进的人们之间，在以撒、以扫和雅各之间发生了辛酸而又可笑的故事：红脸以扫，这个被愚弄的魔鬼上当受骗，失去他的父亲的祝福，成为取悦于宫廷的俗人，这个故事像神话般的节日滑稽戏一样喧闹而又颇具悲剧性。——首先，这部小说的主人公不就是这样一个人生活主持人吗？约瑟自己，这个以宗教骗术的优雅方式使塔木茨和奥西里斯神话在自己身上成为现实的人，让陷于绝境者、被埋葬者和正在复苏者的生命“发生”，他的节日表演所展示的一般只是从深层，即无意识，暗自决定和安排着生活的东西。这个形而上学家和心理学家秘密：一切已有事件的肇始者是灵魂，这个秘密在约瑟身上变得轻易、纤巧、快乐、具艺术性，甚至犹如对镜搏斗般的骗术和恶作剧，在他身上表露出他的儿童般的天性……使我们感到心安的是，这个词让我们察觉到，在看似遭到如此严重扭曲的情况下，我们跟我们的对象，即我们对之表示节日般敬意的对象的距离是多么小，我们多么愿意为对他表示尊敬讲话。

Infantilismus，用德文讲：幼稚行为——这个真正精神分析学的元素在我们所有的人的生活中扮演着怎样一个角色，它在人的生活方式，具

体地说，特别在神话上的认同、仿效式生活、沿着已有踪迹行进的形式上占有多么大的比重呵！父亲纽带、对父亲的仿效、父亲表演并将之转化为更高和更具精神性的种种父亲替代形象——这些幼稚行为对个体生命的影响是多么具有决定性，多么深刻，多么具有教育性呵！我说：“具有教育性”；因为人们称之为教育者的最有趣、最让人高兴的规定性，容我非常认真地说，就是被景仰者和爱戴者，就是与一个出于心底深处的好感所选择的父亲形象的稚嫩的认同所给予的训练和影响。尤其艺术家这种本身就贪玩和感情幼稚的人，对这类幼稚的摹仿给予他的一生，给予他富有创造力的生活方式的隐秘而又公开的影响有着切身的体验，这类生活方式往往无非是在另一些时代的和人事的条件下，以另一些，让我们说：以另一些幼稚的手段重新复活英雄们的生平事迹。因此，对歌德的模仿及对歌德《维特》、《迈斯特》阶段和对《浮士德》和《西东诗歌合集》老年阶段的回忆，直到今天还可能出于无意识引导着和从神话上决定着一个作家的生活；我说在这里：出于无意识，虽然在艺术家身上无意识在每个瞬间都会转化为对他微笑着的意识和幼稚而深切的关注。

小说中的约瑟只要他在表演，即只要他在无意识地模仿上帝，他就是一个艺术家，——我不知道，是哪一种对未来的预见、对未来欢乐的期待的感觉侵袭了我，使我沉迷于唤醒无意识进行表演的快乐，让我一味地将它用于庄严的生命创造，一直思考着心理学与神话在叙事中的相遇，这同时也是文学创作与精神分析的一次庄重的相遇。未来，我已经将这个用在我的报告的标题里，这只是因为未来这个概念是我最爱，也最不由自主地与弗洛伊德的名字联系起来的概念。不过，在我对诸位讲话的时候，我不得不自问，我是否因我的预言而使自己承担了误导的责任：《弗洛伊德与神话》，按照我此前和最后所讲的内容，这也许是正

确的标题。然而，我感情上仍眷恋名与言的结合，注意到这个表达方式与我所言者的关联。诚然，我敢于相信在心理学立足于神话的游戏中蕴涵着一种新的人类感情，一种未来的人文情怀的萌芽和元素，上述与弗洛伊德的世界有着亲密关系的小说正是在这种游戏中得到历练；同样，我完全深信不疑，人们会将弗洛伊德最重要的著作看成是创建一个今天尚在以多种方式形成中的新人类学，并进而为创造未来，为建造一个更聪明和更自由的人类的大厦奠定基础的最重要的基石之一。所以，我认为这位医学心理学家将作为我们所预见到的一种未来的人文主义的开路先驱而为人们所敬仰，这种人文主义将经历许多以前人文主义所不知的东西，它将与地下世界、无意识、“本我”的种种强大力量处于一个比当今为神经病般的恐惧和由此而来的仇恨弄得精疲力竭的人类所曾有过的更洒脱、更自由、更快乐而且更成熟的关系。弗洛伊德虽然认为，未来可能将判定心理分析作为关于无意识的科学的意义会远远超过它作为治疗方法的价值。但即便作为关于无意识的科学，它也是治疗方法，超个体的治疗方法，大范围的治疗方法。请诸位将这种想法当作诗人乌托邦，——不过，总而言之，巨大的恐惧和深刻的仇恨的消解，通过无意识建立一种讽刺性艺术的，而又并非必定不虔诚的关系而使恐惧和仇恨得到克服，这有朝一日可能被认为是这门科学有益于人类的治疗效果，这种想法并非荒唐无稽。

精神分析学的认识具有改变世界的性质；一种善意的猜疑随之一起也被放进世界，这是一种与心灵的隐秘和阴谋有关的、披露性的怀疑，它一旦被唤醒，就再也不可能从世界消失。它渗透生命，损伤生命原生的天真，夺去它无知之激情，推行它的非激情化，方法是培养，如英国人所说，对“understatement”（“不完全的陈述”）的鉴别力，培养宁可低调而不可夸张的表达，培养使用从稳健中寻求力量的、中庸的、不自

吹自擂的词语……谦虚，我们不可忘记，它来自知情，这个词原本是这个意思，只有超越这个含义才取得 modestia（适度、节制）、moderatio（约束、克制）这第二个含义。我们不妨设想，出于知情而谦虚，这是冷静而开朗的和平世界的基本情调，而关于无意识的科学也许负有使命一起营造这种情调。

开拓者的思想与医疗在其中完成的混合，证明这类希望的合理性。弗洛伊德曾称他的释梦说是“从民间信仰和神话取得的一块科学的新垦地”。这块“取得的”新垦地包含着他的垦殖的精神和学者的意识。“凡有本我的所在，就有我在形成”，他用格言般的文体说，他自己称他的精神分析学著作是堪与疏干须德海*之举比美的垦荒工程。于是，最后我们对之表示祝贺的这位可敬的人的特征与白发苍苍的浮士德的特征合流交汇，后者急于“将专横的海水排到堤外，让水域的边界大大缩小”。

我为千百万人开辟空间，
虽不安全，却可自由劳作生息。

……

我愿看这熙来攘往的一群，
在自由的土地上与自由的人民比邻。

这是未来的人民，一个摆脱恐惧和仇恨，珍惜和平的，成熟的未来的人民。

* 须德海（Zuidersee），位于荷兰西北部海湾，一九三二年海堤完成后变成内海。

关于陀思妥耶夫斯基的适度评说 ——为陀思妥耶夫斯基小说的一个美国英译选集写的序*

戴伊出版社要我为陀思妥耶夫斯基的一个包括六部较短的长篇小说的选集写序，这立即对我产生相当大的诱惑。在决定着这个选本的出版者所持的适度原则中包含着某些令人心安的东西，即某种鼓励，对害怕——姑且不用恐惧这个词——将陀思妥耶夫斯基的作品这个完整的辽阔宇宙为其思考和讨论课题的评论者的鼓励，因为他也许在此生之中都不太可能向这个伟大的俄国人呈献他表示赞赏的评论，倘若没有这个机会，可以说轻而易举地以适量的篇幅，遵循确定的目的并以此目的为之善意规定的自我局限做这件事的话。

说起来够奇怪的：我的作家生活曾就托尔斯泰和歌德留下详细的论文，——对他们中的每个人都写有几篇。但关于我从中同样受益匪浅，同样曾震撼我的青年时代，我在中年仍不倦地重温和加深的另外两次教育经历，我却从未写过连贯性的东西：关于尼采未写过，关于陀思妥耶夫斯基也未写过。我仍拖欠着朋友们多次要求我写的关于尼

* 最先发表于斯德哥尔摩的《新评论》杂志一九四六年九月第四期。一九四八年收入斯德哥尔摩出版的《近期新作集》(Neue Studien)。



陀思妥耶夫斯基像，洛伦科维奇（N.Lorenkovich）一八七八年摄。

采的文章，它似乎横亘在我走的路上。而“陀思妥耶夫斯基的那张深沉、罪犯般的圣徒面容”（这曾是我的一种说法）只是刹那间转瞬即逝地出现在我的文章中。为什么要绕过、避开和保持沉默？为什么与另外两个大师和巨星的伟大形象从我心里唤出的那些肯定不太充分但却充满喜悦的、滔滔不绝的议论形成如此大的反差？我很明白。我觉得，面对神性的和为天赐福的、有着高度单纯和惹人注目的健康的自然之子们的形象：面对一种威严的个人文化的塑造者歌德的自传式的高贵叙事风格和“俄国的伟大作家”托尔斯泰的熊一般的叙事力量和非凡的自然充沛精力，以及他极不灵巧和从未成功地实现其异教体格之道德主义升华的尝试，很容易产生充满激情而又夹杂着含情脉脉的讽喻的亲切尊敬。只要我面对受诅咒者的充满宗教情怀的伟大，面对作为病的天才和作为天才的病，面对在其身上圣徒和罪犯合而为一的受难者和着魔的人的典型，我立即便开始胆怯，这是一种深刻的、神秘主义的、促使我保持沉默的胆怯……

我感到，关于超凡的东西，人们应为之赋诗，而不应撰文。最好能够从一部作品的深层以诙谐的委婉语言讲话；为之写批评性散文，我觉得，说得轻些，欠谨慎。当然，这也许只是对我的懈怠和胆怯的美化。写神性和异教的健康比写神圣的病态之容易和有益是无法相比的。人们可以从那些为天赐福的自然儿女和他们素朴天真的本性得到快乐，而从精神的儿女，从伟大的受诅咒者和罪人，从神圣的病人那里则得不到。我根本不可能像我有时在小说中取笑自私的幸运儿歌德和在散文戏弄托尔斯泰道德论的惊人的笨拙那样，调侃尼采和陀思妥耶夫斯基。可见，我对地狱的知情人、伟大的宗教信徒和病人从内心便怀有更加深切的敬畏——只是因此才保持沉默——远远超过我对光明之子们怀有的敬畏。恰当的做法是仅从外部谈一谈这种敬畏，实际上是一种有局限而又受到

约束的讨论。

《苍白的罪犯》——这是《查拉图斯特拉如是说》这部显而易见是在病态灵感之下写成的天才作品中的一章的标题，我每次谈到它脑海中便不可能不显现我们从一系列优秀画像上所看见的陀思妥耶夫斯基的一副痛苦、阴沉的面相。更甚者是我还揣测，这副面相当时也曾在希尔斯玛丽亚*的那个陷于幻想的偏头痛病患者自己眼前浮现过。因为陀思妥耶夫斯基作品在尼采的一生中扮演着一个非同寻常的角色。他经常提到他的作品，不论在信函中还是在著作里（我不记得，他哪怕只是在一句话里谈到过托尔斯泰）；他称他是世界文学中最深刻的心理描写大师，并出于谦逊的热诚称他为他的“伟大导师”，——虽然事实上在他与这位精神上的东方兄弟的关系中几乎谈不上“师生之谊”。毋宁说，他们是精神上的兄弟和超越一切一般性达到悲剧和怪诞程度的同命运的难友，尽管他们的出身和传统根本不同，一个是德国教授，其魔鬼般的天才形成于（在疾病的刺激之下）古典教育、语言学知识、唯心主义哲学和音乐浪漫主义这些前提，一个是拜占庭正教基督徒，他从一开始就缺乏制约正教徒的某些人文主义的顾忌并有时可能被感觉到是“伟大的导师”，就因为他是非德意志的（而尼采最强烈的追求就是从他的德意志本质脱身出来）；他被视为摆脱道德上的市民性影响的解放者并证实进行心理侮辱和认识犯罪的意志。

如果“犯罪的”这个词不挤进来，似乎就不可能讨论陀思妥耶夫斯基的天才。重要的俄国批评家梅列日科夫斯基在他关于《卡拉马佐夫兄弟》的作者的一些论文中不止一次使用这个词，即在双重意义上使用：

* 希尔斯玛丽亚 (Sils Maria)，瑞士空气疗养地，一八八一年至一八八八年每逢夏季尼采都在此疗养。下文的偏头痛患者指尼采。

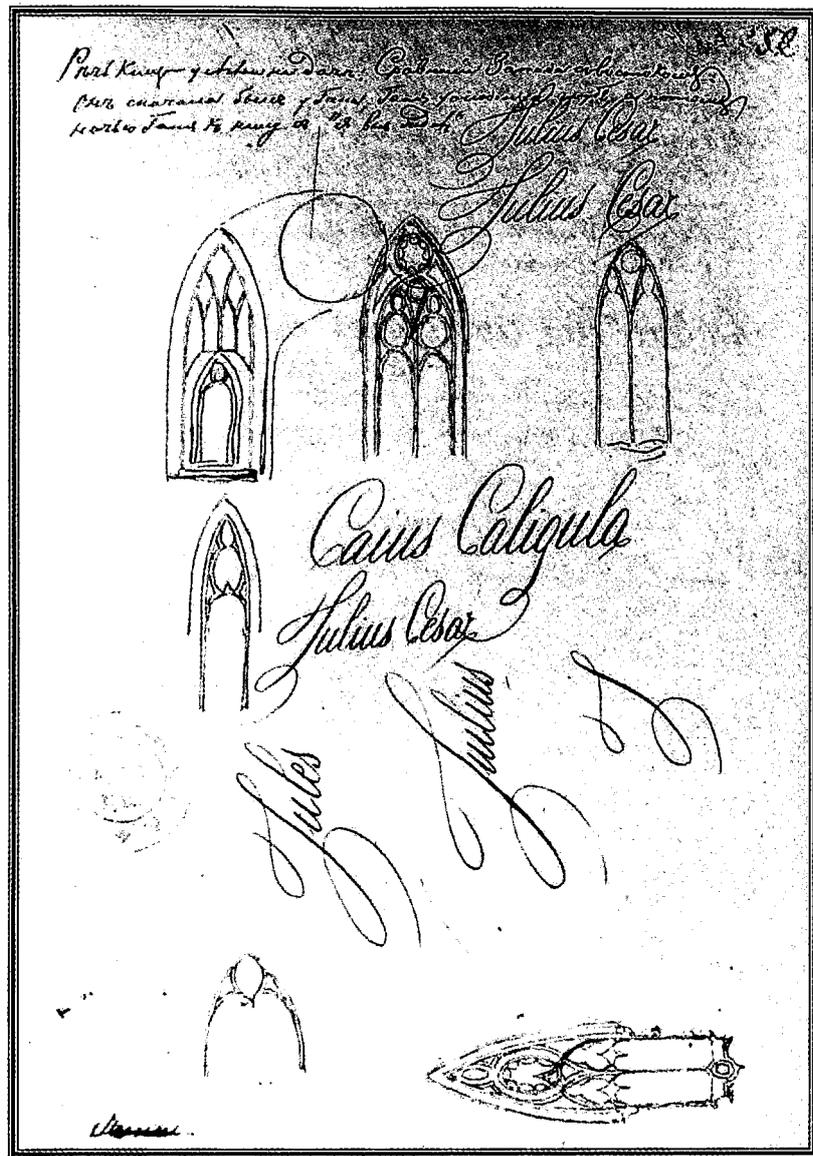
其一，他将这个词用于陀思妥耶夫斯基自己和“他的认识的罪犯般的好奇心”，其二用于这种认识的客体——人的心，他揭示的就是人心的最隐蔽和最具犯罪性的萌动。“如果人们读他的作品，”这位批评家说，“人们有时就感到害怕，怕他的无所不知，怕他这种对他人良知的深入认识。我们在他的作品里会碰见我们自己的隐秘思想，我们不仅不会向一个朋友，也不愿向自己承认这些思想。”然而，这里只是从表面上看似乎指一种客观的和恰似医生般的研究和推测，——事实上这更是最广义上的心理的抒情诗，是忏悔和一种可怕的供认，是对自己罪犯般的良知深层的无情揭露，——因而是陀思妥耶夫斯基心理学的可怕的道德冲击力、惊人的宗教力量。人们只需将普鲁斯特*和心理学的新发现，充斥于他的作品中的出人意料的东西和珠宝首饰拿来作一比较，便可发现在侧重点，在伦理色彩上的差别。这个法国人心理学上的发现、新解释和运用之乖巧跟处于地狱中的人陀思妥耶夫斯基的苍白心迹剖白相比，完全是消遣。普鲁斯特能够写出《拉斯科尔尼科夫》（即《罪与罚》）这部一切时代最伟大的侦探小说吗？在他缺乏的并非知识，而是良知……至于歌德，他也是一流的心理学家，从《维特》到《亲和力》，他直言不讳地宣称，他从未听说过他自己觉得他不可能犯的一种罪。这是一个作过虔诚反省的弟子说的话；但其中希腊式和清白无辜的因素占优势。这是一句泰然自若的话，——一种对市民道德的挑战，诚然如此，但更是冷静和自豪，而不是基督徒的悔恨，勇敢多于宗教意义上的深刻。托尔斯泰基本上是他同一类型的人，尽管怀有种种基督徒的意愿。“我对人没有什么可隐讳的，”他总是说，“但愿所有的人都知道我在做什么！”人们不妨将这跟

* 普鲁斯特 (Marcel Proust，一八七一一一九二二)，法国作家，其创作强调生活的真实和人物的内心世界，代表作为七卷本长篇小说《追忆逝水年华》。

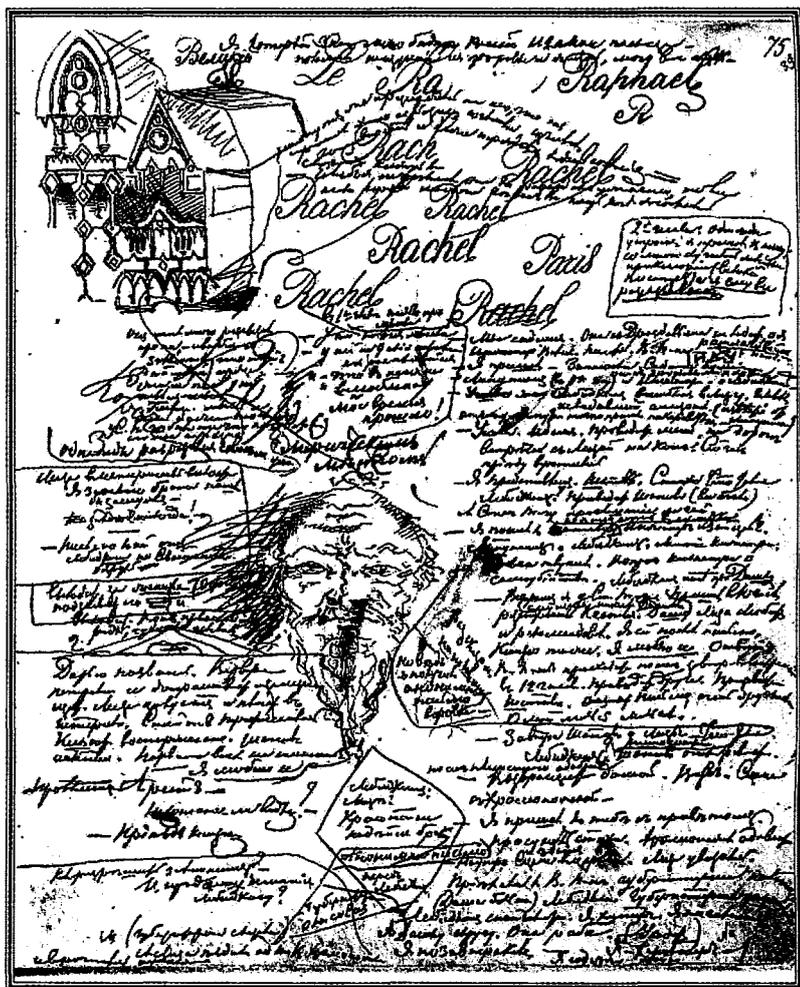
《地下室手记》的主人公自白作一些比较，即他谈到他秘密放荡生活的一段。“当时，”他说，“我就在我内心怀有对隐秘行为的爱。我非常害怕人们会看见我，碰上我，认出我。”在他不能忍受任何坦率，不能忍受出现于大庭广众之前的生活中，地狱的隐秘压倒一切。

毋庸置疑，这个伟大作家的下意识，甚至清醒的意识无时不为一种沉重的罪感，即那种犯罪的感觉压抑着，——这种感觉绝不仅仅是自疑病性质。这与他的病，他“神圣的”病，他神秘主义的病，即癫痫有关。他青年时代就患此病，但由于一八四九年他二十八岁时因参与政治谋反，人们不公正地加给他的诉讼和死刑判决的震惊（他已经站在行刑柱前直面死亡，在最后一个瞬间赦令到达，改判四年苦刑发配西伯利亚）病情急剧恶化，其结果，按照他的说法，必然是精神的和躯体的力量枯竭，死亡或者发狂。平均每个月发病一次，但有时更多，甚至每周两次。他经常描写发作时的病状，直接表述，也有时将病痛转移到他的小说中着意刻画其心理的人物上，如可怕的斯麦尔佳科夫，《白痴》的主人公梅什金公爵，《群魔》中的虚无主义者和兴奋狂基里洛夫。根据他的描述，癫痫症有两个特征：其一，开始的几个瞬间突然内心豁然开朗，心绪和谐，极度快乐，于是便产生无与伦比的极度喜悦感，接着是伴随着一声刺耳的、非人的惨叫而开始的抽搐；其二，随之而来的是极度的沮丧和深切的悲伤、精神失常和空虚的状态。我觉得这后一种反应比引起发作的极度喜悦更是病的本质。陀思妥耶夫斯基将极度喜悦描绘得如此强烈和甜蜜，“人们可以为得到这几秒钟的幸福感而献出十年的生命，甚至整个一生”。但随后而来的极度低沉情绪，按照这个伟大病人的自白表现在，他“觉得自己是罪犯”，他感到仿佛一种不知的罪，一种严重的恶行压在他心头。

我不知道，神经医生对这“神圣的病”作何设想，但在我看来它的根源显然在性的方面，这是性动能的一种野性的和爆发式的显现形式，

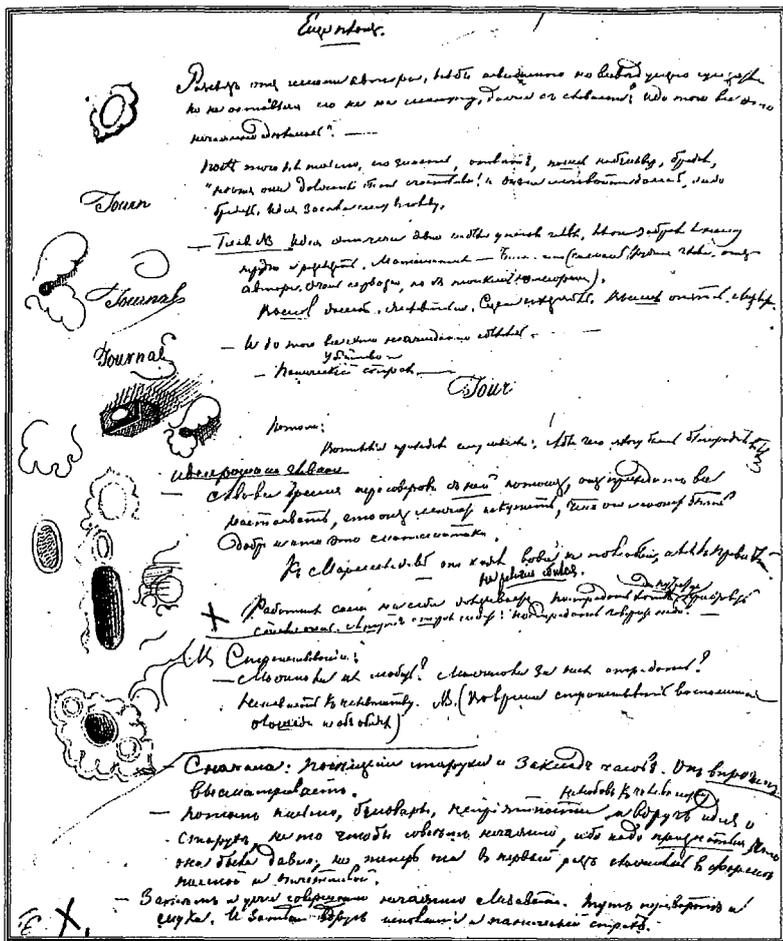


《白痴》手稿中的注释与素描。

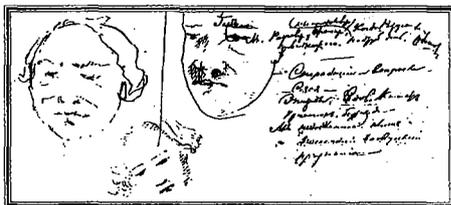


《群魔》的手稿一页。

是一种受阻的和变相的性行为，一种神秘主义的纵欲。我再说一遍，我认为随后而来的悔恨和痛苦状态、神秘莫测的罪感似乎比“人们可为之献出他整个一生”的、此前感觉到的几秒钟快乐更具有说服力。可以肯定，尽管病如此严重地危及陀思妥耶夫斯基的精神力量，他的天才却与病不可分割地联系在一起并带有病的色彩，他的心理学知识，他对犯罪和对世界末日的预言称之为“撒旦般的内心深层”的东西的知识，尤其其他直感神秘莫测的罪并让它构成他那些部分可怕的人物的生存基础的能力，是与病密切地联系在一起的。在斯维德里格洛夫（《罪与罚》中的人物）的过去有过“一种带有动物性和所谓幻想般的粗暴异味的犯罪，也许正是因此而被送往西伯利亚”。这里留给读者乐意或不太乐意去幻想的是，猜测一下这是指什么罪：从一切迹象看是猥亵方面的罪，很可能是强暴儿童，因为这正是《群魔》中那个冷酷、卑鄙、让更软弱的人匍匐于尘埃中膜拜的嗜权者斯塔夫罗金的生活中的一个秘密或者秘密的一隅，这个人也许是世界文学中最具有阴森恐怖吸引力的形象。现有后来补印的这部小说中的一章《斯塔夫罗金的忏悔》，其中他谈到强暴一个幼女的事。这一可耻的罪恶显然一直占据着作者道德的幻想空间。人们知道，有一天他曾向他因其对西欧怀好感而憎恶和鄙视的知名同人屠格涅夫承认，他自己犯过同一类的罪过，——这肯定是虚构的忏悔，他想以这种虚构的忏悔恐吓和迷惑头脑清醒而为人宽厚的、绝非撒旦式的屠格涅夫。在彼得堡，他作为一个四十多岁的人，作为一本让沙皇为之泪下的书的受欢迎的作者，在一个家庭的圈子里当着孩子，当着年幼的女孩子，讲述他青年时代的一个创作计划，即写一部长篇小说，其中有一个地主，一个处境优越、受人尊敬、讨人喜欢的人突然回想起来，他说他在二十年前，一次在喝了通宵的酒以后，为酒醉的朋友煽动调唆强奸了一个十岁的女孩。



《罪与罚》笔记。上图：作者亲手写的小说提纲。



右：作者画的一页人物素描。

“菲奥多尔·米哈伊洛维奇！”家中的母亲高叫着，同时双手合十举过头顶，“请您行行好！孩子们也在听呀！”

他必定是个奇怪的同时代人，这个菲奥多尔·米哈伊洛维奇。

尼采的病并非癫痫症，虽然人们可能想像《查拉图斯特拉如是说》和《反基督者》的作者大概是癫痫症患者。尼采有着许多艺术家，尤其显著地是许多音乐家（人们自然可以在某种程度上将他列入其中）的共同命运：他死于进行性脑软化症，这种病确定无疑地是源于性病，科学早已认识到，这是梅毒传染的结果。从自然主义和医学的视角——自然是两者有局限的视角——观察，尼采的精神发展无非是一种脑软化性的失控和蜕化的历史，——这就是说，从高度天赋的正常状态被高高举起推入冰冷和怪诞的卓绝认识和道德孤立领域的历史。这个温柔、仁慈、从任何意义上讲都仰赖保护的人，并非为这种可怕的和犯罪般的知识程度而生的，他像哈姆雷特一样，命中注定应达到这种知识程度。

“犯罪般的”——我重复使用这个词，以便说明尼采和陀思妥耶夫斯基这两例个案心理上的亲缘关系这个特点。前者并非徒然地觉得自己如此强烈地为后者所吸引，以致他称后者为他的“伟大导师”。无节制，狂热地展示知识，加之还有一种宗教的，即撒旦式的道德主义，而在尼采被称为反道德主义，这些是他们两人所共有的。尼采大概不熟悉我们所听到的癫痫症患者那种神秘主义的罪意识。然而他个人的生命感觉使他了解罪犯的生命感觉，这是他的一句格言透露出来的，只是我一时找不到这句格言，但我记得很清楚。他在其中说，精神上与市民所认可的原则的任何分离和疏远，任何思想上的独立自主和毫无顾忌都近似于罪犯的生存形式并有助于从个人经历上深入认识这种生存形式。我认为还可以继续走下去并说，一般而言，任何作家的原创性，任何广义上的艺

术家创作都在这么做着。而法国画家和雕塑家德加*则认为，一个艺术家必须怀着罪犯作案时的那种心态投身于他的创作。

“正是这些例外的情况，”尼采本人曾说，“制约着艺术家：所以这些情况都与病态的现象有着深层的渊源并混生在一起，以致既做艺术家而又不生病似乎是不可能的。”——这个德国思想家很可能并不了解他的病的品格，但却清楚地知道他得益于它的东西，他的著述，不论书信还是作品全都充斥着对病之于认识的价值的英雄般的讴歌。脑软化病所独具的特点是，它大概由于大脑受感染部分充血的缘故，会引起迷狂般的幸福感觉和力量感觉的波纹，这是生命力的一种主观上的腾升和创造能力的一种事实上的增强，尽管属于——用医生的话说——病理上的增强。在病使病人沉入精神的黑夜和死亡之前，它给予他虚假的——从健康和正常状态的意义上讲属虚假的——体验，即体验到权力，体验到在达到顿悟与愉快的灵感启迪时的彻底轻松状态，这使他充满对自己的敬畏，并确信这种情况为亘古所未有；同时这使他感到自己是神的吹嘴，是恩宠的容器，甚至是一个神。我们在沃尔夫**的书信中可读到这类陷于亢奋的和为灵感所征服的状态的描述，他指出，紧接着这一状态随之而来的往往便是精神空虚和艺术创作乏力的周期。对脑软化症发作而引起的领悟的最生动的描述却在尼采的《看，这人！》，在关于《查拉图斯特拉如是说》的一章的第三节，这是修辞最优美的一段。“在十九世纪之末，”他问，“人们对强盛时代的诗人称之为灵感的东西有一个清晰的概念吗？我想在另一种情况下对此作一描述。”人们看到，他感觉到他的经历是某种回潮的东西、超自然反弹的东西、属于人类的另一些“更强大”和更

* 德加 (Edgar Degas, 一八三四—一九一七)，早年为古典派，后转向印象主义，擅长描绘人物的瞬间动态。

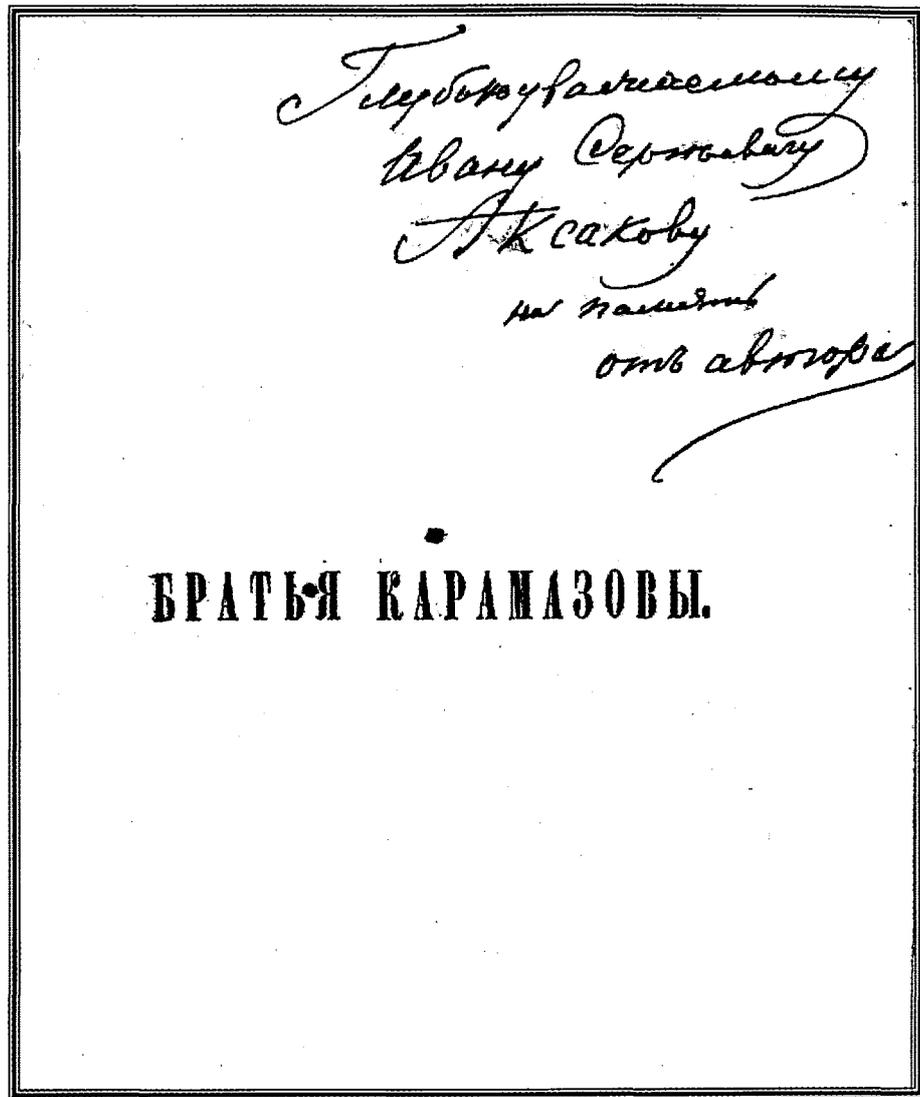
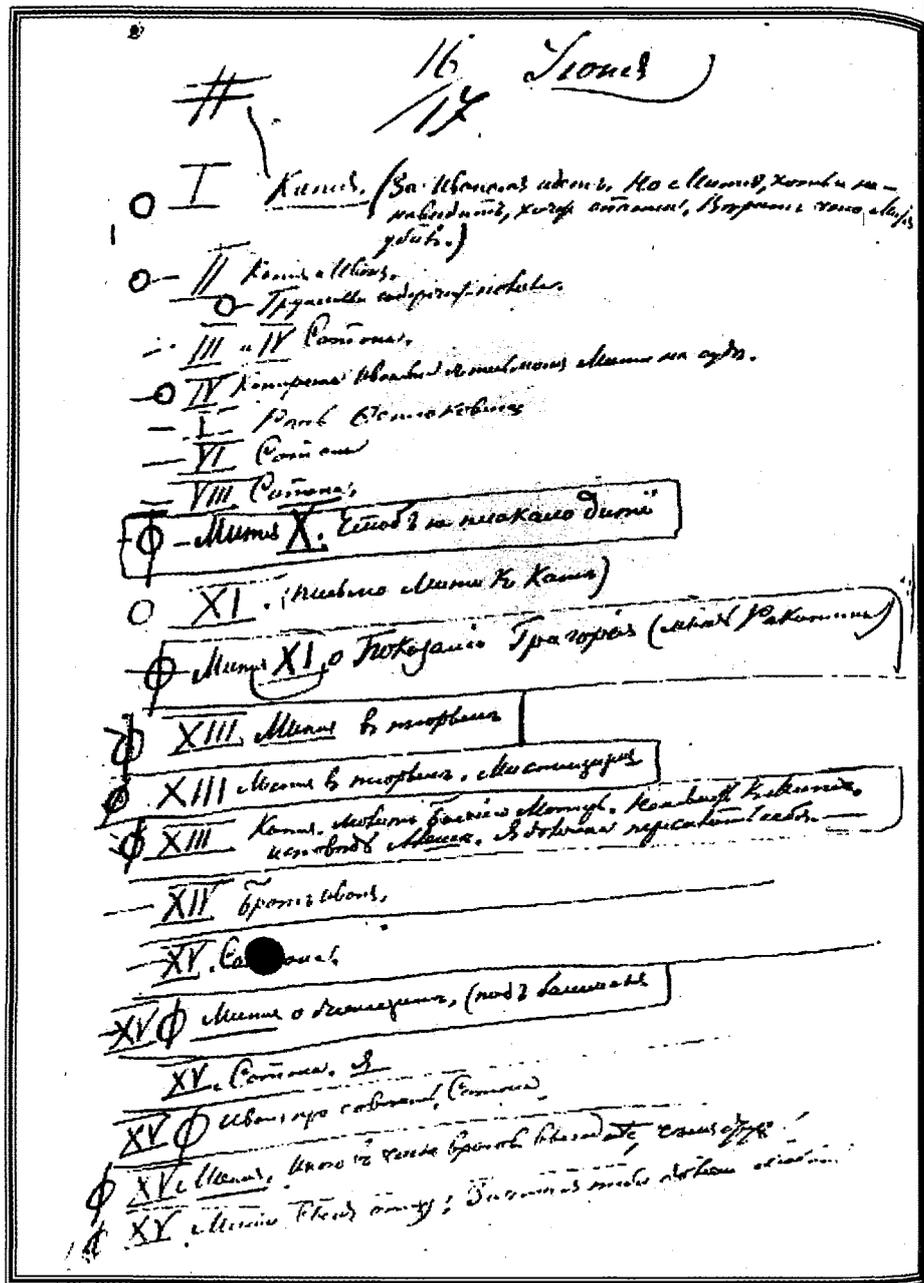
** 沃尔夫 (Hugo Wolf, 一八六〇—一九〇三)，奥地利作曲家，自一八九七年起患精神病。

接近上帝状态的东西，是超出我们这个软弱和理性的时代的心理能力的特殊个案。而且他还“真实地”——可什么是真实：经历还是药物？——描述了嘲讽般地先于脑软化性虚脱发生的一种有害的受刺激状态。

看来，他如此高度重视的“永恒往复说”构想是很少受理智控制的极端亢奋状态的产物，这个产物甚至并非为他所占有，而是一种追思。关于“超人”思想在陀思妥耶夫斯基的作品已经出现这个事实，即出现在前面提到的《群魔》中的癫痫患者基里洛夫的讲话里，梅列日科夫斯基早已指出过。“到那时将有一种新人，”陀思妥耶夫斯基笔下的虚无主义的预言家说，“一切将更新。历史将分解为两段：从大猩猩到消灭上帝，从消灭上帝到地球和人的自然转变”，——即到人神 (Menschgott)，即超人的出现。但我觉得仍未被注意到的是，即便永恒往复的理念在陀思妥耶夫斯基作品里也出现了，即在《卡拉马佐夫兄弟》中伊万与魔鬼的谈话里。“是呀，你还在一直想着我们现在的地球，”那魔鬼说，“但我们现在的地球本身也许重复过亿万次了；它曾衰老，曾凝结成冰，曾分裂为二，曾分解，曾分解为它的元素，水重又‘淹没坚固的东西’，接着又是彗星，又是太阳，又从太阳产生地球，这个发展过程无始无终地重复，而且所有一切都以一种和同一种方式，一直到微之又微的细处重复着……这真是百无聊赖的单调！”

陀思妥耶夫斯基通过魔鬼之口，将尼采以狂热的肯定语气赞美并对之高喊“啊，永恒，我爱你！”的东西称为“百无聊赖的单调”。但思想是同样的，从超人这一例证我相信这是持同一思想的兄弟的巧合，同时我更倾向于将“永恒往复说”看成是一次读书心得，是对陀思妥耶夫斯基的一个不自觉的带有亢奋色彩的回忆。

此外，这也可能是我年代计算上的一个错误；我将这交由文学史家们去核查。我觉得重要的是，首先，这是两个伟大的病人在思想上的平



《卡拉马佐夫兄弟》早期笔记(上图)和有伊万·阿克萨科夫亲笔签名的扉页, 圣彼得堡, 一八八一年。

行发展，其次，作为伟大的病，还是作为病的伟大这一现象，——这是观察病所可能持的视角的差异：被视为生命的降低还是生命的升高。面对作为伟大的病、作为病的伟大，纯医学的观点显得庸俗和不充分，至少显得片面和自然主义：事情有其关系着生命本身及其提高、增长的精神的和文化的方面，对此单纯的生物学家和医学家的理解是有缺陷的。我们要说的是：一种人性观念正在成熟，或者说正在走出被遗忘状态得到恢复，它从自以为对此享有一种特殊、唯一权利的生物学手中接过对生命及其健康的定义，并主动地以更自由、更虔诚，尤其更符合真实的方式解释它。因为人并非单纯生物学的本质。

病——尤其重要的是谁患病，谁神经错乱，谁患了癫痫或者脑软化：一个平庸的傻瓜若发病，自然不致涉及思想和文化方面，若是一个尼采、一个陀思妥耶夫斯基则不然。若他们生病便会产生对于生命及其发展比任何一种医学上认可的正常状态更重要和更有裨益的东西。真实情况是，若没有病他们的日子就过不下去，很难有一个比下面的命题更愚蠢的命题了：“从病只可能产生病的东西”，生命并不忸怩作态，人们甚至可以说，富有创造性的、奉献出天才的病，高高骑在骏马上超越障碍的病，飞驰着跳过一个一个山岩的病比穿着鞋漫步的健康更加为生命千百倍地喜爱着。生命并不挑剔，它不会在健康与有病之间作出任何一种道德上的区别。它抓住有创意的病的成果，津津有味地吃下去，消化掉，它只顾着这吃下去的东西，这就是健康。整整一群或者一代易于接受和非常健康的毛孩子扑向有病的天才，即为病所天才化了的人的作品，欣赏它，称赞它，讴歌它，随身带着它，在他们自己当中改变它，把它遗赠给并不单单靠家制的健康面包存活着的文化。这些得益于病人的癫狂而自己无须去癫狂的人，他们全部感念这个伟大病人的名字。他们将享受着健康而回味他的癫狂，而他健康地存在于他们身上。



陀思妥耶夫斯基像。

换言之，灵魂和认识的某些成就若没有病，若没有癫狂，即精神性的犯罪是不可能取得的，而这些伟大的病人是被钉上十字架和为人类及其提高，为扩大他们的感觉和知识，总之为他们更高层面上的健康而献上的牺牲。因此，宗教的光芒如此清晰地环绕着这些人的生命并如此深刻地影响着他们的自我意识。因此，牺牲者所熟知的这种种对力量和胜利，以及对一个在一切苦难中得到巨大提高的生命仿佛预先得到的感觉，这些胜利的感觉，只有从平庸医学的意义上看才是虚假的：这是病与力量两种本质的统一，这种统一品格嘲笑关于病与衰弱的寻常联想，并通过其悖论使病与力量的生存带有宗教色彩。这种胜利感觉强迫人们改变关于“病”与“健康”这两个理念，改变关于病与生命关系的认识；它教人审慎对待人们很想为之加上一个生物学意义上的负号的“病”这个概念。在尼采就《权力意志》所写的一则笔记的遗稿中讨论的就是这个问题。“健康与有病状态，”他说，“人们应谨慎对待！标准始终是人体的全盛期，即弹跳力、勇气和精神的愉快情绪，——但自然也包括人体能够承受和克服多大程度的病，——能够在多大程度上恢复健康。”（着重号为尼采所加。）“比较柔弱的人可能会因之而死亡的东西属于伟大的健康的兴奋剂。”

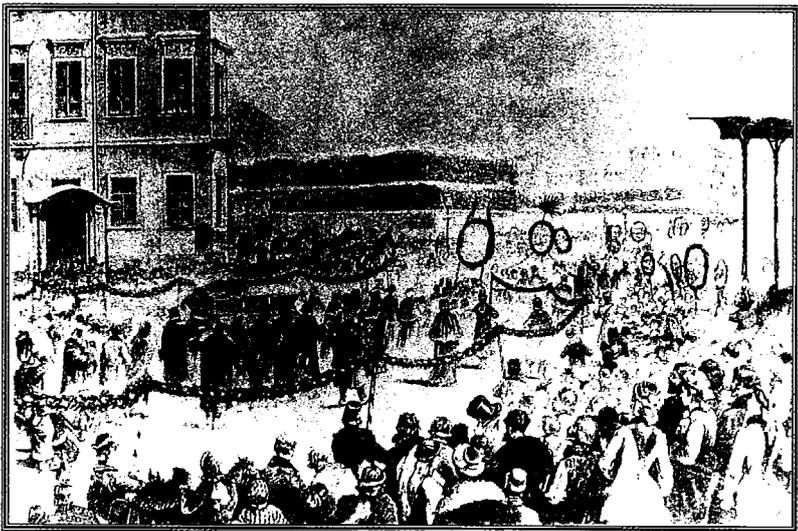
尼采感觉到自己是病成为其兴奋剂的高度健康的人。如果说在他身上病与力量的关系表现为：至高的力量感觉连同其在创作上得到的验证作为病的一个产物（它蕴涵于脑软化症之内）出现，——那么人们在陀思妥耶夫斯基这个癫痫症患者身上几乎是被迫将病看成是多余力量的一个产物，是非凡健康状态的一次爆发和骚乱，并不得不确信下述事实：至高的生命活力可能带有苍白的虚弱性的特征。

最易于混淆生物学概念的莫过于这个人的生命，他，一个抽搐着的、任何瞬间都可能发生痉挛的神经过敏的人，是“如此敏感，似乎

人们剥掉了他的皮，单单空气就会引起他疼痛”（引自《地下室手记》），但毕竟还是活了六十足岁（一八二一——一八八一），在其中属于创作的四十年里积累起一系列宏伟的、具有前无古人的新颖创意、汹涌澎湃的激情和想像的作品，这些作品除了足以扩大关于人的知识的“犯罪般的”认识和忏悔的疯狂宣泄以外，还包含着数量惊人的戏谑、幻想般的笑话和“欢乐的情绪”，因为这个被钉上十字架的人也是一个伟大的幽默家。

倘若陀思妥耶夫斯基除了这里收入的六部较短的小说未再继续写下去，他的名字无疑也应在世界小说创作的历史里有一个显著的位置。但这些小说还不足他真正写成的作品的十分之一，而那些熟悉他创作的内心历史的朋友披露的情况使我们确信，菲奥多尔·米哈伊洛维奇可以说已经有腹稿并绘声绘色、兴高采烈地讲过的所有长篇小说已经被他写成文稿的还不足十分之一。他根本没有时间整理这些不计其数的构想。——由此人们得相信，病是生命衰退的表现！

他所树立的叙事作品的纪念碑《罪与罚》、《白痴》、《群魔》、《卡拉马佐夫兄弟》（其实，这并非小说，而是几乎完全按场次写成的宏大戏剧，在这些戏剧里一个激动着人的心灵深层的、往往被压缩到几天之内的情节以超现实主义的热烈对话展现了出来），不仅是他在病的折磨之中，而且还受到债务和屈辱性的财力困窘的棒击的情况下写成的：他不得不以非自然的速度工作，有一次，他为按约定时间完成，在两天两夜之内写了三个半印张，也就是五十六页。他在为躲债而不得不逃往国外，在巴登和维斯巴登想方设法想在赌台上摆脱贫困处境，可往往因此而完全破产。于是，他便写乞求帮助的信，信中用的甚至是他创造的最穷困潦倒的形象马尔梅拉多夫的哀告语言。对赌博的热衷是他的第二种病，也许与第一种病有关联，是一种真正的激情；正是这种激情使我们得以读到《赌徒》这部绝妙的小说，故事发生在一个几乎不可能有而又



上：陀思妥耶夫斯基在斯塔拉亚罗萨的避暑住宅，他在这里写作了《卡拉马佐夫兄弟》大部分和《作家日记》。

下：一个艺术家所绘的陀思妥耶夫斯基葬礼的过程，一八八一年一月三十一日。

乏味的名为轮盘赌堡的德国疗养地，他在小说中以罕有的真实揭示了好赌的心理和不可抗拒的侥幸心理。

这部杰作产生于一八六七年，即在一八六六年的《罪与罚》与一八六八年和一八六九完成的《白痴》之间，它尽管非常精彩，但对于他是一次单纯的休息。它是我们这里所收的作品中最晚产生的一部，因为其余作品写于一八四六年与一八六四年之间。最早的一篇是《双重人格》，这部病态的怪诞故事与陀思妥耶夫斯基的第一部伟大的小说《穷人》（一八四六）同年出版，在后者给人们留下的深刻印象之后，它引起的是失望，——这也并非全无道理；因为尽管小说的细节描写相当有才气，这个年轻作者若相信他会用它来超过果戈理——《双重人格》深深受到他的影响——却是一个错误。他这部作品同样也没超过以一种更具深刻伦理的、更纯净地分辨创作中的临床问题的方式处理同一种原始浪漫主题的爱伦·坡的《威廉·威尔逊》。

不管我们这个选集收进的是怎样一些为了“休息”还是为了未来的伟大创作做准备的作品，这都不重要！因为还在陀思妥耶夫斯基吃官司并被发配到西伯利亚的鄂木斯克之前，即在一八四八年，他就发表了短篇小说《永恒的丈夫》，其中天生的戴绿帽子的人是古怪乖戾得令人感到压抑的形象，从他恶毒的心灵折磨中可感受到种种阴森恐怖的影响。接着便是服苦役期间创作的中断，流放苦役犯的可怕经历后来在彼得堡写的《死屋手记》一书里得到反映，他的描述震撼全俄国，甚至让沙皇感动得流泪。然而，陀思妥耶夫斯基的文学创作真正重新开始的标志是还在西伯利亚时便动笔写的《斯捷潘奇科沃村及其居民们》（一八五九），这部小说以其狂暴的伪君子弗玛·奥皮斯金这个无与伦比的形象而广为人知，这是一个令人倾倒的、可与莎士比亚和莫里哀笔下人物比美的第一流滑稽角色。人们也许不得不承认，在这一光辉成就之

后，随之发表的《舅舅的梦》是一个退步。容我冒昧评说，这是一场按其内容给扯得过分宽泛的闹剧，它悲剧性的结尾部分，即患肺结核的青年教师的故事，带有一种令人难以承受的、因早期受到狄更斯的影响而闯进陀思妥耶夫斯基作品里的感伤。作为补偿，我们在《舅舅的梦》里得到美丽的西娜达·阿万娜谢娃这个形象，这个骄傲的俄罗斯姑娘的典型，她寄托着一个作者坦率的和非常直觉的爱，这个作者原本是将其基督教的关注更多给予苦难、罪、恶行、感官享乐和犯罪的深渊而不太理会肉体 and 灵魂的美的。

关于这种关注和可怕的经验，本选集的主要作品，一八六四年写成的《地下室手记》是一个令人恐惧和敬畏的例证。就其内容而言，它最接近陀思妥耶夫斯基的伟大和具有完整个性的表现手法：人们普遍认为其中表现出诗人创作中的一个转折，一个对自己的突破。今天，在这部毫无顾忌地超越一切浪漫的和文学的界限的长篇小说以其充满痛苦和嘲讽意味的成就，以其绝对的坦诚已经进入了道德文化之时，人们很难想像，它在出版之时必定会在“理想主义的”审美意识上引起多么阴沉、苦涩的轰动、抗议，以及重又在狂热的爱真理的意义上引起多么热情的赞赏。我刚才谈到“毫无顾忌”，因为陀思妥耶夫斯基或者第一人称主人公，或者这部记述的非主人公和反主人公之所以保留这些记载是基于下述幻想：他根本不是为公众，为付印，根本不是为任何读者，而仅仅是为自己而暗自写下的。他的思想过程是：“在每一个人的回忆中有些事他并不向所有的人，充其量只向他的朋友们披露。但也有些事他甚至对朋友也不披露，充其量只对自己，而且是在三缄其口的条件之下。最后有些事，一个人甚至害怕对自己揭示，而这一类事在每一个正常人的身上都有相当大的数量。人们甚至可以说：一个人愈是正常，他身上这类事的数量就愈多。至少我本人在前不久下决心，回忆一下我早年经历

过的几件事；在此以前我一直避而不提，甚至感到一些不安……”

这些“以往的经历”的极其失体面的记载便构成了这部“长篇小说”的内容，其中令人厌恶和吸引人的东西以此前闻所未闻的方式交织在一起。作者或者他使之成为作者的人以此作一个实验。“人们是否能够做到，”他想知道，“至少对自己襟怀坦白，毫不畏惧地讲出全部真实情况？”他想到了海涅，后者认为，完全符合真实情况的自传几乎是不可能存在的；人们就自己本身所说的肯定不是真实情况，如卢梭，他出于纯然的虚荣而诋毁自己。作者对此说法表示赞同；但卢梭与他自己的区别在于，他称，前者对公众作忏悔；而他只是为自己而写作并完全肯定地解释说，如果说他如此写作看似针对读者讲话，他也只是为给人看而这么做，因为以这种方式写作对于他比较容易，——这是单纯、空洞的形式而已。

但这并非真话，陀思妥耶夫斯基就是为公众，为发表，为尽可能多的读者而写的，因为他急需他的作品换钱。对彻底的孤独和远离文学的艺术上的和几近于开玩笑的虚构，有助于解释其披露心灵世界时的激进的犬儒主义态度。而虚构中之虚构，即“表面上”针对读者，说话人与之争吵不休的某些“先生们”的没完没了的夸夸其谈，同样有好处；因为这会给文学表达一种推理、辩证和戏剧性的成分，而这正是陀思妥耶夫斯基特别擅长之所在，这也会使最严肃、最邪恶、最深不可测的东西显得非常好玩。

我承认，我觉得《地下室手记》的第一部分比第二部分，即令人感到震惊和羞愧的有关妓女丽萨的故事写得更好。不错，这第一部分并没有曲折情节而是议论，这些议论在许多地方令人回想起陀思妥耶夫斯基的伟大小说中的某些宗教界知名人士的堕落的闲聊。诚然，这些议论确实是很可疑的，是在以危险的方式蛊惑天真的人们，因为它对信

仰坚持怀疑态度，并以粗野的叛教思想指责文明和民主，指责人类之友和社会向善论者，这些人认为，人应追求幸福和利益；另一方面，至少应同样渴望苦难这个认识的唯一源泉，不应要求表现社会完美的水晶宫和蚁穴，也绝不可放弃破坏和混乱。这一切听起来简直像反动的幸灾乐祸思想，并可能吓煞今天似乎完全关注着弥合横亘于思想上已实现者与一种远远落后的社会和经济现实之间的鸿沟的、怀有善良意愿的人。一切全在于此——然而尽管如此，上述异端思想却是真理：阴暗的、背着太阳的一面的真理，凡是关心真理，尤其关心完整的真理，即关于人的真理的人都不可忽略这一面的真理。陀思妥耶夫斯基的“主人公”向他的实证主义的对头迎头抛出这些受折磨的悖论，尽管听起来是如此反人性，却是以人类的名义和出于对人类的爱说出的：以便促成一种新的、深刻的和非论辩性的、经历了苦难和认识的一切地狱的人性。

正如这个陀思妥耶夫斯基作品选本与他的全部作品的关系，正如这些已完成的作品与若不是碍于人生局限他本可能并愿意创作的作品的关系，从小处而言，我在这里就这位俄国巨人所说者与本来就他所可能说者的关系也是一样的。适度地评说陀思妥耶夫斯基，以明智的限制评说陀思妥耶夫斯基，这是我的口头律令。当我对一个朋友谈到我要为本书写一篇序的意图时，他笑着说：“您可得提防着！不然您会就此写一本书的。”

我一直都在提防着。

——一九四六年

沙米索和他的《施莱米尔的奇异故事》*

在我们的教科书当中有一本书，它虽然外观朴实无华，平常得像任何一本入门教程和概论一样令人望而生畏，但因其内容所具有的滋养人心的美好情怀且又易于为人所理解，与其他所有教科书相比，便显得格外突出。这是一本——何其怪哉！——消闲解闷的书；它从头到尾没有令人腻烦的插入叙述，讲的全是优美动听、扣人心弦的东西。我们埋头于其中，没有人催逼，只是为了得到满足，我们在教室里的共同讨论开始以前就好奇地抢先阅读书中要讲的东西，书就摆在课桌上，上课并不让人觉得如历险，这简直是一种快乐，它提供给我们的练习使我们感到轻松、兴奋，它让人思考的问题我们可很快而且用激动的声音作出回答，同学中若有谁这时表现得无动于衷和笨拙，——不是吗？他原本在某个专门领域证明自己很能干的呀——我们就觉得，最终他好像只能是个粗鲁的家伙。

这本书想必为一个比常人感情更细腻、心地更仁厚的人附加在规定

* 为一九一一年柏林出版的《沙米索讲的彼得·施莱米尔的奇异故事》一书写的序言。首先发表在柏林的《新评论》一九一一年第十期。一九二二年收入在柏林出版的《讲话与回答——论文与短评集》。

教材当中的，书的名称很简单，就叫作《德文读本》。它被发给我们的唯一目的是让我们直观语言，即我们的母语，或者毋宁说是为了谛听语言，领悟它如何微笑着在诗中凝视着自己。这本书将大量优美的故事，不问其题材，混杂交错地利用有节奏的和没有节奏的典雅叙事集中在一起，每当我们重新取来阅读时，——这有何妨？我们今天仍然无须翻许多页便会找到当时最爱读的那一篇。

这里是关于一个一心想着他背上如此垂着的辫子的人的古怪歌谣，他想改变一下它下垂的样子。那里是关于塞克勒邦议会的装腔作势的恶搞的轶闻，——我们觉得，它轻快的和不可触动的三行诗结构以在结尾处将一切如此美满地完成的单一诗行，向我们传授了关于娴熟和完美的第一个概念。离此不远便是对一个洗衣老妪的美丽赞美曲，这是多么神奇的魔法呵，它每当最后一节开始时都直扣我们的心：“而我，在我的黄昏，想……”！我们仿佛觉得，颤抖着的太阳光环在某一页上游弋着，终日乾乾地揭露着久远年代的恶行。延长的诗行叙述拥有八十头骆驼的阿布达拉的故事。赤脚僧向他走去（我们的眼睛闪露出更加惶恐不安的神色，当时我们还不完全真正明白，赤脚僧是干什么的），阿布达拉变得超常地富有，到了某一天因他的贪欲而成为双目失明的乞丐。接下来就是关于“真正的理发师”的恐怖的、十分奇异的故事。幼稚的巨人小姐用双手将农夫和犁扫进她摊开的小手帕里。温斯佩格大胆的女人们背着她们的丈夫走出大门。关于表兄弟安泽莫和他忘恩负义的令人着迷的梦幻诗长达数章，用迅速交换的韵脚写成。

在所有这些文章下方写着一个作为其作者的、听起来异样的名字：沙米索。后来，我们在家里吸烟室的玻璃橱内取出的一本书的华丽封面上，又发现了这个名字。其中自然还有诱人的教科书里根本不可能有的内容，——部分是如此令人吃惊，比如关于沉没城堡的传说，它在很长

一段时间里是我们最喜爱的韵文，尤其提到“撒野的情人”，她事实上真的十分粗野，竟穿着用白面包做的鞋走过来，——当时，我们还不完全清楚“情人”究竟是怎么回事，这个女人在我们心目中就更加可恶。这些是为一个孩子还不完美的想像力大大歪曲了的最早印象和受到的影响。当我们的胃给弄糟了的时候，我们不会立即做措普顿山中男人们的噩梦吗？于是，我们自己就取代瑞德尼斯虔诚的约翰尼斯·贝尔，发现三个枯瘦的罪人在遮蔽得黑暗的大厅里在惨白灯光下坐在圆桌边：我们看到幕布敞开，幕布后面堆放着他们邪恶创作的残余：骨架和骷髅，我们懂得的拉丁文刚好听得懂三个作恶者结结巴巴地吐出的让我们感到毛骨悚然的几个乏味的词：“hie nulla,nulla pax！”（“这里什么都没有，没有安宁！”）今天我们重读这篇韵文，警叹之情不减当年。这是多么优美的作品！以诗行写的间接对话多么洗练、多么生动！适于激起惊慌和恐惧的语言手段的选择和应用充满多么精妙的智慧！这个令人惶惑不安的地方的阴冷和恐怖的气息，受诅咒者呆滞、颤抖的忧伤，他们的喃喃自语、牙齿打战、抽搐、沉默、占卜、惊恐、失语，——这是多么精美！……夜幕降临，我们静静地坐在沙发上谛听母亲在钢琴上弹出柔和的女性之爱和女性生活的圆舞曲。

名字这么早就印在我们心田上的这个作家，这个作为第一位真正的典范被介绍给我们少年的德国作家是一个外来者，是一个外国人。他在摇篮里听到的是法国歌曲。法国的空气、水、食物养育了他的躯体，法语的节奏承载着他的一切思想和情感一直伴他成长为少年。在他十四岁的时候才来到我们这里。他对我们的语言的掌握从未达到口头上的熟巧。他用法语计数。据说，他在创作时直到最后总是先用法语对自己大声说出他的灵感，然后再将之铸造成诗行，——然而所完成的东西却是德文的杰出诗作。

这令人叹为观止，而更是闻所未闻的。人们已有先例，一些有才智的人出于好感而被一个异域民族的才智所吸引，他们改变国籍，完全埋头于这个有亲和感的种族的问题和思想，并学习得体地，甚至典雅地用一种并非其父辈使用的语言写作。然而，就他对一种语言的极度精致和隐秘意蕴的深刻了解，就他对语气和情感、诸词语间相互映衬的效果及其感性的品味，以及它们力度的、风格的、怪异的、讥讽的、情绪的价值方面的那种升华了的诡谲意味的深刻理解，这就是说，从他在造成文学的艺术家而又为诗人所需要的语言这一柔和细腻而又强大有力的乐器上所达到的——让我们用一个词概括不可能对之进行分析的东西——高超技巧，当可理解遣词立意的正确和表达的高雅对于沙米索意味着什么！这个天生便以丰富其民族的纯文学为职业的人，很早便会以特殊方式关心他的母语，现有的文字属于所有的人，但从更内在、更幸运的意义上看，似乎属于他而不属其他任何人，文字是他的第一个惊讶，是他的最早爱好，是他孩提时的自豪，是他并未得到鼓励的秘密练习的对象，是他模糊的和奇特的优越感的泉源。在与字的个体性的和非同寻常的关系方面，他在十四岁时可能已悄悄地写过某些练习性的东西。可是，他就在这个年龄被置于一个异国民族之中，被置于一个异国的语言和情感的环境之中！如果说，由于某种缘故已经存在一种潜在的好感，如果说对德国人的速度、德国人的思维法则正在不自觉地 and 不由自主的进行着内在的适应，——那么，要从一个法国少年成为一个德国诗人那还得需要多少自觉的劳动，需要多少努力和殷勤的追求才博得我们的语言的眷顾啊！

他也曾长时间迟疑不定，长时间认为将自己当真看成为属于德国诗坛的一员是狂妄之念。他四十一岁时在写给一个法国朋友的信中说：“我们在弱冠之年曾想当一个诗人，你也写过德文诗呀。莫非你已经

垂下那双飞翔之翼？我并未完全放弃。如果我碰巧心血来潮，我还会唱一支歌，甚至将这些一时绽开的玫瑰花收集起来做成一组标本，供我和未来时代我所爱的人欣赏；不过这仍限于在自己家里，理应如此。”五年以后，他写信给法恩哈根的姐妹说：“过去和现在我都不是诗人，这是很清楚的，但这并未排除这种想法。”但就在第二年（一八二八年），他越来越受到公众的关注：“我几乎认为我是一个德国诗人。”人们从他的话里听到一种自豪感，一种他在感觉到环绕在发际的花环时所表露的尚带疑惑的幸福，一种面对国人的赞许要求他接受这一头衔时所产生的敬畏感。一个德国诗人：这在当时的世界上可有些分量。诗人和思想家的民族一说体现出其全部价值。浪漫派给欧洲关于诗的概念打上了自己的印记。诗即浪漫派。而浪漫主义的即德国的。不假思索地完成了这两个概念的等同，这说明：上述信件中所说“做一个诗人”和“写德文诗”是颇值得玩味的。从不曾有一个修饰语及其所修饰的名词像“德国诗人”这个搭配一样如此水乳交融般合为一体。是一个德国人几乎就意味着是一个诗人。更有甚者：是一个诗人也几乎就是说，是一个德国人。这大概有助于我们解释这个令人惊奇的现象：一个外国人的诗人天赋何以能够如此幸运地在德国语言的土壤里扎下根。

沙米索的生平富有诗意地包含在曾让多愁善感的国王泪下，标题为《邦库宫》的一首优美的诗里。它描述了在香槟的古老封建领地，城堡的庭院见证了诗人的童年时代，今天这里已成为一片农田；这首诗忧伤但并不怀怨恨，最终成为对这片珍贵、而今成为沃野的土地，对耕作它的农夫的祝愿语；它最后让人看到，曾占有邦库的沙米索家族主人们的这个被逐出家园的孙儿怀着浪漫派诗人所乐于看到的宿命的悲伤，振作起来，手持他的拔弦琴作为一个行吟歌者巡游于广阔大地。

他生于一七八一年，受洗名字叫路易·沙尔·阿戴莱德。一七九〇年，因逆转的政治状况而被逐出，全家处境艰难，流浪于尼德兰、荷兰、德国、最后来到普鲁士。一七九六年，为少年阿戴莱德或者阿德尔贝特谋得腓特烈·威廉二世夫人和王后侍童的职位。两年以后，他作为柏林的一个步兵团候补军官开始他的军旅生涯，一八〇一年晋升为少尉。当首席领事准许他的父母返回法国时，阿德尔贝特留了下来。看来在这段时间他已经开始他的文学创作。他写法文诗，后来又写德文诗。与志趣相投的青年人法恩哈根和希茨*的友谊关系渐渐形成，这一兄弟般的情谊的结果便是一八〇四到一八〇六年出版的《诗歌年刊》，它虽然内容还不成熟，但却为年轻的沙米索赢得费希特慈父般的善待。与此同时他还私下学习希腊文、拉丁文，有时也学习欧洲话的语言。接着战争中断了他的文学活动。沙米索参加了威悉河战役，他在哈默尔被俘，中止服役回到柏林，这时已经成为孤儿的他无助地面对未来，在这里过着孤独的、无所作为的岁月。一个回归父辈的国家，到拿破仑城担任当地女子中学教授的召唤，使他摆脱了不堪忍受的状况。他急忙去了法国，在柏林痛苦的日子里他的心可能曾经向往这个地方，也许只是自以为必须向往这个地方。教授并没有当成。这个年轻的 *homme de letters* (文人) 被拉进斯塔尔夫人**的圈子，他景仰这个“卓越超群的神奇女性”，甚至将她当成是不顺从皇帝的一个强大力量。他跟随这个被驱逐的女性去日内瓦和科佩。他在那里写信给诺曼底人的苗裔富凯：“我在这里生活着、爱着、渴望继续走我的德意志的平静的道路，我在任何地

* 法恩哈根 (K. A. Varnhagen, 一七八五—一八五八)，德国外交官和作家；希茨 (J. E. Hitzig, 一七八〇—一八四九)，德国出版家和作家。

** 斯塔尔夫人 (Mme. de Staël, 原名 Germaine Necker, 一七六六—一八一七)，瑞士裔法国作家，在当时法国和德国文学界颇为知名，出入她的文学沙龙者皆名流，如狄德罗、布丰。逗留德国时曾访问歌德、席勒、乌兰德。

方都不像在巴黎那样更加觉得我是德意志的。”他也确实在一八一二年出于自由选择重返柏林，他在这里的大学继续攻读他在法国已经开始的自然科学。不容他积极参与的一八一三年和一八一五年的事变将他“撕碎”了，正如在他自己撰写的 *curriculum vitae* (简历) 中所说，“反复地、多方面地撕碎了”。“我最亲密的朋友在第一次出征时不得不大声对我说的话，现在我对我自己说：时代没有供我使用的剑；可是，叫人大伤脑筋的是，在这类以动刀弄枪为乐的人民运动中不得不始终做一个逍遥的看客。”他经过一番自我争斗，满怀羞惭地退隐于孤独之境。这是在他退役之后又一段更加艰难的、不安定的时代。他何去何从？他不可以做德国人，但又觉得法国故乡是异域。这时他偶然得到一张报纸，其中有关于奥托·封·科策布厄主持的“前往北极”的一次俄罗斯发现探险的报道。这引起他的注意。朋友们纷纷帮忙推荐，甚至哥尼斯堡的国务顾问奥古斯特·封·科策布厄也为此尽力，沙米索以前梦寐以求的向意外地得到实现，他于一八一五年六月被任命为博物学家参加即将进行的南部海域和环游世界的发现航行。汉堡、哥本哈根、普利茅斯、泰纳利法、巴西、智利、堪察加半岛、加利福尼亚、马尼拉、好望角、伦敦、彼得堡：长达三年之久，这三年使浪漫主义的漫游欲求，对异域风情的向往得到最大满足，无疑是他一生最丰富多采、最有成果的一段时间，它以取之不尽、用之不竭的形象和素材的收获装满他精神的宝库，以直观材料为他未来的整个创作奠定了基础。这些日日夜夜的直接文学成果是深受人们喜爱的日记《环游世界之旅》，科学成果是一卷《科策布厄探险之旅途中见闻录》；但这次旅行的最重要的成果是个人性情方面的，这表现在，在蛮荒的远方和异域，沙米索长期以来摇摆不定的故乡感永远确定了下来，他选择了德国。漫游欲求和对故乡的爱，不仅不是相互矛盾的，而且是相互交好

的和有亲缘的感情，这种感情恰恰投合浪漫主义的心灵，此一和彼一相辅相成相得益彰。沙米索那颗柔和的渴求归属的心为双重国籍的矛盾所累，为对未来在哪一块土地上得到安息难以作出决断所累。漫游让他体验到，他如果要思想和情感寄托给“故乡”，德国才是他寄托的所在；他所有的爱和希望，他的语言、学业和友谊将他与这个故乡联系在一起，命运的安排现在真正使他在内心完全变成了一个德国人。我们今人对此大概倾向于怀疑，因为我们所信仰的很少再是“心”，而是种族和血统，而且也许将这种信仰推到极端，成为迷信；何况今天事实上在普遍崇拜血统的凝聚力量的压力之下，沙米索这一个案即使在主观上几乎也是不可能的呢。不过，沙米索当时的确是如此，诗人的内在经验，正如任何有力的个人真实情况一样，即便在客观上也能够接受住检验和证明，即通过他的德文作品。一八一八年十月，他在瑞内明德登岸时问候“德意志故乡”的诗中“为他给予它的这许多爱”对它只提出一个请求：让他将来在德意志的土地上找到一方他长眠时遮蔽他的头部的石碑，——这首诗是他所写的最美、最感人和最激动的诗之一；十三年以后，年已五十岁的他以同样动情的语调歌颂“亲爱的德意志家乡”，感谢它对“顺从的客人”所给予的一切友善。这类表示颇多，而且随着内心的平静，从外部似乎也立即幸运和好事临门。久已对他的艺术表示欣赏的普鲁士的腓特烈·威廉接纳他，保护他，任命他为植物园助理和皇家植物标本馆馆长，并给予优厚待遇。这个失去家园的人建立了家园，结了婚，有了居室，“简朴的小小空间里是重新苏醒的、快乐而富裕的生活”。和睦与威望使他振奋起来，他作为诗人的声誉越来越高，他的天赋在受人尊敬和保护的环境里得到发展，臻于完美，他天才的同事海因利希·海涅怀着景仰解释说，沙米索“越活越年轻，越来越多产”。他受到文学的新生一代的尊敬，他是一个宽

厚的指导者和奖掖者，自一八三二年开始与施瓦布和高迪一起编辑出版《德国诗歌年刊》，一八三五年应聘进入科学院。然而，从他的诗中开始流露出死的预感。一八三七年写的《梦与醒》是一个感觉到已到终点的人的开朗却带有悲伤情绪的回顾。他患肺病，一八三八年盛夏在他的声誉达到顶点之时辞世。五十年以后，将他视为自己的儿子的柏林在蒙比佑广场为他立纪念像。

他身材魁梧，性情温和，留着光亮下垂的长发，面容文雅，甚至称得上俊秀。他善于跟儿童和野蛮人交朋友，对于他曾经在其中做客并以卢梭的风格称赞其美丽和接近自然的拉迈克岛民保留着充满激情的记忆，并称在南部海域为他做过仆人的乌雷亚印地安人加都是他在生活中所碰见的“最美的人之一，是他最爱的人之一”。他的科学著作，如《德国北方野生或种植的最有益和最有害的植物概要》被认为是“很珍贵的”。但他的名字却作为诗人的名字传诸后世。

沙米索在一八三一年他五十岁时方才决定出版的诗集中，真正的抒情诗只是极少部分。纯歌曲般的作品很少，而且不一定全都是很成功的；赞美诗形式的、热情奔放的、扣人心弦的作品尚付阙如。从容不迫的叙事、字斟句酌的客观表述一类的东西占他作品的大部分；比如开场白和前奏：

时光荏苒，我已老迈，
这常警醒我往事莫忘，
我讲这往事，哪怕没人注意。
我从编年史和诗歌里知道，

瘟疫肆虐时费拉拉*的惨象，

我只想叙述其中的一次逃亡——

这是他诗歌创作的特点，即便美丽的抒情诗，诸如《女性的爱和生活》、《生活的歌曲与画面》，也是被组合成叙事—戏剧性的结构，组合为咏唱和对唱、独白和应答的单元。令人瞩目的是沙米索作品的这一部分之窈窕美女般的轻柔与另一方面对厚重的，甚至粗劣的对象的真实嗜欲之间所存在着的截然的、几近于病态的对立。当然，公众的判断不是从此一极端，便会从彼一极端对他进行指责，而心怀善意的人则用他跟刑法学家希茨的的友谊为他进行辩解，因为正是后者从其读物中为渴望得到素材的诗人提供了有异国色彩的杀戮题材。这种开脱像指责一样都是站不住脚的。克莱斯特也曾受到这同样的指责。相反，人们也许可以认为，与刑法杂志一个编辑的友谊是沙米索想从非正常的和恐怖的事件方面取得客观经验的要求的一个结果。过分柔美和残暴是追求刺激的浪漫主义结构的互补性需要，正是这种反差将沙米索拉丁文般清晰的、理性的和严谨的作品推入浪漫主义的心灵领域。

说明他爱用恐怖性素材这一倾向的诗作有不少，如：《刽子手唐黄尼多大公》，这是巴尔扎克也曾使用过的一个年轻的西班牙大公的故事，此人出于英雄豪迈的理由巧妙地避免了对自己的家族执行法国的血腥判决；此外，《报复》是关于给在沉睡中的拐骗其女的伯爵，打上耻辱烙印的刽子手的真正令人烦恼的轶闻；还有，首先发表在一八二九年温德诗歌年刊上的著名的三行节诗“萨拉斯和戈麦斯”，这在文艺界真正引起轰动，永远巩固了作者的文学地位。我们今天仍未完全理

* 费拉拉 (Ferrara)，意大利波河平原的一座城市，是同名省的首府。

解，这部可怕的类似《鲁滨逊漂流记》的作品何以如此令人赞赏。莫非它的文学价值没有一点儿问题？究竟是什么东西使诗人以他的语言艺术使一个因航船遇难而流落在一个只有海鸟栖息的荒岛达百年之久，并将其不幸刻在三片岩石上的年轻商人的悲怆故事得到升华？他在他环球旅行途中看见了萨拉斯与戈麦斯的裸露的岩石片，他大感敬畏地说，一个被遗弃在那儿的人竟然能够靠鸟蛋维持生命，活了这么长时间，——这是使他怀着这种敬畏写出三百多行诗的充足理由，但这些理由却不足以使我们对此产生特殊的兴趣。我们毫无保留地所欣赏的东西是其诗歌形式，即德意志语言的精炼部分，可以肯定，如果说普拉顿写出了最完美的德文十四行诗，那么沙米索在我们的语言中堪称最成熟的三行节诗体的匠人。

而且，他并非形式主义者，他作为一个细心的艺术家并不刻意追求人为的东西。比如吕克特和普拉滕*为炫示其技巧而使用的加泽拉诗体**在他的作品中却未被使用。其他古典形式，如十四行诗体、萨福体颂歌***、尼伯龙根诗行也不多见。而最受人喜爱的，如在所有抒情诗中那样，是两三篇形式简洁、看似未加任何修饰地一时灵感萌动、匆匆完成的作品，但在情感上却令人震撼，其质朴中显示出罕有的张扬，如一切自白：

让我说什么？

* 吕克特 (Friedrich Rückert, 一七八八—一八六六)，德国诗人和东方语言教授；普拉顿 (August Von Platen, 一七九六—一八三五) 德国抒情诗人。

** 加泽拉诗体 (Gassl)，源于波斯、土耳其和印度的一种双行诗节的抒情诗，韵脚在第一行，贯穿全诗。

*** 萨福体颂歌，源于古希腊女诗人萨福 (Sappho, 约前六一二—一?) 的颂歌，用五步抑扬格四行诗节组成。

我的眼睛昏花，我的双唇紧闭，
你让我讲话，大概缘由在此。

你的眼睛雪亮，你的双唇艳红，
你所希望的，这就是命令。

我的头发灰白，我的心有创伤，
你如此年少，你如此健康。

你让我讲话，却又制造如此多困难，
我注视着你，全身不停地颤顫。

《洗衣老妪》应是沙米索最广为人知的诗；《萨拉斯与戈麦斯》为他赢得行家的好评；但为他带来全欧洲声誉，甚至世界声誉的却是一篇散文作品，一篇小说，正是我们再次将之呈献于德国读者之前的这本小书，使他们以自己的经验体认一下它在它产生将近百年以后的今天还能够具有的真切而直接的感染力。

《施勒米尔的奇异故事》

写于一八〇三年——让我们先从文学史方面说起——正值诗人个人前途和政治上处于无望状态，在与他交好的伊森普利茨家族的庄园采集植物的那段时间。他本人曾说过，他做这件事是为了自己解闷散心并让一个朋友（希茨）的孩子们感到快乐。接着还谈到推动他写这篇童话的几件小事。“我在一次旅行途中”，沙米索在一封信里写道，“丢失了帽子、

装大衣的提包、手套、手帕和我的全部动产。富凯*问道，我是否连我的影子也丢失了？接着，我们生动而形象地描绘了这种不幸。有一天，翻阅拉封丹**的一本书，其中提到一个很讨人喜欢的人在一场聚会上随手从口袋里掏出人们刚刚要求的各种各样的东西，——我说，假若有人给这个家伙一个好的承诺，说不定他还会从口袋里掏出几匹马和马车来。——这就形成了施勒米尔的轮廓，当我在乡下无事可做有了闲暇的时候，我就开始写了起来。”沙米索两卷集的编者，同时又是作者私人朋友的劳森布什补充说，对情节的发展具有本质性意义的是沙米索和富凯在后者的内恩豪森庄园内的一次散步。“太阳投下长长的影子，矮小的富凯从他的影子看几乎跟身材魁梧的沙米索一样高大。你看，富凯，沙米索说，要是我现在把你的影子卷起来，让你没有影子跟我肩并肩地漫步，怎么样？富凯认为这个问题令人感到恶心，并以此诱惑沙米索从逗乐嘲弄的意味上继续充分利用无影子这个现象。”排遣的需要、长辈对几个孩子的慈爱、旅途中的一次小灾、信口对一本书说出的评论、朋友间说的一句调侃的话、闲暇和百无聊赖，——这些都是可以被人们称之为不朽的一部文学作品产生的极其微不足道的机缘和动因。当然，故事就是如此产生的。然而，这里产生的故事在一个作家笔下却获得了使世界感到赏心悦目的特有品质。法国人和英国人、荷兰人和西班牙人翻译它，美国根据英国版重印它，而在德国，它附有狄更斯作品插图的画家克鲁依仙克所作的插图重新出版。据说，霍夫曼***在人们向他朗

* 富凯 (F.H.K.Fouque, 一七七七—一八四三)，德国作家，出生于法国一个胡格诺教派的大家庭，一八一三年与德国女作家卢肖-布里斯特 (K.Rochow-Briest, 一七七三—一八三一) 结婚。一八三三年以后他大部分时间寓居他妻子在内恩豪森的庄园。他的名著是童话小说《水中神女》(Undine)。

** 拉封丹 (A.H.J.Lafontaine, 一七五八—一八三一)，德国作家，专写通俗家庭小说。

*** 霍夫曼与沙米索和本文是提到的希茨、富凯等人来往密切，将富凯的《水中神女》谱写成歌剧。

读这篇小说时高兴和紧张得出神，一直专心致志地倾听着。这是十分可信的。

一些论断的回忆，对小说吸引力的一些预先提示，就足以成为写小说的动因吗？首先：人们称《施莱米尔》是一篇童话，甚至，按照作者漫不经心的解释，他是为一个朋友的孩子写的，因而可称之为了一篇供儿童阅读的童话。可它并不是童话，尽管情节是在一个不确定的地方展开的，却是属于中篇小说性质的，尽管具有种种怪诞特点但却极其严肃，极具现代情怀，无法被列入童话体裁之内。基于同样的理由，而且按照我们的意见和经验看，它并不特别适于儿童阅读。小说完全现实地在市民氛围中开始，作者在艺术上所达到的基本成就表现在，他善于极其精确地将这种现实主义和市民性的叙事格调坚持到底，哪怕是在表现最富童话色彩事件的时候。所以，施莱米尔的故事显得“奇异”，这是从一个陷于迷误的人必须接受的、为上帝意志所规定的罕有或闻所未闻的命运的意义上而言，这里绝不是外在于自然的和不负责任的童话般经历意义上的神奇。而且这个故事的自传性、自我表白性的形式说明，它对真实性和现实性的要求的强调，似乎比无人称的虚构童话更高、更严格，假如要为它确定一个体裁名称，我们认为不妨选用“幻想式中篇小说”。

出自拉封丹读物的主题在开头几页就被幸运地采用了，即通过悄然不露声色地介绍那个恐怖人物——那个“沉静、单薄、瘦削、细长、年纪较大的人”，他在约翰先生的花园聚会上，让讲故事人感到大为惊诧，从他“紧贴在身上的”上衣下摆的口袋里，不仅掏出一个钱包和一只望远镜，而且还拉出一方土耳其地毯、一顶舒适的露营帐篷和三匹鞍辔齐全的马。这就是魔鬼，他给描绘得惟妙惟肖，尤其在他与施莱米尔之间在开阔草坪上对话的一幕。没有露出马脚，没有施魔法，也

没有尖刻的幽默。一个过于拘理、腼腆的人，当为影子的事开始决定性谈判时，他甚至脸红起来（一个令人乐于信服的表情），即便在尊敬和恐惧之间摇摆不定的施莱米尔，也以受宠若惊的礼貌态度对待他。这个古怪倾慕者为取得影子而向他提供选择的東西都是早已熟悉的好东西：真正的万能灵根、曼德拉草、召钱铜板、抢钱银币、罗兰侍童的擦碟布、无赖侏儒“已修补一新、经久耐用的”福图纳特的如意帽*，故事在这里涉及到一些人所共知的和不容置疑的传说和童话主题，它以此重新强调其正当性和可信性。受到蛊惑的施莱米尔选择了如意袋，接着便是花多少钱也看不到的一幕：魔鬼跪下来以令人惊叹叫绝的熟巧将施莱米尔的影子从头到脚小心翼翼地草上揭下，举起来，卷好，折叠整齐，放进衣袋。

现在的情况是，每个人，男人、女人和街头的孩子立即发现，施莱米尔没有影子，于是，嘲笑、怜悯、厌恶之声扑面而来。我自己在这里并非像在如意袋那件事上一样毫无疑虑。倘若我在阳光之下碰见一个没有投下自己影子的人，我会表示关注吗？假如我的确十分关注，难道我不会立即暗自推断某种我所不知道的、在这一个案中偶然妨碍投影产生的光学原因？不论怎么说吧！这个问题的不可核实和无法判断恰恰是这本小书真正的风趣和机智创意。如果承认这一前提，那么这里发生的一切便具有令人震惊的逻辑性。

接着便是对一种表面上享有特权和值得羡慕的、而幻想中却很不幸的、内心跟一个凶险的秘密相伴的孤独生存的描述，从不曾有哪个诗人

* 这里罗列的所有这些古怪东西都具有满足人的愿望和要求、为拥有这些东西的人召引钱财的魔力，如万应灵根可指引人找到和开启存放财宝的容器或密室，这里的铜板或银币被用出去之后可召回和抢回更多的铜板和银币；罗兰（Roland）是德国传说中的英雄人物，其侍童背景不详；福图纳特（Fortunat），背景不详，如意帽指可满足持有人的一切愿望的小帽。

能够如此质朴无华地、如此真实地、如此亲历其境般真切地、感同身受地展现这样一个生存。

这里关键在于作者早已成功地使我们完全接受了关于一个健美的影子对于一个人的诚信品质的价值和重要性的观念，以致我们感觉到诸如“凶险的秘密”这类词语并不夸张，相反我们会认为一个没有影子的人是阳光之下最失败和最令人厌恶的人。我们看到，富有的施莱米尔为检验公众舆论，从过路人口中听一听他的遭遇，为这种自我折磨般的愿望所驱动，夜晚趁着月光，穿着一件宽大的大衣，将帽子压得低低地离开自己的家。我们看到，他在女人们的怜悯、青年人的嘲笑、男人们，尤其“自己投下一个宽大的影子的”大腹便便的胖子们的鄙视之下身体蜷缩着匆匆而去。我们看到，他身心交瘁，摇摇晃晃地走回家，因为一个妩媚可爱的女孩偶然将双眼转向他，当发现他没有影子时立即用面纱遮住她美丽的脸，低着头走过去了。他为这笔交易后悔不迭。小说在与画家发生的意外事件中再次进入它最奇特的高潮之一，施莱米尔在种种借口之下问一个画家，他可否给一个人画一幅假影子，画家冷冷地回答他说：“一个没有影子的人不要走到阳光下面去，这是最理性和最保险的做法”，他用“洞察人心灵的”目光瞥了他一眼走了。

随后，极其切近生活真实地描写了施莱米尔如何勉为其难地设法应对人们对他的诅咒。他在闲暇时刻向他的内侍，一个面貌善良的小伙子，承认给他带来屈辱的残疾，这个忠厚的青年尽管有些吃惊但随即镇静了下来，不论世人如何，仍然决定留在他心地善良的主人身边并尽力帮助他。他细心地照料他，总是在他前面，与他形影不离，预先查看一切，比施莱米尔更加魁梧和强壮的他在危险的瞬间迅速以他自己的宏伟的影子遮蔽着他。这使施莱米尔能够在众人中活动并显示自己的地位。“我自然必须表现出许多个性和脾气，”他说，“这些东西对于富人

是有益的。”屈辱、失败仍难避免。不久，那动人的插曲开始了，它稍微改变着浪漫派文学的一个不朽主题的那种沉静的市民间的人情常理：这个给打上印记的人、遭受驱赶的人、不光彩的人、受诅咒的人对一个纯洁的和天真无邪的姑娘的爱。

这是林务官的女儿所遭遇的、带来不幸的、田园牧歌般的经历，为主题的展开所特有的一切都不缺少，既不缺母亲毫无猜忌地且沾沾自喜的撮合和“不愿高攀的”父亲的正当疑虑，也不乏追求者的内疚和姑娘的种种测度，以及她破解情人秘密的、委婉的尝试和她发出的为人妻者般的叫声：“你若不幸，我甘心跟着你不幸，我帮助你分担不幸！”不过，一切都赋予新的灵、新的生命，表达是如此严肃感人，细节是如此真实，以致人们完全忘记了前提条件这一幻象，甚至作者似乎也完全将之忘诸脑后。故事在这里最少童话，任何地方都不像这里一样完全是中篇小说风格，是现实和严肃的生活，似乎有两行诗飘浮于这段散文叙事之上，担心、激动，其质朴中显示出罕有的张扬，这里的一切犹如自白：

你让我讲话，却又给我制造如此多困难，
我注视着你，全身不停地震颤。

人们本想重讲一遍，很想用手指指着每一段重讲一遍，可在这里接着就是全部故事。最让人开心的莫过本章最后一段：那个恶魔，“似乎习惯于接受这样的对待”，默默地缩着头，躬身让忠诚的本德尔狠揍他的背。可有趣的噱头却是：“现在，这整个事件对于我非常自然地得到了解释。此人想必最先带着一个不可见的鸟巢，现在将它丢弃了，这个鸟巢只是使占有它的人，而不是使他的影子让人看不见。”原来如

此！……人们所可能设想的最美好的结局转折是作者所虚构的和解结局，但同时却远远不是童话所常有的童稚乐观主义：一切都在婚礼的欢乐中和“如果他们没死的话”的结语中告终。

“因早年的过失而被排斥于人类社会之外的”施莱米尔没有返回这个社会之中，没有再得到自己的影子。他仍然是孤独的，他继续忏悔着；然而，仁慈的天意安排使他为失去的市民幸福得到补偿：他转向广阔的大自然，将他的生命贡献给了科学。作者用来描写他的主人公穿着七里靴奔走的地理上的精确性，是他给予他陈述的幻想性以现实主义的支持的一个手段，而“制动袜”这个小小的绝妙创意尤其表现出他的细心、周密，以及他使童话般的内容变得可信的、为人所不注意的技巧。于是，制动袜这个流行概念在这里被直接地和带着最清白无辜的表情转用于施莱米尔套在靴子外面的拖鞋上，当他希望迈着正常的而非七里长的步伐行走时，这整个奇迹就获得它在童话中绝对没有的市民的现实现性品格。——施莱米尔这个怪异的和随遇而安地对待自己的命运的漫游者在他长途跋涉的考察旅途中，活动于地球的脊背之上。他确定了未经踏勘过的地带的地理状况，他是涉猎门类广博的植物学家和动物学家，他为了使他的手稿在他有生之年交由柏林大学保存而奔波着。“自那时以来，”他说，“我便默默地、不间断地刻苦努力，设法忠实地描述以原始形象清晰而完美地出现在我心灵的眼睛之前的东西，我的自我满足感就系于描述与原始形象的全然一致。”在这里，诗人想像力幻想式的即兴之作变成了认信表白。它真的只是在这里才变成自我表白吗？

沙米索轻易地使同时代人和后世认定，施莱米尔就是他自己，他喜欢反复地通过种种现象暗示作者和童话主人公是一个人。施莱米尔的忠实仆人的名字为什么一定得叫“本德尔”呢？这个名字在一首诗里重又出现，在这首诗里风趣地讲述了，沙米索曾作为年轻少尉因埋头阅

读荷马而梦幻般度过工作时间：

本德尔，快拿短靴来！我吃惊地发现，
上校已经到达。

可见，一个叫同样名字的青年曾服侍过他本人。为什么他在致希茨的信里，在这封幻想式地叙述没有影子的世界漫游者将其回忆录的手稿亲自交给他的信里，所描写的——包括黑色的紧身外套——恰恰是他本人呢？更有趣的是他的矢口否认。他在引言诗“致我的老友彼得·施莱米尔”里十分肯定地说：

我有我与生俱来的影子，
我从未失去我的影子。

但接着就哀叹起来：

他们对你的弱点的嘲笑指向我，
虽然我清白无辜像个孩子。
莫非我们俩是如此相像？！
他们对我高喊：施莱米尔，你的影子在何方？

这看来是千真万确的，因为希茨曾对富凯说，沙米索曾在街上跟一个柏林青年人开玩笑，这人最后朝他背后大喊：“等着瞧，彼得·施莱米尔！”诗人的扮相如此为人所熟悉，这给他造成烦恼，这是不可想像的。表现着自己本身的诗人们其实很愿意让人认识他们；因为这不仅关

涉着他们的作品的名声，而且更加关涉着他们生活和痛苦的名声。我们这个诗人与他的主人公共同有过的生活经历和痛苦经历是什么呢？他与可怜的彼得·施莱米尔的内在的一致性表现在哪里？这个篇幅不大的作品在多大程度上是一篇自白？失去影子究竟意味着什么？人们自此书发表以来便为这个问题绞尽脑汁，人们为此写文章，只是人们回答得过分直白，过分清楚了。人们说，没有影子的人，这就是没有祖国的人。但这至少是对一个原本只是一个怪诞念头的主题的“更深一层的含义”的过分勉强的概括。施莱米尔并非讽喻，而沙米索也不见得是在创作时将某种思想，将一种理念置于第一位的人。他的座右铭是，“只有生活才可能重新感动生活”。正是由于这个缘故，他才能够并非毫无生活经验的情况下将一个荒唐离奇的童话主题创作成某种如此充满生活气息和小说叙事上如此真实的作品，单纯的排遣需求和长辈慈爱不可能使他写出故事，如果他不善于在特殊情况下从自己和个人亲历的东西赋予故事以灵魂使之成为文学作品的话。

那么，这种自己的和个人亲历的东西是什么呢？沙米索为《施莱米尔》的法文版写了一篇非常动人的序言，在其结尾他说，他的小说落到善于深沉思考的人们的手中，“这类人读书往往只是为了提高自己的修养，从不了解影子曾经是怎样一种东西”。*于是，他皱起眉头，从一本学术性的旧书援引了影子的定义。

影 子

一个不透光的物体只能部分地为一个发光物体所照亮，而位

* 这里的引语，下面关于影子的定义和出自沙米索为这部中篇小说法文版写的序言中的一段话全系法文，为节省篇幅，这里将原文略去。

于未被照亮的部分这一面的、无光亮的隐秘空间就称为影子。所以，就其本义而言，影子代表一个实体，其外形既仰赖发光物体的形状和不透光物体的形状，也取决于不透光物体相对于发光物体的位置。可见，在不透光的物体背后的一个平面上的、被人看重的影子不过是投下阴影的实体上相当于阴影的那一部分平面的重复。

(阿维：*《物理基础知识》，第二部，§1002和§1006)

“《施莱米尔的奇异故事》的问题，”沙米索说，“所涉及的是实体。关于财政的科学教我们明白金钱的高度重要性，而关于影子的科学则往往很少为人所承认。我这个冒失的朋友垂涎他了解其价值的金钱，却并不在意实体。他为此而付出昂贵代价。这一教训让我们得益匪浅，他的经验呼吁我们：可要想到实体呵！”

“*Songez au solide!*”（“可要想到实体呵！”）这是本书具有嘲讽意味的伦理，其作者对缺乏“实在的东西”，缺乏人的可靠地位，缺乏市民的重力意味着什么，是再清楚不过了。“我在从男童长大成人的年代”，他在我们看到的他所写的小传中说，“是孤独的，完全没有受到教育；我从未认真地上过一个学校。我作诗……感到迷茫，没有地位和职业，低声下气，沮丧颓唐地在柏林过着凄凉的日子。”他深知青年时代有问题的生存的种种痛苦，这种生存没有正常的经历和正常的未来，不能证明自己的身份，怀着伤残的自我感觉处处体验着嘲讽和歧视，尤其

* 阿维（Rene Juste Haüy，一七四三—一八二二），法国矿物学家，这里所引的影子定义出自他应拿破仑的要求而编写的《物理学基础知识》（*Traité élémentaire physique*）。

来自“那些自身投下一个宽大的影子的”肥胖、粗壮的人们的嘲讽和歧视。他也许对他生存的那种无枝可依的非现实和不实在的状态有着更加独特的认识。他生为法国人却在德国长大成人，他可以对自己说，若偶然性另作安排，他同样可能在其他任何地方长大成人。他在他的文章中的某个地方曾明确地说，他在自己身上发现，他有“以四海为家”的天赋；一个相似的情况也许是他具有善于掌握一切可能的语言的非凡天赋，从德语一直到人们在他著作中所发现的夏威夷语。他究竟是做什么的？他究竟是什么人？什么都不是和什么都是？一个说不清楚的、可处处为家而又处处过不下去的、失势的边缘人？想必他也曾有过他并不会感到奇怪的时日，哪怕他由于纯然的不确定性和非现实性甚至没有投下过一个影子。

在《彼得·施莱米尔》里，影子变成了一切市民的实在地位和人的归属的象征。它是与金钱相提并论的，作为人们必须敬拜的东西，如果人们要在人群之中生活的话；然而人们又尽可以鄙弃它，如果人们只是想为自己和他的一个更高尚的自我而生活的话。我们今天所说的市民，即漫浪派作家所称的俗人，正是“Songez au solide！”这一个嘲讽意味的呼喊所针对的人。不过，嘲讽几乎总是意味着将困境变成优势，而这本小书无非是对一个被打上印记的和被排除于社会之外的人的痛苦的一个有着深刻体验的描写，它证明，年轻的沙米索善于以切身痛苦评估一个健康的影子的价值。

现在，他有了这健康的影子！他的朋友希茨在向三人同盟中的第三人富凯告知沙米索订婚的一首美丽的诗中解释说，施莱米尔现在已不再缺少影子，他有三重影子：首先是展开双翼保护着他的仁慈的普鲁士雄鹰的影子；其次是他作为一个薪俸丰厚的花之王所掌管的植物园的大树的影子；最后是第三个，也是盟誓不再离开他的最美丽的影子，“安东

妮——这给你讲得够多了。”沙米索本人将下面的诗连同他未婚妻的一幅画像寄给富凯：

他们提到这个施莱米尔，
他的影子富有装饰性，
现在他从他的影子惩罚般地
献给你一个影子。

这是古老的美丽故事。维特开枪自杀身亡，但歌德永远活着。失去影子的施莱米尔，一个“只为其自我而活着的”博物学家，奇怪而自豪地穿着七里靴飞越山峦与河谷。而沙米索在将他的痛苦写成一本书以后，迅速成长，摆脱了有问题的玩偶地位，居有定所，有了家小，接受了大学教育，被尊为大师。只有永远放荡不羁的流浪艺人才认为这是单调乏味的。人们不可能永远具有吸引力。有的人因自己的吸引力而沦亡；有的人则成为大师。——可是《彼得·施莱米尔》属于德语文学中最受人喜爱的青年读物之列。

——一九一一年

一次重新占有 ——论克莱斯特的《安菲特律翁》*

忠诚是什么？它是不相见时的爱，是对于可恨的遗忘的胜利。我们遇见我们所爱的一张脸，我们经过几次使我们的感情巩固下来的观察之后重又分别。遗忘是肯定的，一切离别痛苦只是因肯定的遗忘而产生的痛苦。我们感性的想像力，我们的记忆能力比我们主观认为的更加微弱。我们将再也见不到，也中止了爱。残留给我们的无非是确信，我们的天性与这个生命现象的每一次重新相遇肯定将再次激活我们的情感，再次使我们，或者从根本上看，始终还能使我们爱它。对于我们天性法则的这一认知和对它的坚持就是忠诚。而忠诚就是爱，就是必须忘记为什么的爱；被确信的爱可以说，它好像永远活着，因为一当它看见，它肯定立即并合乎法则地重新赢得生命。

我就是如此爱过、忘记和赞美过这部戏剧，而另一方面我也忘记了它，因为没有时间和机会再看它、重读它。现在，一个纪念会督促我花

* 一九二七年十月十日在慕尼黑话剧院克莱斯特纪念会上的报告（按：他生于一七七七年十月十八日）。最先以《克莱斯特的〈安菲特律翁〉中伟大的一幕》为题刊登在一九二七年十月十六日的柏林《佛斯报》（*Vossische Zeitung*）。经增补又发表于柏林《新评论》一九二八年第六期。后收入一九三〇年在柏林出版的《一九二五至一九二九年讲话和论文集》。

时间和趁此机会再次读它，在我的天性与这个对象的关系中的法则性得到了验证：我极其兴奋，我情绪高亢。这是世界上最深刻和最美的戏剧作品，妙趣横生，意味隽永。我知道我爱它，谢天谢地！我现在又知道个中因由了。

对此我要说，它似乎是新作，似乎只有我知道它，似乎它还从未为人所讨论过。我小心翼翼地避开，不去阅读其他人就此所写过的东西，或者不向自己承认我可能读过那些东西。我之避免这么做是出于猜忌，也是出于对我们所感受到的那种冷漠的沮丧情绪的厌恶，每逢我们听到其他人不动情感地以例行公事和理所当然的认识讨论我们倾心热爱的对象时便不由产生厌恶。我们的认识越独立，越拙于批评和越符合想像，便越具有热情的和嫉妒的品格。可恶而又带有侮辱意味的是，当我们刚刚读到特别强调和以令人产生联想的方式表达的朱庇特的预言“你将生下一个名叫赫拉克勒斯的儿子”时，暗自顿时觉得一股极具神秘意味的恐怖气氛袭来，全身不寒而栗，接着却在评论中读到极其直白的干巴巴的论断：这指的自然是剧情向着基督教精神的转折并为圣灵所遮蔽。

不，我并未读出这类冷漠的劳什子；我认为，还没有哪位文学史家从《安菲特律翁》^{*}察觉出什么东西。有时我梦想一定得有人写一篇文章系列，这个系列应对旧的作品，即对人们与之保持着一种特殊的和人性质的爱与理解的关系的伟大作品，进行一种完全没有先入之见的、新的和直接的评论，好像它们是刚刚出版似的。倘若我有把握活上一百岁，我当会写这一尝试性的系列。

* 安菲特律翁 (Amphitryon)，希腊神话中的底比斯国王，阿尔克墨涅的丈夫。阿尔克墨涅与以安菲特律翁形象出现的主神宙斯（即罗马神话中的朱庇特）苟合，生下儿子赫拉克勒斯。这些情节成为西方古代和近代戏剧家们爱用的喜剧题材。

我对克莱斯特的、使用过这个原始素材的先行者们莫里哀^{*}、罗特鲁^{**}、普劳图斯^{***}一无所知。他的《安菲特律翁》是原初性的创造，如果人们不是愚蠢地将“创造”理解为从乌有之中的创作和虚构，而是点燃素材中精神之火的话。这部喜剧——其作者当时为法国所俘虏——的第一个出版人亚当·米勒在他机智而热情的序言中对每一个富有理智的人表示感谢，他说：“不论天性直接地，还是某一先行大师的作品激励作家，这都无关紧要：文学只要认识递给它工具和材料的一只手，只要它善于从莫里哀像从天性或者自己的幻想一样自由、纯净和独具一格地获取灵感，它就开出灿烂的花朵。”后面的思想表达同样很美。在当时的德国，人们多么善于运笔行文啊！人们一直到那个世纪中叶还保持着这个水平，这是一种美学文化的表达水平，在这方面民族的至高精神力量转向了像这个问题一样的诸多论题。它们已经涉及其他论题，凡是以懦弱的反时代进程的悲叹提出问题的人都会使自己变成傻子。继浪漫派衰落之后，文学上野蛮状态的日子已屈指可数，如果说还未成为过去的话；尼采的名字即便在这里也意味着曙光和时代转折，在他之后发生了许多事，这足以使一个崭新的世界超越几十年之久的市民愚昧化阶段与祖辈的世界连接起来；年轻化的唯心主义在科学中取得胜利；德国人在写作上渐渐变好，较之莱茵河对岸的比邻也并不差；一个光明、有活力、健美生活形式的前景不再是不可能的了，到那时不论肌肉还是大脑都不至过分肥厚，精神和形式以一个轻盈、自然和有机的方法合而为一造成力量、实用、技术，而一种开明、远离一切粗鲁而感伤的反弹的未来保守主义的眼睛盯住新事物而又对旧的精神形式脉脉含情，以便使之

* 莫里哀 (Molière, Jean-Baptiste Poquelin) 的笔名，一六二二—一六七三)，法国剧作家。

** 罗特鲁 (Jean de Rotrou, 一六〇九—一六五〇)，法国新古典主义戏剧家。

*** 普劳图斯 (Plautus, 前二五四—前一八四)，古罗马喜剧作家。

不至坠入遗忘之乡，这种保守主义可以说是对这样一种发展势头最有益的态度。

回头来看一下克莱斯特的直接样本，我才明白，莫里哀的安菲特律翁的戏剧化，追求的是宫廷社会的风趣：“Un partage avec Jupiter n’a rien quidelionore”（“与朱庇特分享绝非败坏名誉的事”）；作家们以幼稚般的顺从将现实或者一个质朴样本的已有成分接受下来用于自己的作品，这在莎士比亚作品中也是有的，而克莱斯特则以同样的温顺从内容上学会了这一方法。“宙斯，”他在最后一场让他的雷神说，“宙斯喜欢你的家。”而阿尔克墨涅尘世间的丈夫不仅没有将这视为不体面的事，而且还觉得心里很舒服，这一结局被歌德斥之为“垃圾”，但他却没有为此而指摘他所喜爱的那个法国人。公正不是他优秀的一面。看来，只有瘪三是公正的。可是，歌德陛下本可以仁慈地垂恩，看一下克莱斯特笔下的朱庇特用来弥补他超凡的无耻解释的诗，这两行诗给法国人和佞臣的轻佻投上一种使之变样的、真正高尚的和形而上的和解之光，并赋予它一种跟他的创作精神相适应的内涵，这两行可谓相当复杂的思辨诗是：

你在我身上为你自己所做的事，将不会
让你在我这个永远不变者这里受到伤害。

这是克莱斯特将轻佻神化或超自然化的方式。墨丘利作为所西阿斯在与可怜的卡里斯*的谈话中的语调，即神用来动摇这个爱争吵而又诚实的女人的市民道德意识，使她不在意和纵容恶行的令人迷惘的上流社会的

* 墨丘利 (Mercur)，罗马神话中的商业神，所西阿斯 (Sosias)，自普劳图斯以来便在剧中充当安菲特律翁的仆人；卡里斯 (Charis)，希腊神话中的美惠三女神之一。

怀疑口吻，本可能使歌德感到像靡菲斯特般的惬意；社会讽刺、机智的世界评论的成分，在这个德国高级思辨者的身上绝没有丢失；它不时冒出来逗趣儿，如卡里斯将朱庇特—安菲特律翁对阿尔克墨涅的温存体贴作为范例指给她幻觉中的丈夫看，并要求他，作为小人物应感到羞愧，在夫妻恩爱上竟然还不如整个世界的一个主宰；又如，农夫般狡黠的所西阿斯对安菲特律翁要求他讲真话的命令用一个前提性的问题作出回答：让他以哪种方式讲真话，作为一个诚实的奴仆，还是按宫廷中的常例。这是样本残留下的轻松的社会批判，这些批判微笑着进入经克莱斯特翻译由样本变成了充满神秘主义智慧和非常情感的诗作里。这是一种极具创新性意义上的翻译，这是对一部作品真正的和闻所未闻的逐译、借用和魔术式变换，从它所在的领域移入一个对它原本全然陌生的异域，从一个世纪移入另一个世纪，从一个民族移入另一个民族，——一部法国古典主义杰作之彻底的德意志化和浪漫主义化。

现在，演出开始，所西阿斯在夜幕中打着灯笼登场，正在说着他的开场独白，这若是让一个活泼生动的丑角来说和表演一定会在观众中引起一片啧啧赞赏和欢快笑声。可这个怯懦和令人发噤的家伙是一个戏剧家，他的任务是介绍一般情况的主持人的任务，但并非 *ad spectatores*（面对观众），并非做朗诵般地完成任务，而是跟自己交谈，他以舞台方式排练自己的信使使命，他让他打的灯笼充当自己的对手，称它为阿尔克墨涅、女主人、最尊贵的，用假嗓子代她说着她的答辩并赞赏着自己天生的狡黠，对偶然谛听他讲话的我们不停地报告着底比斯军队统帅安菲特律翁和法里萨战役的情况，不过，给我们上课却绝不是他的目的。解释他的作者在运用抑扬格无韵诗行的技巧的唯一一次机会不应被给予浑浑噩噩的人。这个小农夫并没有白白地大发了一通他的使命鼓

动他发的有关宫廷的长篇议论。“他究竟何时过来？”他让他的女主人问，并回答说：

当然不至比他的职司所许可的更晚，
尽管也许不会如他所希望的那么早。

修辞是多么完美！与如此多流畅表达形成反差的是，让我们提前来说，是所西阿斯用来召唤下一场的某个人物时诗体的失措，即抑扬的堆砌：

啊，夜晚的众神明鉴！我完蛋了。

因为在天色朦胧之中出现的第二个形象用简洁自语的话就完成了展示部分，他为担心错过幸运显得忧心忡忡，“今天，宙斯，这威严崇高的神，乔扮成安菲特律翁形象降临尘世，享受依偎在阿尔克墨涅怀中的幸运”……第二个形象？这是同一个形象！不过除了第一个形象。所西阿斯再次，所西阿斯自己，他的第二个自己，也许是第一个吧，也许是真正的，至少在程度上同样是所西阿斯，在阴影喃喃嘟哝着那些经典性的名字时，浪漫派最爱用的一个情景，即面貌极其相似者的邂逅形成了。

人们开始揣测，这个题材的什么魅力触动了作者并促使作者去占有它，为之打上自己的印记并改编它。并非古典的魅力，并非社会的和文学的魅力，也不一定是具有讽刺意味的爱情阴谋的轻松愉快的魅力；这是更奇特的和——人们可以说——更糟糕的魅力；苦难魅力，虽然间有插科打诨，但这类东西与样本高雅的活泼相比带有佛兰德和尼德兰气味，这是极其深刻的困惑和迷惘所具有的魅力，观众若保持

清醒，自然不至为其感染，但这魅力若与其受害者们一起经历一种无与伦比的心灵感应力，便可一直吸引住观众。我们说，他将保持清醒，因为与第一个无法区别开来，因而可能是真正的所西阿斯的第二个所西阿斯，只要使用戏剧的间接性的一个小花招，就变成了他以他与之面貌相似者的农民般的形象所是的那种人，这就是说，这第二个所西阿斯根据第一个所西阿斯所说的，他想动身回家完成交付给他的事，自言自语地回答道：

朋友，你击败墨丘利，* 要么，
我将设法阻止你那么干。

墨丘利！开场展示部分随着这个名字的出现而告终，戏剧，心灵和精神的惆怅失措可以开始了，它以现在正处于情节展开之中的一场开始，在这一场里将用棍棒矫正一个健康和真诚的常人的自我意识、自我充实感、他的人格和身份之自然的和生命不可缺少的感觉。

如果人们愿意并根据其进行的形式判断的话，这是一个粗野的玩笑，尽管也有风趣，并通过语言，即以技巧和自然主义手法使用的支离破碎的诗行，诸如“他的仆——？”“他的仆人”，“你？”“我，噢，安菲特律翁的仆人”，“你的名字是——？”“所西阿斯”，“所——？”“所西阿斯”之类，这便于而且确也提高了轻松愉快的嬉戏，但从根本上看，我们承认，这并非玩笑，并非任何一种善意的玩笑，而是一种狡诈

* 墨丘利 (Mercurius)，即希腊神话中赫尔墨斯，他是宙斯和迈亚的儿子，众神的使者，亡灵的接引神。掌管商业、交通、畜牧、竞技、演说以至欺诈、盗窃。作者行文中将希腊和罗马神话中对同一个神的不同名字交替使用，如主神在希腊神话中称宙斯 (Zeus)，在罗马神话称朱庇特 (Jupiter)，在本文中也交替出现。

的和可笑而又折磨人的深刻的心灵试验，对于它所涉及的普通人是一场不可思议而又过分干扰性的灾难。可怜的所西阿斯自他第一次用来回答他第二自我的呼唤的幼稚和满不在乎的自我陈述开始所必须忍受的东西，这尚可勉强应付，甚至还使我们观众感到开心，大家知道这是假装的，这肯定会给解释清楚并有一个两全其美的结局，可这若是真的，便会使我们中的每一个人失去理智，何况所西阿斯在后来一场里，当他应向他主人报告情况时，显然真的患了精神病，用临床语言说，表现出一种最严重的精神分裂病症状。朱庇特轻率的仆人为保护他的主人行乐用一个人的灵魂所做的事之所以残忍，这是因为他不仅不满足于迫使他的受害者出于对再次遭棒打的恐惧而从表面上和对外放弃他的真实身份，以便有利于对手，而且他还借助他的全知和他冲破个体的意识樊篱的迷惑性能力使受害者从现实和内心里确信他已放弃他的真实身份。受难之路的各个阶段是如此感人心灵，因为诗人是通过发自生命存在深层的语言和呐喊使我们充分感觉到的。

这场戏演得很精彩。所西阿斯开始时对自己要做的事很自信，很感染人。他并不特别眷恋他的真实身份和他的自我存在。做卑微的农奴所西阿斯并非特别的幸运，并未得到特权，也不是尊贵的出身。但他逐渐理解自我的束缚性、必然性，这是上帝的意愿；他体认到，在他身上生活的意志获得了作为所西阿斯存在的意志之特有标志，这是不可转让的。“你胆敢，”赫尔墨斯高叫，“不知羞耻地直接告诉我，你是所西阿斯？”他回答道：

我当然敢。

这有正当的理由，因为
这是伟大的众神意愿，

我没有权力对抗他们，
去做一个非我所是的人；
因为我必须是我，必须做
安菲特律翁的仆人，
哪怕我十倍地愿意成为
他本人、他堂兄弟或姻亲。

后来他说：

我走吧。

你的棍子可以让我不存在，
但不能使我不是我，因为我是。

唯一的差别是，我感觉到
我现在是挨打的所西阿斯。

这样的让步在折磨他的人看来是远远不够的。通过进一步的暴力威胁，迄今称自己为所西阿斯的他被迫作出下述声明，他显然陷于一个错误，他作出了这一声明，接着便了解到，原来另一个，即那个粗暴、残忍的影子竟是他认为自己所是的人。你们这些永恒的神啊！这么说，他必须得放弃自己，让一个骗子偷走自己的名字吗？他所看见的除了暴力和欺骗别无其他，这不幸的人也认为这只是名字而已，他恳求另一个人，真诚地，从人对人的角度给他解释明白，人们怎么会干出如此不实际的抢劫这种勾当。

假如抢我的外套、我的晚饭倒也罢了，

可这是一个名字呵！

但这个可怕的人不容别人按人之常情跟他讲话，所西阿斯咆哮起来：

你快去见鬼吧！我不能消灭我，
我不能改变我，不能脱下我的皮，
我不能把我的皮披在你身上。
自开天辟地以来哪有这种事？

……

我完全意识不到我自己了？
不是安菲特律翁派我来的吗？

等等。人们若对如此原初的和根本性的正当愤慨不产生恻隐之心，他们必然都是神灵。被折磨的自我呼唤自己回到清醒的自我意识，反复对自己诉说他的生活环境——可他必须学着去听，学着去相信，这是另一个人的生活环境，而不是他的，当然挨棒打除外。现在，他的敌人像谈到自己一样向他谈到他，向他说明他最秘密的该做和不该做的事，向他说这些话——这够阴森恐怖的了——不是用的第二人称，而是第一人称，而且确确实实令人信服地向他证明，事实上只有他才代表所西阿斯自我。太可怕了。真正的、内心的退位开始成为现实。“他说得对！”这最可怜的人想。

此人自己并不是所西阿斯，
此人不可能已经被告知
他似乎知道的东西。

唔，我的灵魂呵，人们必须给予他一点儿信任。

此外，他现在才察觉我们以前所看见的现象：另一个人具有他的身材和本质，他辨认出了他自己的那副狡黠的表情。他继续考查“自己”，询问“自己”隐藏最深的细节并了解到，他的自我意识却在他之外，这就是说，若在他之内想必是没有道理的。

他什么都知道。现在真是群鬼聚集！

我真的开始对我产生怀疑。

……

虽然我触摸自己时——我敢发誓——

这躯体是所西阿斯。

我现在怎样走出这迷宫呢？——

他走不出这迷宫。真正的所西阿斯的最后一次令人信服自我表述足以让他缴械投降。

好啦，那就请便吧，哪怕
大地从这里立即将我吞没。

……

我看，老兄，从现在起你就是
人们在这个大地上所能需要的
一个完整的所西阿斯。

更多的要求对于我似为多余，
我不会扮演一个纠缠不休者，

我心甘情愿地从你面前后退。

这是自我废黜。接着出现的是一个必然而感人的场面：真正赤裸的、被剥夺了其内容的生命，以可笑而实际的礼貌口吻发出要求补偿、要求一个新的真实身份的呼喊。“只是”，这个沮丧之极的人请求说，

只是请劳驾告诉我，

既然我不是所西阿斯，我是谁？

因为你也承认，我一定得是个东西呀。

神灵的安慰是微弱的。墨丘利回答说：

将来我不再是所西阿斯的时候，

你就是，这对于我公道，我赞成。

这必定让所西阿斯感到满足。他精神恍惚地黯然离去。神的望风者用来解释他在自己和我们之前举止的、用独白表达的思考只涉及他的行为的第一部分，即外在部分，即这个无赖般的胆小鬼应该挨的棍子，尽管并非刚好在眼下挨的，他作为分期付款甘愿入账的。至于在内心造成了什么伤害，这个小农夫是否罪有应得，这位神仙是毫不理会的。

我们生他的气？我们感到扫兴？不，令人感到奇怪。这场戏是残忍的，不过可以感觉到这是演戏；它一直令人感到幽默、开心，并不真的带有侮辱性，它将咄咄逼人的纠缠与神的、作者的无动于衷的漫不经心联系起来的方式是诗人的一个秘密，他正是以这种方式使一个无疑为

达到高度病态的魅力而选择的对象不仅可能，不仅堪为人所接受，而且使人着迷。

火把晃动。娇艳的阿尔克墨涅上场。其后登场的是安菲特律翁，她的丈夫，底比斯人统帅的高傲形象，在这个形象里，如我们悄悄听到的，隐藏着众神中的至高神：爱上了比自己身份低的女性，屈尊降临尘世，装扮成她所属和她应为之献身的尘世丈夫的模样，偷尝一个人间美女的温柔。——莎士比亚式的活泼生动的爱情喜剧格调。

我最亲爱的阿尔克墨涅，

让那边的火把离开吧。

虽然它照亮最姣美的人儿——

可是，在阿尔克墨涅值得纪念的这个夜晚，早早降临的主人公畏光。他感到不太舒服。他举止有些烦躁不安，这是显而易见的。他感到高兴，由于他的行动杂有超尘世的成分，他让人在无比幸福之中怀有极度的感恩之情。他这种行为的尴尬和性爱伦理上的弱点不可能使他感到十分喜悦、十分自豪、十分心安理得。他跟她温言细语地诉说，他跟她爱抚亲热，而同时几乎不由自主地表现出一丝透露他的内心活动的顾忌，这种顾忌并未出卖他，并未透露他所渴望的偷情，而是他作为情人的良知冲突。他谈婚姻，谈婚姻的合法权利和义务。他说，他不愿将这几个小时幸福归诸婚姻所要求于妻子应具有的义务感，归诸一种“死板形式”，而是感激她的心。用另一种他不可使用的更清晰的语言说：他希望作为他自己，而不是作为他扮着其面相的安菲特律翁给予幸福和得到幸福，——不是作为对于阿尔克墨涅的意识而言他与之等同的尘世的男人和丈夫，这两种身份的人从根本上可以将今夜

的爱的酬劳和甜密的感激表示记在自己的幸福账本上，如果他，宙斯，不能在阿尔克墨涅的思想和感觉里引起他与前者之间，安菲特律翁与安菲特律翁之间的某种差别的话，哪怕这种差别带有决疑论性质；如果他不能使他的情人把安菲特律翁看成双重身份，即作为丈夫和情人的话，虽然这双重身份在人间的安菲特律翁本人身上是一体的，但在今夜，在一个无辜情妇的意识之外却是两个东西；所以，妻子在她意识里给予这种她所知道的纯思想上的差别的空间越大，情人便越是可能怀着更大的欣慰谈他的幸福。

现在要敦促她这么做是困难的。“情人和丈夫！”这心地纯洁的女人对她今晚接待前者或后者的所有追问回答说；她没有将这根刺拔出来，而是扎得更深，她问，难道不正是这种圣洁而一致的关系使她有理由接待他这个提问者的吗。后者在设法争取阿尔克墨涅承认感情差别的讲话中暴露得太多，也显得有些鲁莽。在他这个情人作为安菲特律翁的品格中，他怀着如此妒忌的敌意发表“自己”对丈夫安菲特律翁的看法，以致后者人格的生存似乎完全外在于他，这样一种自我双重化必然引起人的诧异，甚至危及骗局。他并不害怕说“可耻的真假不分”，他作为丈夫称“自己”是一个“纨绔子弟”，是“底比斯人的无能的统帅”并声言，他宁可把阿尔克墨涅的美德让给“那个公开的傻瓜”，而“自己”保留着她的爱。只差一步，他就会原形毕露了。他不是从根本上愿意如此吗？但阿尔克墨涅却将他这一番奇怪的和心灵上不健康的谈话看成开玩笑，当然并非没有对他顽固的幻想作出让步，今晚她注意到，情人有时比丈夫表现得是多么出类拔萃。神为此感到很开心，他立即紧追不舍。他要求，从此以后阿尔克墨涅不应将换来的非同寻常的幸福与她以后日常的婚姻生活混淆起来；她应该——他在走向极端——在安菲特律翁回到她身边时心里想着他！这太过分

了。他要使阿尔克墨涅当成他所拥抱而又时时插进他与情人之间的丈夫排挤到一边的愿望是如此折磨人而又不容抗拒，这使他完全失态。甚至阿尔克墨涅耸耸肩说声“是”，他也是感激不尽欣喜若狂；很快，在最后时刻他才匆匆得到一个小小的满足；因为当阿尔克墨涅恳求他，至少应跟她一起度过这个转瞬即逝的夜晚时，他才急不可待地采取行动并向：

你是否觉得今夜比平时夜晚更短？

阿尔克墨涅羞答答地哀叹一声“是！”这让他兴奋地喊了声“甜蜜的宝贝儿！”他完全忘乎“自我”，即走出了他的角色，他透露说，乐于助人的曙光女神确实破例地延长了这个非常的夜晚，接着匆匆离去，同时丢下两句语无伦次的大话：

你多保重。我得关照一下，
使平常的夜晚不至长过尘世需要。

这是宙斯的话，而不是安菲特律翁的话。一个被爱的人的头脑想到了什么呢？这头脑认为“他”神魂颠倒，为什么不会呢？他的确也是如此呀。

墨丘利，作为在争夺所西阿斯身份的博弈中的轻易取胜者，执导这场羊人戏。他与卡里斯，阿尔克墨涅的女仆，即“他的”老婆演了他那段摩菲斯特般的戏。接着天亮了。

真正的安菲特律翁与精神错乱的所西阿斯之间的一场无望的混乱争执展开了新的情节。人们是否应为这个可怜虫神智不清而原谅他吐

出令人反感的诗句？“根据我给你的命令——？”将军问，所西阿斯回答：

我穿越地狱般的黑暗，
白昼好似沉入万丈深渊，
将您交给千万个魔鬼，还有那差事，
我只顾赶往底比斯和国王城堡。

“将您交给千万个魔鬼，还有那差事”令人非常费解，虽然这个结构在克莱斯特看来是合理的。这意思应该是，所西阿斯在恐惧之中曾盼望主人和他交办的差事去见鬼，这里可笑的是，他利用准许坦率直言的权利竟出言不逊，失去对尊长的敬重；不论“还有那差事”插在“千万个魔鬼”之后的语言效果多么好，这种做法仍有缺陷，因为要求第三格的“交给”（“geben”）首先成为“盼望”（Wünschen）的不够格的和出人意料之替代，当然“盼望”还得仰赖一个诗行无法放置的“zu”；另外，从语言习惯看“交给”跟它紧接的“差事”联系太近，以致会在这一结构之内引起混乱，加之，最后一个诗行中的“nach”（“往，向着……”）取代“gegen”（“朝着……迎着…… [走去]”）或者“in Richtung auf”（朝着……方向），同时支配底比斯和国王城堡，而对后者的支配关系是错误的。不过，讲话的人是个被弄得狼狈不堪的小农夫，而且，他通过一再使主人完全陷于绝望的双重自我概念的游戏赋予这场戏一种无与伦比的精神上的滑稽可笑，这个小调皮将一个哲学的喜剧情节推到了极致。他爱用第一人称讲话并通过他由此加给他的傲慢主人的合乎逻辑的贬低而使自己受到的伤害得到补偿，这种怪癖既来自他所遇到的神性的另一自我，也来自他在此以前的自己。

当我发现我嚷嚷着傲立在这里时，
我认为我确实疯了，
我在很长时间里骂我是骗子——

……
进屋去！什么呀！你们好！好在哪儿？
我曾容忍这么做？我曾倾听理性的声音？
难道我没有一直固执地禁止我进这个门吗？

一个神智还健康的安菲特律翁面对这种情况该怎么办呢？当他最终听说所西阿斯自己用棍子打了自己的时候，他觉得继续一场没有“人性理智”的对话有失他的尊严；他心怀厌恶地中断谈话，命令他打开房门，而在他背后，所西阿斯发表了他的世态评说：“世事就是如此。

因为这自我口中，
这就是混话，不值得人们听它，
可是，若一个大人物自己糟践自己，
人们就会大喊奇迹、奇迹。”

鉴于诗人给予他的主题的某些表达内心活动的说法，即他善于赋予它的某些关系和阐释，“奇迹”（“Mirakel”）这个词在这一语境和由此人说出口便具有一种自嘲的意味，在我们看来这也并非不可能有这层含义。不过，这时阿尔克墨涅出现了，这个值得同情的军人仿佛又产生了新的不理解，堕入新的屈辱。

他使妻子感到意外，这他知道。可这意外达到了什么程度，他却并不知道。他现在才知道，他到达的信息并未转达给她，对此他不理

解。但他所不知道的是，阿尔克墨涅已经接待过以神的更高位格出现的“他”，接着，从这一“奇迹般的”事实，在现在开始的这一场戏里出现了对观众具有无比诱惑性的、不可理解的、令人神经紧张的局面，而对于安菲特律翁由此得出的结果是表象上的、使这个战无不胜的军人特别痛苦的发现：他无疑变成了一个 Cocu（戴绿帽子的丈夫）：一出有着形而上背景的法国喜剧。当然，与这些情况不可避免地联系在一起的是某种程度的不耐烦，对于观众而言这是由于行动中的，或者毋宁说受难中的人物的折磨人的理解迟钝引起的。何以如此？因为人们生活在——如这里所展示的——一个可能产生奇迹，甚至奇迹成为常事的世界，但人们却什么都没有想到。哪怕极端的困境也没能使任何一个人想到这种可能的解救办法。相反，人们却盲目而徒劳地在网中翻滚挣扎，其实只要这种容易感悟到的思想在一个瞬间被捕捉到，那张像蜘蛛网般的网便给挣破了。在《众神的黄昏》* 第二幕持矛盟誓那场令人难以忍受的戏中，便是这种情况，在那里由遗忘魔酒这类童话道具所造成的一个纯然外在的误解，得到悲剧表演上最充分的利用，它必然使任何一个并不绝对喜欢无可挽回的悲剧性的人觉得是不可容许的。这里可是西格弗里特那样的一个金发少年人物呀！这里是一个魔酒和隐身帽常见的情节领域呀！所以，没有什么人，尤其布伦希德，这个在这场戏里其头脑莽撞简单得令人不胜气愤的前女神会想到：此人想必喝了什么东西！《安菲特律翁》的情况岂不是相似的吗？相似，是的，尽管克莱斯特设想得比较细心。“我们喝了魔鬼的酒，我们的思想全给冲洗走了，”所西阿斯曾经说，虽然这不过是一个比喻，但确实也是某种令人聊以自慰的说法。安

* 《众神的黄昏》(Götterdämmerung) 是德国作曲家瓦格纳 (Richard Wagner, 一八一三—一八八三) 的歌剧四部曲《尼伯龙根的指环》的第四部。

菲特律翁本人在极其艰难的困境中说：

我以前曾听说过种种奇迹，那些从另一个世界传来，在这里消失的非自然现象。

他说这番话是因为他看到，他要派所西阿斯送给阿尔克墨涅的冕状头饰，后者已经从朱庇特手中领受了它，他还看到，装头饰的盒子已空，盒上的封印完好无损。但是，由于在海拉斯*曾有一个卡利斯威**，一个欧罗巴***，他必定“听到过”更多的东西，远不止关于奇迹和非自然现象的一般说法，当阿尔克墨涅试图提醒“他”想一想，“他”在情绪亢奋的喜悦当中“信誓旦旦地”向她说过的话：赫拉****从不曾给予朱庇特这么大的快乐；她向他重述：

你一边调笑一边说，

你从我的爱领受了琼浆玉液，

你是神，以往给予你快乐的东西，

它将那纵情的快乐送进我的嘴里！

安菲特律翁：

它将那纵情的快乐送进我的嘴里！

* 海拉斯 (Hellas)，古希腊地名，在荷马史诗中指泰萨利 (Thessalien) 东南部一个地区。

** 卡利斯威 (Kallisto)，希腊神话中阿尔卡狄亚王吕卡翁的女儿，为宙斯所爱，生子阿耳卡斯。

*** 欧罗巴 (Europa)，希腊神话中腓尼基王阿革诺耳的女儿，被宙斯化作白牛劫到克里特，为宙斯生子弥诺斯。

**** 赫拉 (Hera 或 Here)，希腊神话中的天后，宙斯的妻子，即罗马神话中的朱诺 (Juno 或 Junon)。

这暗示再明显不过了，他和她若毫无猜疑之心便完全是没有道理的了。他所看到的只是：

今天，这线从彼岸接在了
我的名誉上并将它勒死。

这就是说，他的名誉，他法兰西军人的丈夫的名誉处于危险之中，这种情况很不容易使他增强他的理智和保持冷静。他是一个率直的具有原始的男人本性和无所畏惧的人。他明白，她给他戴绿帽子这件事，按照阿尔克墨涅的叙述是无可置疑的，可发生得有点儿蹊跷；但他并没有说，我们要十分冷静，十分谨慎小心地行事，静观一切的发展。他要对敌人，对毁掉他名誉的家伙，不论是人是鬼，采取行动，他发誓，他将以前极端方式维护自己的名誉。他将撕碎网络，斩断纽结，呼吁妻子的兄弟，各路统领和全部军队见证真理和谎言：

我将揭破谜底，我宣布
欺骗我者将吃尽苦头！

这是情绪激愤中的口吻，阿尔克墨涅在内心十分悲伤地脱离一个丈夫时也使用这种口吻，因为这个丈夫的着眼点显然是想用一种低下伎俩，即卑劣地否认这个夜晚的爱来争回他的自由。夫妻俩因无望挽回的反目而分离开来，所西阿斯和他妻子占领了他们的位置，这可怜的男人必须洗去魔鬼般的赫尔墨斯在卡里斯可怜的心灵里所造成的一切道德上的混乱，而这时阿尔克墨涅在认识上又前进了一步，她在头饰盒上发现了亲笔签名的幻象，她来了，带着安菲特律翁的礼物匆匆赶到她女仆那里，

于是出现一个真正激动人心的场面：她出于内心的恐惧促使女仆证明她看错了，她宁可自称失去知觉，也不愿承认失去贞操，她绝望地要求人听她的解释，这里用手摸起来刻的是一个A，而卡里斯却毫无猜疑地相信自己的眼睛，她不得不向她证明，这是一个J*。

这纯洁的女人受到最沉重的打击，因为她开始怀疑自己，正如所西阿斯曾经怀疑自己，也正如安菲特律翁也将会怀疑自己那样。阿尔克墨涅以前一直确信自己，并“有理由”——这令人感到屈辱、愤慨，而且足以令人伤心——相信她的丈夫在耍弄怀有丑恶目的手腕。现在她不得不开始——她是多么乐于这么做啊！——确信她丈夫的诚实，并开始不相信她的知觉，这不相信的程度大大高于她原本必须达到的程度，假若这时有人向她证明她不识字的话。人们必须设身处地地为她着想，在诗人作出的强有力提示的同情力量感染之下为她着想。她拥抱过她所爱的丈夫安菲特律翁；他是丈夫，她是妻子，如果他不是丈夫，她也就不是妻子，因为她对他的感觉是与自己的身份的感觉联系在一起的，此一确认影响着彼一的确认。

哎，卡里斯！我宁愿将我自己弄错！
我宁愿将我最内在的感觉，
将这种我从母乳中吸进，
这种告知我是阿尔克墨涅的感觉
看成是一个波斯人或巴息人。

这是使歌德产生反感的克莱斯特式的冲突之一。这是，如歌德所说，这

* A是安菲特律翁（Amphitryon）的第一个字母，J是主神朱庇特（Jupiter）的第一个字母。

位作者所追求而被他视为病态不予认可的“感觉错乱”。对于这位受人爱戴的陛下对克莱斯特，对他选用病态题材的倾向所持的残酷冷漠的态度，难道要让我说，我从不表示理解、赞赏，哪怕只是觉得合乎逻辑吗？病态、怪诞、极端这类谴责在一个像他这样一个善于作心理分析，其最浓烈的兴趣在以作家的手段把握人的心灵的隐私和新奇的人的口中意味着什么呢？他要让他笔下的阿喀琉斯因对波吕克塞娜*的爱而“全然忘记在他本性癫狂之后”英年早逝的命运，他在给席勒信中写道，“没有病态的兴趣大概很难博得时代的赞赏。”凡是有心理分析的所在，就已经有病态的东西；其间的界线很近，而且是流动不定的。塔索是健康的吗？将维特称为极端难道是错误的？像迷娘**这样一个形象果真完全不适于引起感情的错乱吗？这位变得尊贵和严厉的人将一切都忘了吗？他将一切“走过头”的东西，将他自己以往文学创作中一切过分露骨的人性的东西用教育的和人文主义的反证遮盖严实了吗？人们本应更直率些对他讲话。但是，直言不讳地跟一个“大人物”讲话确实不是德国人的习惯。

若说在阿尔克墨涅眼前“显现”的是另一个人，她认为这是荒唐的；从此“显现”这个词就被一再重复着，这是将情节引入神秘主义之境的游移不定的语气。她回忆起她丈夫向她表现出的痛苦，她知道他像她本人一样是不擅于弄虚作假的；情人安菲特律翁对丈夫安菲特律翁进行的奇怪诽谤不时闪进她的脑海。那个“显现”于她面前的人以如此令

* 阿喀琉斯 (Achilles)，希腊神话中的英雄，出生后被母亲握住脚踵倒浸在冥河水中，因此除没有浸水的踵部外，全身刀枪不入；波吕克塞娜 (Polyxena)，特洛伊王普里阿摩斯的女儿。

** 塔索 (Torquato Tasso)，歌德同名戏剧中的主人公；维特 (Werther)，歌德的书信体小说《少年维特之烦恼》的主人公；迷娘 (Mignon)，歌德的长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》中插入的竖琴老人和迷娘故事中的人物。

人生疑的固执态度所坚持的两者之间的区别，现在才真正在她的内心深处引起迷茫，卡里斯急切地询问她是否准确无误时，她看到她自己必须承认了，这是一个最感人、最隐秘的自白。准确无误？

我的纯洁心灵！我的清白无辜！

你必定误解了我的激动，

我从不曾觉得他比今天更美。

我本可能将他看成他的像，

看成出自艺术家之手的画像，

画得逼真，画得出神入化。

他站在我面前，我不知道，如在梦中，

一种莫可名状的情感

激动着我幸福的心……

多么美丽、善良的女性！她还在请求“不要曲解她的感情躁动”！她所接待的是安菲特律翁。但由于这是神，所以安菲特律翁就比平时更加丰满，更加有力，更加完美，但尽管如此，从根本上看，这个夜晚不可言说的幸福是否有一点儿过错？由于她自以为在笑对一场玩笑，她就真的因有情夫而背弃了丈夫，用他的理想图像，背弃了作为人的安菲特律翁吗？是的，但只是跟他一起欺骗了他，这里本来不存在任何顾忌，也没有比这种顾忌更令人生疑的事，假若不是在实物上有那个可怕的标识的话：即头饰盒上的标识不是A而是J。当她的丈夫回来时，她手持头饰和亲笔签名匍匐在他脚下，寻求解决办法，寻求决断，寻求生或死。

可回来的是神，于是在她与他之间展开了“Scène à faire”（“精彩的一场”），这是这出戏的光彩夺目、手法高超的一场，是它的核心，令人

百看不厌，它正是借助这场戏无与伦比地大大超越了以前的素材造型。

分析性的词语表达不出环境的魅力和深层内涵，表达不出这场高雅对话的智慧和受难的感情。佩着三层金刚石般清白无辜的美被她柔顺和稚嫩的内心深处发掘出来，在满怀渴慕之情的神的温柔和令人充满敬畏却又残忍的催逼之下，被迫上升为一种无比艰难的自我考量和对情感的知觉和评价，这个神在临近结束之时诅咒诱惑他“来此”的妄念，他最终战胜自我，学会为他神性的幸福和胜利而感到知足。但这时，上天的和超感性的明灯以机智而虔诚的暗示不断地闪烁进来，形象化的永恒之爱的思想悄然玲珑作响。

双手捧着似有千钧之重标识的阿尔克墨涅，为她用来对待丈夫的那种义愤填膺的自信而后悔莫及，她的丈夫当时极其真诚地解释自己上当受骗，蒙受极大的侮辱。她低声下气，她已经在怀疑自己，怀疑跟她成为一体的感觉，她认为，“显现”在她面前的是另一个人，既然他，安菲特律翁，坚持不承认他来过。她吐露了她的心所不理解，而通过标识的力量逻辑上被迫接受的事实。她以高雅超脱的方式忍受着痛苦，正如以往所西阿斯以可笑而粗俗的方式忍受痛苦一样；这奥秘是以温存而羞愧的神和诱惑者的回答揭开的。

“我尊贵的妻！”他说。

“怎么可能有另一个人向你显现？”

谁走近你呢？在你的灵魂之前

永远是那个唯一者的容颜。”

对她急切的询问：这是他？还是不是他？他威严地回答说：“这是我。”这个“我”含义并不确定。谁在讲话？安菲特律翁和神，那来自另一个

的唯一者；这个富有智慧魅力的声音振荡和双关含义始终是他的答辩所独具的，不过，这已被不再可能不予理会的、他的更高本质的自我陈述所突破，因为他半不自觉半有意地诱使人认识到他自己和他的感情，最终要让这个尤物明白，谁在爱着她，于是便脱口作出这段陈述。

正是我。不论谁来过。放心，放心吧。

凡你所见，所感，所思，所觉，

那都是我：除我之外还有谁呢，亲爱的？

不论谁踏过你的门槛，

你，我最珍贵的，接待的永远是我，

你给他的任何一种爱抚，

都是我欠你的，我感谢你。

她从丈夫口中听到这些话，她从中听到善意和对她蒙受羞辱的充满爱抚的美言，尤其是她所受到的羞辱。“除了我会是谁？”——这是他说的，在这句话里包含着万有，在这句话里他保存着他所拥有的身份，像他无限地拥有其他任何身份一样；他通过这个自我作为安菲特律翁说这句话，于是它就有了内涵：只有“我”，你的丈夫，必须为你表达的爱而感谢你，这些爱的见证，不论你拥抱的是谁，除了知道我不知道任何人：因为“接近你的所有的人都是安菲特律翁”。他用神的和人的这双重语言使她确信她不可玷污的纯洁；但恰恰他的劝说所具有的超感性的双重性和高度的闪烁其词，缺乏安慰这颗可怜、真诚、弱小的心灵的力量。“这是我”——这话她愿意并且必须听，可并没有下文。但由于他作出一个吹毛求疵的、将清楚的陈述的一半重又否定的解释，由于拯救性的“我”出于不慎又转换成了该死的、毁灭性的“他”，她宣布接受

对她的判决。

我对这一情况有所准备，
……望多保重，再见！

主神朱庇特有他自己的麻烦。她什么也不愿听，如果她的胸襟不再是纯洁清白的，她不想再活下去。“我这个可耻的上当受骗的人！”她幼稚而又真诚地将事态给予简单概括后大声叫道，——这是一个判断错误，千真万确地是这么一个错误，正如陷入迷茫的情人痛苦地感觉到的那样。他乘此机会承认这种痛苦，用可能有助于使情人得到安慰的话向她表白，将它说成是一个第三者挥之不去的苦恼，他的自自由此而具有了人的感性，他，安菲特律翁，没有理由嫉妒这个第三者。“他”（我），他大声说，“是受骗者，我的偶像呵！”在这个称谓中，在这个由神和创世者说出的癫狂称谓中包含着怎样的不可说出的感情呵，他竟称这娇爱的尤物是他的偶像！他谈到那另一个人用来迷惑他自己，而并非迷惑她，并非迷惑她那永不会出差错的感觉的“邪恶手法”，他谈到“他”心上插着的那根“刺”，众神的任何技能都无法将它拔出来。他乐于通过可以对一切忌妒以笑置之的安菲特律翁的嘴巴——因为她给另一人的每一个吻都将她更加紧密地跟他，跟幸福的丈夫联系在一起——承认他自己神性的忌妒之心。倘若“他”能够，他说，将这鬼使神差般发生的事权当没有发生，并非为了奥林匹亚诸神的快乐，他便愿意这么做，并非为了宙斯超凡的不朽生命。何以如此自我贬低！何以如此否认自己更高的本质！这仅仅用堕入情网是解释不清楚的，这应是——这是真实的——用来慰藉、安抚他的这个“宠儿”的。然而，这个目的有一半只是借口，以便说明他要将其的全部感情——间接地——置于她脚前这一

毫无节制的需求。

无济于事！阿尔克墨涅想离开，想死，她无论如何宁可死也不愿让她已受到玷污的胸脯再次接近丈夫的床。她发誓，她以她维护为人妻者的贞操的全副激情大声呼吁那些惩戒伪誓的、永生的复仇者为她作证，被逼得无奈的神急忙过来保护一个忠诚军人，使他不致承受这样一个盟誓的后果。他稍稍犹豫之后作出决定，虽然谈到自己时仍然以第三人称口吻，但他的讲话却无异于揭去面具了。“我根据天赋的权力”，他大声说

撕毁这誓言，将它的碎片
扔向广阔的天空。

他向她说出了实情。他说话不再是铿锵有力的语调，大概不是作为响亮的宣谕，而是压低嗓门儿，心平气和，几乎是短促而低沉，他将充满严肃神情的目光避开她，对着紧随他的威严的、令人大感意外的爆发而来的一片沉寂说：

向你显现的并非凡人，
宙斯自己、雷神来见你。

这犹如一道闪电，是这一场的戏剧性高潮。接着便是低声私语和雷霆暴怒的语调相互不断交替的冷凝静场和急风暴雨。阿尔克墨涅认为他疯了。尽管她最终相信自己的耳朵，他还是一定要连续三次向她重复他可怕的陈述；而当她不得不相信她没有听错的时候，她称他是指责奥林匹亚诸神犯罪的、亵渎神明的恶人。这言之有理，而且毫无疑问；当朱庇

特禁止这个“不慎失言的女人”再让她自己的嘴巴吐出这类话的时候，这意味着，他在这不恰当的时刻又在炫示尊严。按照人性的和非形而上的概念，所发生的事的确是一个罪过，坦率地承认，神的处境从不曾是如此尴尬和可笑。他激动起来了，可这并不说明他的善良心地。“闭嘴，我告诉你，我命令你”，这是他眼前可以讲的一切；可是，这自然也就切断了健康的理性和道义的言路，——何况她也不可能讲出“一个不可救药的人！”这么可怕的话呢，然后便是一片沉寂，在此期间被逼入窘境的神圣秩序的卫士集中神思，冷静了下来。

他最好以安菲特律翁的身份出现，作为后者的他，可将负义行为变成阿尔克墨涅获得的、只有她那个性别的极少数有幸被选中者，才能得到的一种荣誉的范例。他通过丈夫之口对这位神的情人，对那些曾为他所青睐的人表示非常敬重。如果她，他说，不为这些被选中的女人的超越尘世的命运而羡慕她们，他作为丈夫却羡慕这些被选中的女人的丈夫，并希望有廷达里得斯*这样的儿子！可是她——理所当然地——怎么会有能力完成这样的飞跃，她看到这唯一的凡人，即他，扑倒在她脚下，这于她乃一大荣誉，除此之外她确实不知有更高的荣誉了！

这时，他的谦逊在反叛。不，这是亵渎！如果她对这样一种骚扰当作荒诞不经而驳回，这并非因小市民缺乏高尚思想，而是出于谦卑。假若这是他所为，她还活着吗？她岂不像当年塞墨勒**一样，被炽热的烈焰活活烧死？如此卑下的她得如此恩宠？她，一个罪人？

他露出微笑。在这微笑里已包含着他对她的奇妙的回答，这是最富

* 廷达里得斯 (Tyndarides)，即卡斯托耳和波吕丢刻斯，他们是斯巴达王廷达瑞俄斯 (Tyndareus) 和他的妻子海中仙女丽达 (Leda) 所生，实际上波吕丢刻斯是宙斯和丽达所生。

** 塞墨勒 (Semele)，大地女神，与宙斯生酒神狄奥尼索斯。宙斯允许她提任何要求，她要求看宙斯一眼，被宙斯用雷电击死。

内涵和情感的文学话语之一，具有高度神学的和高度性爱的意味：

你是否值得获此恩宠，
这无须你来考量。你将领受
他认为你配得到的对待。

这部既是社会喜剧同时又是形而上的思想游戏的剧作，具有泛着真挚情感和丰富智慧的绚丽色彩的双重本质，这一本质在具有更高品格的不可探究的东西和心灵的莫测高深状态相互交织的回答中，在伴随着这一回答的意味深长的微笑中，给表达得可谓淋漓尽致！其中透露出恩宠选择理念，即对卑微者之神意的和带有任意性的赞赏与拔高的理念。这里还包含着对绝对的和无须评价的爱的全部充满倾向性的和痛苦的嘲讽。既然爱是赋予价值的力量，它就不问价值。它存在着，这种存在是独立自主的。如果我们认为我们是为某种价值而爱，我们就错了。如果神认为他是为我们恪守德操而爱我们，他就错了。

你将领受，
他认为你配得到的对待。

这是居上者对不知自己出了什么的凡人以温存口吻发出的严厉指令；阿尔克墨涅霎那间屈从这道指令，接着自然是重又将所有这一切看成是一种善意的声东击西的策略，她重又回到绝望和放弃的态度。他不得不将头饰盒上的那个标识，即取代了A的J指给她看，以便使她开始相信，由于他已经使她承认这可怕的事是可能的，他便设法以人的推断形式让她记住这场骚扰的内涵，记住她在此事上的罪过。情况大致是这样的：

她诱惑、伤害了神，这是因为她的情感、她的思想和她的追求受到尘世的强化训练和约束，即受到人们必须称之为偶像崇拜的影响。她因为她人性的爱而完全忘记了神的爱——他向她举出了使她在他面前惶恐不安的、内心活动的证明；她向形象，而不是向造物主祈祷，她并不是在前者之中感觉到后者，而是在她跪倒在造物主之前时还认为是在膜拜形象。如果说朱庇特骚扰她，那也是为了报复她健忘，为了强迫她想着他。

她也许在微笑。如果他，这个上天之王，真的是为了达到这个目的而来，那么他的手段就选错了。他作为安菲特律翁来此，得到的可能是使他感到稍欠甜美的一种满足，因为这时“被想到的”只是安菲特律翁而并非他。情况不外乎如此：阿尔克墨涅“需要特征”，以便想到神，而这是丈夫的特征；神煞费苦心让她意识到差别，正如以往意识到丈夫与情人之间的差别，现在则是意识到形象与神之间的差别。他，形象，丈夫轻易地得到了悔恨者对神作的承诺。她将来站在他的圣坛前想到的只是他，而“不是我”。可她若瞥见礼物盒上的神奇标识，便会想起过去的那个夜晚，那个神圣相爱的夜晚，她在作这种区别开来的回忆时——丈夫让她作出承诺——便不致受到他，即丈夫的干扰。这本可能是成功的做法，如果不是神为使她的宗教教育臻于完美而付出的辛劳带有一股强烈的争风吃醋的气味，其目的不是以宗教手段将丈夫排挤出局的话，正是由于这个缘故成功一变而成为惨败。他不择手段了！如果神，他说，只有一次让她看见他那张永恒的脸，她就会觉得与永恒之爱的真挚热烈相比，她对他，即对安菲特律翁的爱竟是如此贫乏，如此冷淡！可是这个不懂礼数的东西——不懂礼数乃出于纯洁无邪——安抚他不必为此“危险”过虑。亲爱的！她说，假若她能在时间上倒回去一天，为防备一切神灵、英雄而为她的房间上好门闩——但愿他能相信，

她就会——这时他希望她中止讲话，可是她满脸堆着傻乎乎的笑容把话讲完：

我从心里表示赞成。

这时，神在心里诅咒诱惑他下凡见此造物的妄念。她不明白他脸色何以如此阴沉，她毕竟对他说了叫人高兴的话呀；她问，她怎样伤害了他，于是，朱庇特讲出那段高度感伤、因动情而颤抖、既豪放而又脉脉含情的话并提出请求，这成为这出戏的文学制高点和抒情的核心，它以下面一句话开始：

我虔诚的孩子，你不愿

让他感到他不凡生存的乐趣？中

者在

“孩子”！——他曾称她“篇所沛”和“天上娇娘”，称他为“我的偶像”。他在这里称她为“孩子”，这是最恰当同时又最亲切的称呼。他通过人的嘴为神，为这治理着世界的首脑充满欢乐的创世作品所产生的、孤独的艺术天才做宣传，人们看到，在这里创世以古典主义和绘画的纯净被描绘为晚霞、灌木丛和波纹的神奇组合，被描绘为夜莺展翅飞翔、山脉和瀑布，但愿这天才——即他自己——有朝一日也会为人所爱。

他不停地将如此多欢乐

撒向万物生息的六合，

倘若你的命运规定你

要用这唯一一次微笑
满足他对万物的全部要求，
向他表示千万生灵的感激，
你就得奉献你自己——啊！

这个“啊！”正是这样一种宣传和询问所惯用的，因为他希望用来使自己得到酬答的那个微笑并不是给予提问者的。造物相互交换微笑，他必须将骗术推到下边，他必须窃取一个幸运士兵的容貌，以便欺骗自己，认为这微笑是针对他的。他理亏。他要求阿尔克墨涅厌恶“形象”，并教导她敬重永恒者，但他自己却渴望形象，渴求得到亲吻，他作为创世者所应得到的感谢，即创世的感谢就应集中在这亲吻的快乐里。

阿尔克墨涅作为有教养的女人总是将满足这样一个愿望称为“神圣的职责”。但是，她在热恋着的人紧张地倾听的时候解释说，如果人们让她选择，她很乐于将敬畏者区别开来，而且她清楚地知道她应怎样分配这两者。这时他迈出最后一步，她若能使她看到分配的可能方法：她准备为之表示敬畏的神，即他，是她所爱着的安菲特律翁。

诗行是多么得体地对她现在完全被弄错乱的提问作重读处理！

我不知道，我若跪倒在你面前是应该，
还是不应该？你是安菲特律翁？你是吗？

但既然他是安菲特律翁，作出裁定的便不可能是他，而必须是阿尔克墨涅。假若她所拥抱的他是从奥林匹亚山怀着爱下凡来会她的神，她怎么能冷静自持呢？

她的大脑在工作着。她一再激动地重复着他的问题，她费尽心思博

特奥多尔·施托姆简论*

一八六五年九月，在妻子康斯坦丝离世后四个月，在这场使我们得以读到也许德国抒情诗所可能拥有的、最感人肺腑的、悼亡和永诀诗篇的巨大震撼之后，施托姆在巴登—巴登造访屠格涅夫**，后者当时客居他的女友维亚多特—加西亚夫人***家中，向这位德国同事发出一个深怀敬意的热情邀请。《茵梦湖》的作者《初恋》和《春潮》的作者的近旁待了两个星期，尽管上述诗篇所流露出的那种几乎令人神经崩溃的悲伤情怀，可他在这里显然表现出为疗养地的自然和社交魅力深深感动。他保持着与这个俄国人的接触，后来将他的小说寄往后者莫斯科附近的庄园，又从对方收到《烟霭》的法译本；尽管这并非施托姆与凯勒****的

* 最先以《抒情诗人特奥多尔·施托姆——特奥多尔·施托姆其人》为题发表在柏林《家乡》(Daheim)杂志一九三〇年第46—47期。同年又作为《序言》载入《特奥多尔·施托姆作品两卷集》(柏林)。一九三五年收入他在柏林出版的《多难而伟大的大师——近期新作》。

** 施托姆(Theodor Storm, 一八一七—一八八八)，德国作家和抒情诗人，其作品以中篇小说和抒情诗为主，最负盛名的作品是本文提到的《茵梦湖》。一八六五年九月十一日施托姆家信中提及此事。

*** 维亚多特—加西亚(Viardot-Garcia, 一八二一—一九一〇)，法国女歌唱家，一八四三年随意大利歌剧团到彼得堡演出，与屠格涅夫结识并成为终生密友。

**** 凯勒(Gottfried Keller, 一八一九—一八九〇)，瑞士德语作家。



施托姆《茵梦湖》开头一幕。

书信往还那样的交流——凯勒觉得他与施托姆的书信往还近似于一个修道院神甫与他相邻的同事就一种有斑点的丁香花进行的悠闲讨论——但施托姆与屠格涅夫的交流始终让我感到高兴，他们曾一度在一起，他们相互认识并表示友情，两人是大师，一个年轻人心怀感激之情的仰望永远不愿在两人之间作出选择，他们不仅因他们生活的世纪而相似，在品格上不同的领域，也代表着在情感和形式、渲染气氛的手法和怀旧的忧伤上某种相同的东西。而两人由于民族的差别跟施托姆与凯勒又很不一样，后者的逗人爱的古怪言辞，只不过是前者也体现着的那种德意志大师手法的更具南方通俗性的另一个小小变化而已。然而，如果人们将比较的空间扩大到人性的、类型的领域，那么施托姆和屠格涅夫则如兄弟般地相似；他们是两种变型的同一个形象，恰似一个父亲、两个母亲大地生的孩子。

在我们世纪之初，一个青年作家写了一篇抒情中篇小说，其主题是，在一个人内心进行着的市民性的和北方的情感故乡与严谨的、历险般的和情感冷漠的艺术和精神世界之间的冲突。青年作者将他的主人公的父亲描绘成一个“身材修长的”、有一双沉思着的蓝眼睛、“钮扣孔总插着一朵野花的”、“秉性忧伤的”先生。他以这段描绘绝对避开自传性现实的色彩，尽管如此，这也并非信笔写来的单纯幻想。萦廻于他脑际的形象产生于他将之置于其中的这部小书的双重文化来源的情感和意识，一个德意志故乡的和—一个上流社会的来源：他的故事的两个精神父亲，施托姆和屠格涅夫——如巴黎的朋友们称斯基泰人*所用的“doux géant”（“和善的巨人”）——的形象融合为他笔下的那个钮扣孔上插着一朵野花、身材修长，忧郁地沉思着的白胡须长者的父亲形象。

我又看见他们，这两个背负着沉重的精神和艺术使命的伟人，在他们身上十九世纪的中篇小说在其品质和完美程度上达到了最高水平。他们确实是两个兄弟伟人，其差别是出生和天赋的环境造成的。施托姆：长着一个超凡脱俗的船长头，有些偏斜，一双迷茫而又窥伺着人的蓝眼睛的两边布满风霜刻下的细细皱纹，嘴唇周围表露出行事过分严谨和审慎小心的悲愁，——典型的低地德国人，人们听到的是有些单薄却充满感情的、慢腾腾的“故乡”语调，这种音色和声调似乎表露出一种对一切非故乡的东西，哪怕紧接胡苏姆和哈德马申**的东西的神经过敏般的和指控性的抵制。屠格涅夫：面露斯拉夫艺术家的忧伤表情，并非完全没有做作成分，额头不乏卷发，灰色的眼睛迷离中显出柔和与深沉，然而，一种肖邦式的、流露出内心痛苦的社交风格让人感到巴

* 斯基泰人 (Skythe)，古代居住在黑海以北南俄罗斯草原的游牧民族。

** 胡苏姆 (Husum)，德国西北石勒苏格地区滨海小城，施托姆出生地；哈德马申 (Hademarschen)，与石勒苏益格毗邻的荷尔施泰因地区的小城，施托姆在此逝世。

黎、巴登—巴登、布日瓦尔^{*}，让人感觉到世界、社交文学、欧洲的散文创作。施托姆本来就不善于描绘《春潮》中通过狡猾的社交手腕诱惑纯洁的感情，引起萨宁对玛丽亚·尼古拉耶夫娜的倾心，甚至丈夫波洛索夫开的低俗玩笑他也难写的很好。在他笔下不可能产生社会小说《父与子》^{**}这样的欧洲杰作，其中刻画了虚无主义者这类思想的和政治的典型人物，描写细腻、手法娴熟、清晰易懂，可以说达到了尽善尽美，这个形象较之荷尔施泰因人的严肃和僵化的、为潮湿的雾霭所笼罩并迎合迷信和神秘主义的作品《骑白马者》的北方异教性质的幽灵，处于一个更广阔、更明朗的空间。但反过来看，还是在这里，在年届七旬、呻吟于病魔阴影之下的施托姆写的《骑白马者》里，最终稍稍接触到了人生悲剧与野性的自然奥秘相结合而形成的原始暴力，接触到海洋的辽阔伟大和神秘主义的某些阴暗和沉重的东西，这却是屠格涅夫——尽管他有着细腻入微的自然感觉——怕是连碰都不敢去碰的。谁会否认他作为小说家和心理学家具有更强烈、更轻松、以夹叙夹议再加讥讽妙语而更加生动可读的艺术魅力呢。但《散文诗》^{***}尽管具有渲染气氛的力量却无法超越施托姆的抒情性的作品，这些表达爱情、怀旧和生离死别的诗篇以十足魔幻般的意境在每一音节里浸透着真挚情感，而这些诗篇的脉脉柔情最终被一种使之不致流于伤感并证明艺术阳刚本质的真理意识所压倒。

我一定还要冒昧地谈谈他的诗。诗和《茵梦湖》一起决定着他在我年轻时心目中的形象，当时，他那种坚持不懈和严格律己、一直进入

* 布日瓦尔 (Bougival)，法国巴黎附近的游览地。

** 《春潮》(一八七二)、《父与子》(一八六二)都是屠格涅夫的长篇小说。

*** 《散文诗》，屠格涅夫一八八二年发表。

老年的成长经历，那种对青年时代的稚嫩和情绪的超越，以及他发展为悲情的性格中篇小说大家的过程尚未进入我的视野。在这种经过十次筛选和过滤的抒情诗中几乎是珍珠成串，在这里处处令人感受到生活和情感的表达内容具有一种迫使人全神贯注的力量，这是一种倾向质朴简洁的造型艺术，这种艺术形式，不论人们年龄有多么大，不论人们反复阅读或者独自朗诵多少遍，它总是一再准确无误地使人喉头绷紧，使人挣脱不了那油然而生的甜蜜而又苦涩的生活情感，正是这种情感使一个十六七岁的少年迷恋上了这种语调。一个法国诗人曾说，艺术 (art) 这个词从其音色远远并非善意和柔情，这是一只俯冲下来的猛禽的嘶叫。这说法是对的，施托姆的抒情诗教人明白，艺术即便其形式最柔美、最真挚而又平易近人，它也仍然是一只抓向人的咽喉的利爪……

我尽管受到如此大的诱惑，却不愿举出例证，摘引原文，因为我必须珍惜我的篇幅，对准备直接研读施托姆重要作品的读者讲话。我只须事先对他们讲出他们以后将讲的话：不论何时、何地，人性从不曾像在诗中一样被以如此深刻透彻的简洁和纯净形式表达出来，比如在《献给一个亡灵》或者在《老年箴言》(“你的年轻伙伴有义务”)，在《我年幼的孩子》或者在那首标题为《命运》的诗，后者堪与海涅的《一个古老的故事》^{*}媲美，但更虔诚、更庄重。人们也许在值得赞赏的十二行诗情景故事《一个异乡女》中会发现，它是格奥尔格^{**}相似的《异乡女》的样本，不过，后者是一首形式较生硬、内容更多超自然性的十六行诗，瓦尔特^{***}先生的曲调令人联想到《迷误》中的旋律

* 海涅，《歌集》，3。

** 格奥尔格 (Stefan George，一八六八—一九三三)，德国诗人。《异乡女》(一八九九)是其诗作。

*** 瓦尔特 (Walther von der Vogelweide，约一一七〇—约一二三〇)，德国最重要的中古抒情诗人。

（“鸟儿唱得如此甜蜜”）；少数在标题中表现出人为的仿古和仿民歌的作品，远远退居于一种完全占主导地位的现代性和语言的时代意识，退居于一种有着个人特点和令人难忘的韵律的文化抒情诗之后，其中至少有六七首可以跟情感和语言所创造的至高和至纯者比肩，具有完美的不朽品格。

这声音，这以其凝重的魅力振荡于《在旁边》的四节诗行中，振荡于它所描绘的忘却世界的夏日中午气氛和为日光晒热的野草芳香之中的声音在哪里还有过？它怎么可能消失？《海滨》，夕阳下泻湖和浅滩的气氛以及如梦境般在薄薄雾霭中隐隐约约的小岛、膨胀着的淤泥的声响和孤独鸟儿的呼叫，这单调、永恒的“总是如此”和泛着神秘莫测的浪漫主义音调的终止乐段：画面的完美、质朴、恰到好处，给予任何称赞都不为过，紧接着这首诗的是另一首这同一形式的美妙小诗“林中”，在下垂的树枝下，诗人幻想着那深陷于夏日魔障的娇小的森林仙女……

她坐在百里香枝杈上，
她沐浴在纯净的芳香里，
蓝蝇嗡嗡叫着
在空中闪亮飞舞。
……
杜鹃在远方啼鸣，
一个闪念浮现我的脑际：
她像林中女王一样
有一双金色的眼睛。

这诗不是铁，它用的是最柔顺的材料；可它将永世长存。

属于这个级别的诗还有《风信子》，它柔美、娴雅，有着大提琴奏出的丝丝缕缕的感伤、哀怨、爱的倦怠、诉说不尽的象征着情感的叠句：“我想睡，可你一定要跳舞”；还有《穿越荒原》，它的节奏犹如低沉地从大地中发着回响的漫游者的脚步声，以现实主义口吻表达他对一切都不可挽回这个事实的恐惧和哀叹：

我不该在五月到这里来呵！
生命与爱——过得是多么快！

还有一首双行一节的诗我特别欣赏，因为我觉得施托姆表达感伤的技巧是无与伦比的：诗表现一个女人的苍白的手，手不能不承认嘴紧闭不吐露的事。

我的眼睛紧盯着的手
露出那些细细的痛苦印痕，
在无眠的长长黑夜里
它平放在一颗生病的心上。

观察和感觉是多么细致！这个“Und daß”结构*，它与前面的第四格宾语同受“zeigt”（“露出”）支配，这个结构带了些法语味儿，它以独特方式跟整体的文雅化，甚至超文雅化的品格相辅相成。

* und daß, 连接词, 后接从句, 本身无固定含义, 在本文中起承上启下的作用。这在汉译中无法表达。

……我们要尊重真理，不应美化一切。施托姆式的声音在德国文学中或者自认为是德国文学的东西中的余响相当微弱。人们必须承认，他以一种部分令人可怜的方式自成一派。从他，从他所说的“让我暗自感到温柔和亲切”之类的话产生了许多可笑和毫无价值的东西，产生了许多市民快乐和金玉其外的情绪，这些东西在他那里，在他更高的源头完全是截然不同的东西。难道人们不可以指责《歌集》也产生了类似的令人沮丧的后果吗？“你们应从其结果认识它”是一句残忍的话和一句绝非无懈可击的话。严格地讲，人们应该将他的追随者违背他内在本质而造成的这场灾难归咎于诱惑性的东西，——只是人们恰恰未能从中看出这一点，而且越是将之与此扯在一起，就越是看不出。来自施托姆的东西并非施托姆；他通过他的资质、力量、细腻、精确、个性、对艺术的庄重态度而与一切自称跟他“相联系”的无聊的市民性的东西区别开来，他同样通过这些特点，通过他的艺术创作而跟喧闹于他自己那个时代的晚期浪漫主义的玩艺术的半吊子区别开来，不仅跟这类人，而且也跟那个时代有高度天赋的模仿者盖贝尔*，甚至海泽**区别开来。在我们时代曾发生一些急风暴雨般的文学革新、革命，它们将施托姆的所谓“结果”扫进了遗忘之乡。他是大师，他仍然存在。

我曾谈到他的故乡之爱、故乡眷恋、故乡癖，即相对而言善交际的、生活于大城市较长于应对的冯塔纳称之为“胡苏姆狂”的东西。说得刻薄一点儿，这是某种哭哭啼啼的执拗，即歌德的箴言所指的那种胆小如鼠的怯生心态：

* 盖贝尔 (Emanuel Geibel, 一八一五—一八八四)，德国作家，曾在慕尼黑大学任美学教授。与海泽一起建立模仿古典主义的“慕尼黑诗社”。

** 海泽 (Paul Heyse, 一八三〇—一九一四)，德国作家，一生写成大量小说、剧本和诗，一九一〇年获得诺贝尔文学奖，尽管此人的作品在十九世纪九十年代即遭到冷遇。除了文学史家很少被人提及。

走向世界！

家门之外

总是有最好的生活，

谁爱蛰居家中，

就不是为世界而生，

尽管他活着！

不过，这位加斯科涅式的边区*居民——其作品至少以其《埃菲·布利斯特》足以进入世界文学——虽然偶尔会咧咧嘴但却不敢从“尽管他活着”这层意义上去思考和评价这个慢性子的朋友，他很清楚，文学从他身上所得到的东西：按照他冷静的评价，比从风度更加高雅的海泽身上得到的更多、更高、更有价值，何况后者个人不乏对这个来自哈德马申小城的人的景仰。施托姆高尚的和内心经历丰富的艺术家品格跟浅薄无知和偏远地区的落后毫不相干，跟人们在一段时间里所称的“乡土艺术”的东西也没有关系。他淡淡的方言在作品中得到超越和净化后所达到的语言将他严格地跟方言的那种得意的小家子气区别开来，他的语言在文学创作上绝对占有世界地位，他的“情绪”仍然充满浪漫主义的文化教养和资质——远远没有蜕变和降低为情绪性的东西。关于他的乡恋，这是文学上某种奇特的东西，俗人也许会视之为歇斯特里，它本质上是向往、怀旧，是一种任何现实都无法消解的怀乡病，因为它所针对的完全是既往者、沉没者、失去者。他自己看到了这一点：

* 边区 (Mark)，指勃兰登堡 (Brandenburg)，往往包括柏林。这位边区居民指冯塔纳。加斯科涅 (Gaskogne)，法国南方小城，当地以爱自夸著称。

留在我后面的一段生活让我怅惘，
它看似如在乡愁中内心所渴慕的
那个失去了的故乡。

正是如此。这是情绪般的，或者也可以说，是一种略带病态意义上的多愁善感，如果人们将既往与故乡等同的做法称作病态的话，而且这是一种在一切文学中颇为常见的现象。当今和青年时代的幸福很少产生诗。只有对两者的回忆，对它们的怀旧愁绪才使人诗兴大发。在施托姆的抒情诗中找不到真接歌颂青年时代明媚的五月春光的诗篇，只有十一月的《往昔》对它表达了颂扬般的怀念。

欢乐的岁月，
幸福的日子——
你们如春潮般
倏然消逝！

这是古老的叙事歌谣之音，屠格涅夫也是终生乐此不疲。但在施托姆这里，它有时取得令人失去神经般的全神贯注的力量，似乎变成为一种哀怨动人的心灵执拗的表达，与此相反，当今意味着冷漠的异域。

他谈到《茵梦湖》时说：

在那边，在家乡，在我们荒原上，
从层层叶子里升腾起那株紫罗兰的芳香，
一年复一年没有人再知道它，
后来我处处寻觅也没有找到它。

音调以其高贵的质朴简洁而具有某种真正让人失去感觉、令人陶醉、令人倾倒的东西，它所凭借的正是“家乡”和“既往”这两种情感理念的相互交融，在这里情感理念体现为具有无限乡愁和脆弱善感的荒野紫罗兰的芳香。如果他在解释他对“这灰蒙蒙的滨海小城”，对这座给笼罩在极其单调乏味和令人感到忧伤的雾霭中的、可怜的胡苏姆的发自心灵深处的眷恋时说，“青年时代的魅力永远”在它身上发出微笑，那么这只不过是质朴的人性。但这质朴的人性突然停止，奥秘随之在像《失去》这样的一首诗里开始，这首诗即便从艺术技巧上看也是一个杰作，可以说，它是奇妙般地一气呵成的，它的开端是：

我此前曾拥有的是多么可爱，
它静静地停留在我的胸怀，
我不知道它现在去了何方，
它曾经是什么，我也已遗忘……

结尾是：

那个地方在绿绿的阴影下——
只要广阔的空间不将人分开，
只要我还能够走到它的所在，
谁知道呢！——我也许还找得到它。

“只要我还能够走到它的所在！”这是“胡苏姆狂”的顶点，这与故土几乎没有关系，这是置身于纯文化和极端升华状态中的情绪，乡愁升华为超验，升华为故乡奥秘。

我非常强调多愁善感的精神化，即他那种情绪性的极端主义，我甚至还提到轻微的病态，以便不致将导致市民常态或者无病呻吟，导致心灵上低俗的东西加在他的头上，因为冯塔纳曾用过“小地方人的浅薄无知”这类字眼儿。他这种说法不公平，这不符合事实。历险、古怪、不规则性、背逆常规和运道等属于艺术创作结构的因素，这在他身上或许比在其循规蹈矩显得十分可爱的冯塔纳身上更易于为人感觉得到。在施托姆创作中恰恰没有什么按常理惯例的，——除非他在自己的心目中觉得值得渴求的那种充满情感的、符合人性伦常的画面，而且，他自己想必也曾受到诱惑和付出辛劳，按照这个理想画面去表现他的生活和本质。

例如家庭，家是故乡的内核和心灵。施托姆爱家，他最看重家，家庭生活，按照他的说法，这是“他灵魂的最圣洁的深层”，在与文学界的朋友们，比如在与凯勒的通信中，他会不厌其烦地用对他的家居生活的赞语，用关于喝茶时刻、生日、圣诞节和除夕夜庆宴的虔诚描写款待他的对手，——但他不知道他在冒风险，这一切会让这个贪杯的苏黎士老鳏夫感到乏味之极。实质上他宁静和睦的家居生活怎样呢？无疑是很好的。他作为二十九岁的年轻律师娶进家的表妹康斯坦丝·埃斯玛希对于他是一个出众的妻子，她首先是一个很能忍耐的女人，因为施托姆作为丈夫，像以前作为未婚夫一样，是个严厉的教育者和好为人师的人，他要帮助她完成在西格伯格的女校教育，以便与之建立一个真正的精神共同体；——她还是一个宽容的和善解人意的女人，因为各种各样的事需要宽容和理解，当然，好心不得好报和受到不公对待的情况也是有的，一天，施托姆写信告诉她：“你对我的教导虽然慢，但很彻底：人们不应倾心于任何人。”坦率地说，将他与他妻子联系起来的从来都不是热烈的爱情。“我的手和康斯坦丝的手”，他在她死后——这促使他写下几首最感人的诗——写道，“更多停留在相互默默的好感……一切都还算

和美和顺遂，然而就在已故者还是我妻子时，对一个活着的女人的激情就向我袭来了。”*这个在康斯坦丝去世仅仅一年之久就成为他的第二任夫人的活着的女人是谁？她名叫窈绿苔·延森，当她还是一个娇小伶俐、长着金发碧眼的十三岁姑娘时，在施托姆订婚期间和她的姐妹采齐莉一起来到他的房间，这时他吃惊地发现，这个孩子爱着他，而且对他也产生了“一种独特的魅力”。

这样一种对于一个新郎作为感觉并不完全合适的“独特魅力”使人想起他读大学时的一段情爱插曲，当时他在一个汉堡人的家里也曾爱上一个女孩，一个更小的、年仅十岁的贝塔·封·布豪，这个并不多么喜欢他，到了十五岁时拒绝了“让人吓得要命的”追求的女孩使他多年后都写诗表达对她的狂热崇拜。这种对未成年女孩的爱无论如何都显得不完全正常。年轻人往往更爱成年的女性，而不是爱十岁的孩子。不过，我们谈的是诗人，——而“那个孩子”，那个渐渐地由蓓蕾绽放为花朵的窈绿苔在他婚后经常到他家去，“那种令人陶醉的气氛我无法抵御”。康斯坦丝知道这种情况，她也知道小延森对他丈夫的爱，但她的态度令人敬佩，比他丈夫好得多，施托姆即便对于外遇也并不忠诚。出于利己主义他从感情上已习惯于他那种缺乏激情的、宁静的婚姻生活，而那个离开他、已经断念的、孤独地“经常处于感到压抑的眷恋之中”的、日益憔悴和萎靡的本来的情人却被他完全遗忘了，他再也不去想她，甚至也不表示寻常人性的同情。相反，康斯坦丝却想到她，正是康斯坦丝关心这个可怜的窈绿苔，设法将她领到自己家里，让她痛哭一场宣泄积郁，她在她尚健康的时日甚至决定让窈绿苔做她易于动情而又健忘的丈夫的第二个妻子。

* 一八六六年四月二十一日致布林克曼的信。

他无限地眷恋康斯坦丝，而窦绿苔无限地眷恋他；她真正要“非他不嫁”，可是这个男人对她的情感已经沉睡，不过一当他自由了，这情感就苏醒了，或者他自以为苏醒了。从某种意义上讲，窦绿苔不也是已故的康斯坦丝给他的遗嘱吗？他“不能忍受”生活过得如此漫不经心、丢三落四，而另一方面月光却射进她的墓穴，到达她的棺木；但长久做鳏夫他也受不了；守哀期不长，这段时间一过他就与窦绿苔成婚，并让她给他从西格伯格女人那里得到的七个孩子的队列又加上一个成员。

这一次婚姻像第一次一样阳光灿烂、家庭美满吗？它表现出尘间世事的不完美。全家照常有德国北方颇重视的喝茶时间、生日庆宴和圣诞之夜的团聚；不过，如果说前一次婚姻被笼罩在沉睡了的激情阴影之下，那么这一次婚姻被良心不安投上阴影，其中含有——如传记所说——“令人痛苦的不协和音”，这是此前发生的事情的后果，窦绿苔变得几乎心灰意冷，因为施托姆不允许孩子们叫她“母亲”：她被称为“窦阿姨”。另外就是长子……

施托姆以他的整个心灵爱着他的这个汉斯。“聪慧而又井泉般深沉”，他称道这个孩子，“一个真正的诗人孩子”。后来出现“种种异常情况”，有时“相当突兀”，一天晚上，父亲细细端详着正在熟睡的俊俏的孩子，内心怀着他那个可怕的疑虑，他内心里是否正在萌发着一种荒唐意念。诗人孩子成为一个酒徒。情况已是毫无希望，失去生存的可能了；父亲感到“血液中毒般的震惊”，他很快明白，“在这件事上只有死才可能是个了结”。这是他经常思考和经常谈论的悲剧。他的悲剧性概念是现代的，而非语言学的和古代的。他不想弄明白罪过和忏悔，尤其对“主人公”自己的罪过毫不感兴趣。“我们在生活中，”他说，“太经常为我们只占其中一部分的普遍性罪过，为人类的、时代的和阶层的罪过忏悔了……过多地为遗传的、与生俱来的罪过和为由此产生的、我们对之

无能为力的可怕事件，为不可逾越的樊篱等等忏悔了。谁在这场斗争中败阵下来，谁就是真正的悲剧主人公。”*在可怜的汉斯身上，谈不上遗传因素。他的父亲并非贪杯者，而是对某些令人着迷的魅力有着不可抗拒的偏爱的诗人，一个在一部具有严整和绝对的神奇之美的小说《卡斯滕·库拉多》中，为一个儿子的不幸和惴惴不安的为人父者的良知塑造了一个纪念碑式的感人形象的作家。文学创作是表现错误的具有生存可能的形式。

关于施托姆生平的具体情况在每一种百科全书中都可读到，我只满足于通过另外几个特点使我在里描绘的关于他的本质形象更加完整。

关于他的性情我说得已经够多了。这种情感的反面和从属性的东西便是他的感性。性情和感性共属一起，在本质上是一个东西：性情，可以说是有着一双易于流泪的蓝眼睛的感性。“我是一个极其感性的、热情的人”，他怀着某种自豪感宣称，这里有两个情况很重要，即这封包含着这句话的信是口授给他的侄女海伦娜小姐写的，此外他当时已经五十六岁。他的感性不仅表现为真挚的天然属性，即植物性的同情心，而且它也表现在他的情诗中，部分舒畅和快乐，部分则呈现为抑郁的甜美和冲动，以相当市民的方式将罪、邪恶诗情化。

她以往身上流着野性的血，
现在又深深沉溺于情欲，
太阳帽拿在手里，
静静忍受着太阳的灼热

* 施托姆与阿尔弗雷德·比泽一次谈话，见《施托姆—凯勒通信集》序言（10f.）。

却不知道做些什么。

这是他描绘情窦绽放的特殊技巧的一个样品，这个画面产生于比他通俗、朴素的语言所要透露的更加深刻的激动。这正是使他用急切、颤抖的语言描绘被战胜的羞怯之娇美的那种激动：

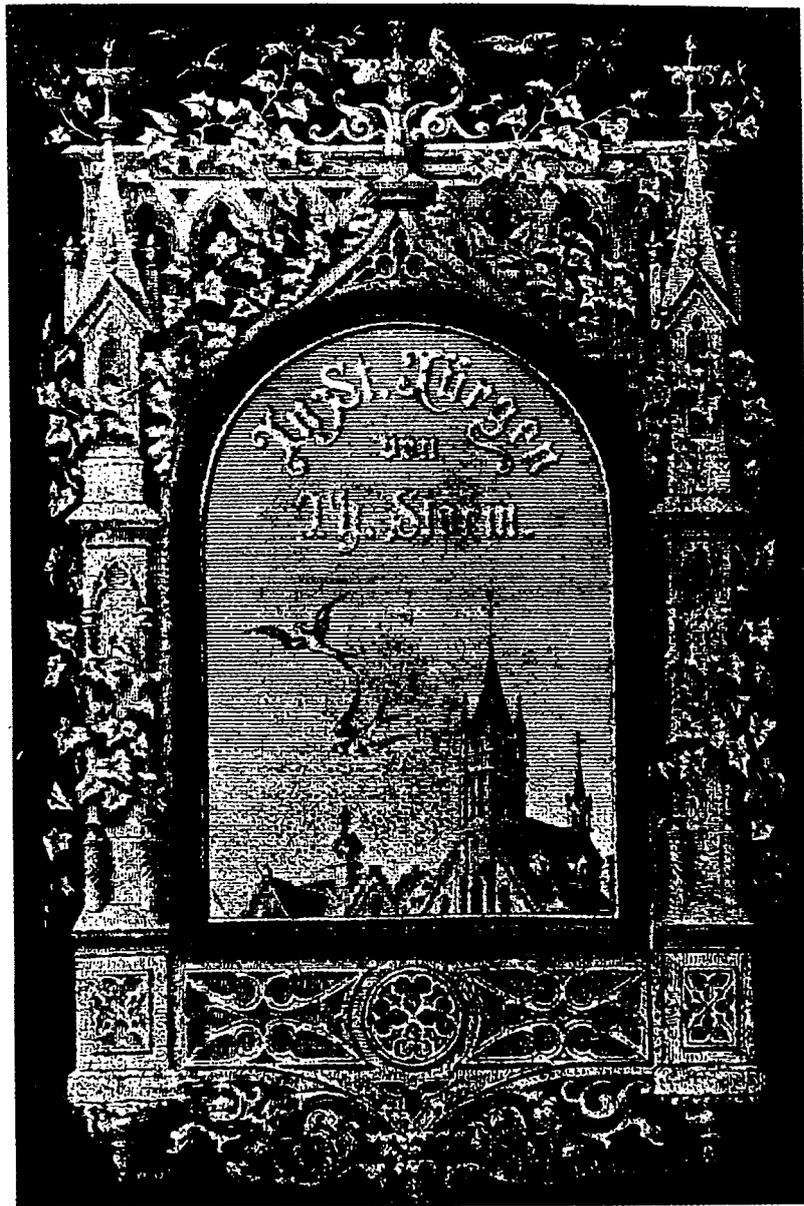
你觉得我们不能放弃，
可你为什么还怕给予？
你必须补偿全部罪过，
你必须，当然，你必须这么做。

年事渐高的人对幸福和陶醉最后一次迟到的临门的感激之情，最简洁有力的表达是在《再一次》里，其中出现“红玫瑰的激情”这个颂扬性的象征。绝路和厄运，爱的令人无可奈何的折磨——

为什么紫罗兰的芳香在夜晚更甜美？
为什么你灼热的唇在夜晚更红？

还有被阻止的情感的无望的忏悔意愿：

你在灶边站在火与烟雾里，
你纤细娇嫩的手挥动不止，
你愿意这么做，这我明白，
因为我的眼睛一直盯着呢……



施托姆的中篇小说《在圣尤尔根》(In St. Jürgen)。

这一切在施托姆的抒情诗里都以纯净和令人难忘的语言表达出来；如果感觉带有罪人和遭唾弃者的印记，如在《兄弟姐妹的血》中：

……我们在一起，
我的兄弟，这不合适……

那么，这从根本上也是为了从一种更深刻的浪漫主义情怀赞扬激情，其实，这跟下面一节诗对激情的肯定是同样的，只是它放弃了那种不再有浪漫主义情怀的、完全非基督教的欢乐：

谁曾生活在爱的怀抱里，
他就不会在生活中陷入贫困，
哪怕他孤独地客死他乡，
仍会感觉到他在爱的唇边
度过的那个幸福时刻，
爱即便在他死之时也属于他。

在施托姆身上确实存在着一种北方日耳曼人的非宗教徒的特点，而且它非常突出，它超越艺术创作常规解释他与情欲的非市民性的独立和实在的关系，并同样突出地与他种族故土的爱联系在一起。人们必须考虑到，他来自一个较迟而较肤浅地接受基督教的地区，宗教信仰在这里本来只被认为是敬畏种族和膜拜亡灵的东西（“因为死者一起参与”），佛里斯兰的这块极北的蛮荒之地距耶稣信仰的地中海故乡最为遥远，印象也最为模糊，尽管口头上，甚至意识上认信耶稣，但它的根仍牢牢地扎在原始异教信仰并保持着其习俗。孩子在家里——这听起来很奇怪——

几乎听不到基督信仰的事。施托姆从不信仰基督教；在“耶稣受难像”这首诗里对十字架标志表示反感，这让人想起靡菲斯特*的话：

我很清楚，这是一种偏见，
但足以证明，我对它的反感……

他在四十六岁时就在用词非常确切的诗中表示忧虑，教士将远离他的灵堂，因为在他沉默地静卧的地方，宣讲抗议是不得体的。复活信仰由于其植物性神秘主义的来源，对于他这个热爱自然的人本应是很亲切可信的，可是他顽固地拒绝它，哪怕吸引他接受复活信仰的诱惑力必定是最大的时刻，如在他的妻子死后：

既然这双眼睛将化为尘埃飘散，
我怎会知道我们何处再相见？

当然，从对一种不可信的安慰的鄙弃态度也表现出时代性倾向，即他那个时代的悲观主义的勇气、十九世纪的自然科学的唯物主义。然而，这更多限于表面。其更深层是北方部落的非宗教品质，这自然使他有些排犹倾向，但并非自觉的和本质性的；这背逆他的教养和人性，也有违他那个世纪的自由思想和个人经验——，总的说是一时冲动和本能反应。典型的事例是，这个荷尔斯泰因人因此而得不到阿雷曼人**凯勒的丝毫理解。施托姆对杰出的埃及学家和蹩脚的诗人埃贝斯就中篇

* 歌德《浮士德》中的魔鬼的名字。

** 阿雷曼人 (Alemanne)，定居在莱茵河和多瑙河上游的日耳曼族古称。

小说这个艺术形式发表的失礼言论大动肝火，他在他致凯勒的信里骂这个“被乌合之众和他的同族犹太人推上宝座的人”，对此凯勒冷冷地回答说，他对埃贝斯的犹太出身一无所知，何况并不需要犹太人来讲蠢话，每一个出言不逊的和叫嚷嚷的犹太人都有两个同类的基督徒面朝着他。我讲这件事是为了说明两个地域的自然心理学中存在的差别。从实质上明白这种心灵上的关系是有益的：这个具有北方金发碧眼的恋乡情怀和反犹太主义的人是坚定不移的，在艺术上追求至善至美这一私人性的个案中他直到最后都不放弃，不论那个苏黎士人对此感到多么惊奇。

他在他北方朋友的天性中还发现了更多令人惊奇的事，例如迷信和相信鬼神的倾向，这也是他的前基督教信仰的一部分，而对于凯勒大师的更清醒、更严肃、更具南方性的意识而言似乎是不可思议的，这促使他提出艺术上的指责。像《雷纳苔》*这样一部中篇小说他就根本不喜欢；他阅读它只是为了理解它，不论女巫的故事，还是老鼠搬家都不合他的口味。更不合他的口味的是，在值得赞赏的《骑白马者》这部作品中，作者对故事中的鬼怪情节的那种模棱两可和从理性的自我克制的观点看不明确的立场，——对这种情趣盎然的浓雾中捉迷藏的游戏，凯勒觉得从思想和艺术上看是不容许的。他要求什么呢？这是在北方，这是在情感上对异教民间信仰的让步，这在这个经过启蒙的和不信教的十九世纪的儿子看来自然是矛盾重重的。但后基督教的启蒙不太提防迷信，如果人们略过基督教的启蒙不论的话。

施托姆作为诗人，对他总是赋予其某种现实性的鬼怪和精灵故事的那种民间异教性质的偏爱，集中地和决定性地表现在他的中篇小说创作

* 凯勒一八七八年八月十三日致施托姆的信。

中：我们已经提到《雷纳苔》，有着古老的詹森*们的独特的阴暗和令人毛发直竖品格的《在左边的邻居家》也属于此列，他从中取材和借鉴其气氛用于他的故事的，往往是些怪诞纪事的“陈年解闷酒”和非基督教的无聊旧书。他青年时代曾印出一本鬼怪轶闻集，当然他后来从他的作品集里剔除出去了。不过，他爱在考虑周到的喝茶时间讲这类东西的兴致一直保持到晚年。在他的诗中存在着一系列鬼怪精灵般的东西，这是迷信故事的典雅形式，接近于唯灵论的东西。《啊，要对死者忠诚不渝》就是一首令人赞赏的诗，诗人在用细腻敏锐的直觉谛听逝去者们无声的喃喃细语，并为他们忧心忡忡地从“坍塌的桥”的彼岸将他们表示爱的话传送过来的努力唤起人们的一种柔情脉脉而又心怀恐惧的同情。《深夜的耳语》同样属于这多愁善感的领域。

我感到它有什么事要告诉，
可又找不到来我这里的路。

这个简单得感人而又让人有些恐怖的“什么事”是很真实的。

那托付给风的情话
莫非在途中给吹散消失？
或者，未来时日的灾祸
急不可待，挤过来通知到达？

这个“急不可待”用得多么好，多么贴切！在描写他妻子的弥留之

* 詹森（一五八五—一六三八），荷兰天主教神学家，创立詹森教派，被罗马教会斥为异端。

际的诗的最后几行里，同样是宗教的和有机体的奥秘相互交融的情况：

上帝的呼吸吹拂在小小房间，
你的孩子喊叫一声，接着你去了那边。

凯勒写信告诉他，在《骑白马者》里对神秘主义的东西的认可几乎使自觉和怀着责任感行动着的人物的清晰形象模糊不清。这是人文主义；凯勒确信，他对这种意识的呼吁将不会为他的朋友所接受。迷信的东西只是无信仰的一种表象形式，而且并非最严肃的形式。从本质上看，施托姆的非基督教信仰具有人文主义品格，人们在他的作品和生活中找得到人文主义的信念和态度的所有成分：美学的自豪感，他崇敬和热爱善并非为了彼岸的种种希望，为了得到奖励和报偿，而是出于做人的规矩；诚信的情欲享受，一篇如此具有诱惑性的、自由和轻松的短小作品如《心灵》*者，也以仿古风格表现着这种享受；最后是他的那种以一种为人文主义所独具的方式将教养和阳刚魅力合而为一的怀疑论。“诚实的男性拳头握着的怀疑，”他曾说，“将斩断地狱的利爪。”没有什么东西会比这更具人文主义品格了。下面几行诗表达了坚定的无信仰之阳刚品格：

一旦你的娇美形象
在尘世消失的时刻到来，
你将永远不会重又形成，
正如你此前从不曾存在……

* 施托姆的短篇小说。

这些人文主义的成分作为一个正直和诚实的特点重又出现在他的整个行为中，这也许是他的本质中最美、最有教育意义的一面。

此一：以后应干什么？
彼一：我做得对吗？
由此自由人与奴才
相互区别开来。

使一种古日耳曼的社会关系升华、转移，进入道德层面，这是真实的施托姆。他是一个自由人，尽管天性脆弱和多愁善感，但却是一个倔强的人，正如五十年代初所证明的那样，当时胡苏姆为丹麦占领，周围所有的人听命于外来的人，他不愿屈从，抖落脚上故土的尘埃，去了普鲁士。正是由于这次出于对故乡的爱而作的这次自我流亡，我们才读到那首令人赞赏的告别诗，它震颤着内心信念的最后几节，是德意志的祖国情感所曾得到过的最纯洁和最具折服力的表达。正是出于自由和正直的人性这种信念，他给他的儿子们写下了具有寻常的教育说服力的格言诗。我愿证明，当我还是个少年时，它已流进了我血液：

不论你可能成为什么人，
不可好逸恶劳，应保持清醒，
要使你的心灵提防着，
切莫追求利禄功名。

总会有年轻人感觉到，这些教导是解救性的语言，并怀着晚辈的感激心情将符合自己心意的东西铭记在心里。

他的男性阳刚品格并不迟钝，这是无须多说的。他拒绝从信仰安慰上去美化死亡，死对于他 sans phrase（径直）意味着终结，这种不可回避的东西是悬浮着的一把利剑，是我们必须为并非我们所要求者，为我们的出生所缴纳的税。死很早而且一直让他反复思考着并给他的思想投上阴影，——可以说，这是疑心病，这是忧郁病。他在诗里曾说，他平静地等待着那最黑暗的时刻将赠送的东西，因为消亡“也有某种价值”。然而，这种平静没有多大用处，从虚无的深渊吹来的令人不寒而栗的恐惧向他袭来，他一生之中可能无时不感觉到这种恐惧。很少诗人像他在《终点之起点》的三节诗中那样，给予这种最早的死亡感觉，给予对死之必然性的最早认识，给予这种悄然而来却又不可否认的触动和打击一种如此细腻和精妙的表达，以致使人感到阴森恐怖。另一首显然是在消亡惊悸突然真正发作时所写的无韵、松散、令人震撼不已的诗，将死描绘为被生活和希望折磨得精疲力竭，以致在路边倒地——古老的、永恒的夜在我们经历了一切拼搏、斗争、恐惧、希望以后将我们“连同一切向往的梦”埋葬，夜是怀着那种默默的怜悯掩埋我们的，这怜悯是最恐怖的东西，可它又是真理，因为其他一切全是生命的梦。“人们最终将孤独地飘散和消失”；“对不可避免的被遗忘之夜的恐惧”，对此他一再反复地透彻地感觉着、品味着、求索着，当他与他的家人谈到这个话题时——这是常见的——他使用为人父者的话说：“我将不会再知道你们，我将不会再为你们操心，这是多么可怕啊！”

这是诗人的恐惧。尽管死总是同样的，但其意义却始终有别，它具有不同的形而上的分量。从精神层面看，女性死得不像男性那么沉重，因为她比男人更多自然天性而较少个体性。艺术是使自我意识到自己并

实现自我的最强大手段；如果艺术与悲观主义的信念，与人文主义和自然科学的异教性质相伴而行，如果自我没有充分的乐观情怀，至少像歌德那样，以高贵的选择确定一种不朽，那么，对死亡思想的承受度就非常低。不过，这里谈的毕竟还只是思想；死亡的现实最终将面对此一或彼一，面对迟钝的或一时得到高度实现的自我；恐怖和害怕过去了，最终大都陷入模糊和半蒙蔽状态：“现在我想睡了。”

施托姆几乎活到七十一岁。他的不治之症是曾不幸谶语般写入他表达最有力的小说之一《忏悔》中的沼热病，即癌症，具体地说是胃癌。在男人当中他表现得很了不起，要求医生“说明事实”。但当医生向他说出真实情况以后，他崩溃了，陷于极度的忧伤，以致所有的人认为，他也许无法完成《骑白马者》这部他平生曾大胆提出的最高和最富创意的作品了。他们说：“孩子们，这可不行啊”，于是便决定，出于善意欺骗这个在艺术上正处于心照不宣的日耳曼人的 sera juventus（青年最晚期）*，但却过高估计了自己男子汉气概的年迈诗人。他的兄弟埃米尔是医生，他与两个同事一起筹划，提出一份假会诊证明，据此科学宣布，这一切全属荒唐，这并非癌症，这种胃病是良性的。施托姆立即信以为真并跳了起来，过了一个美好的夏天，在此期间他与善良的胡苏姆人一起快乐而又有意义地度过他七十岁生日，此外，《骑白马者》的写作也在继续，随之胜利完稿，这是一篇气势恢宏的小说，他以此将他所理解的中篇小说，作为戏剧的叙事型姐妹篇，推到了一个自那时以来没有再达到过的顶峰。

最后我要说，他以之使他的艺术家生命臻于圆满的这部杰作是仁慈

* 语出自塔西陀的《日耳曼尼亚志》。

的幻想的产物。使他进行幻想的能力来自这部非凡的艺术作品要求臻于完成的和生命的意志。

——一九三〇年

老年的冯塔纳*

特奥多·冯塔纳的一卷新的书信集出版了，——一件十分令人兴奋的事。我们现在有两卷家庭书信和两卷他致朋友的书信。还有书信吗？人们应将它们编辑出版！我指的尤其是他最后时日发表的言论，即年迈的冯塔纳的书信；因为中年和青年时代的信与此相比是微不足道的。难道他不正是到了老年，到了耄耋之年才完全成为他自己吗？正如有生来就过早地长成但不成熟，更谈不上没有活过自己就变老的青年人一样，显然也有耄耋之年是唯一与之相称的年龄的人，这是经典性的高龄，可以说，这时他适于最完美地展现这个年龄段的理想的优点，诸如温厚、仁慈、正义感、幽默和诡谲的智慧，总之，那些孩提时代的无拘无束和天真无邪，即人性以最完美的方式在更高层面上的重现。他就属于这种人；而且看起来他似乎知道这一点且急于变老，以便长久地做个老人。一八五六年，他三十七岁时写信给他的妻子说：“从我开始对音乐产生好感我就清楚地察觉我在变老。音乐和一座雕像的优美线条开

* 最先发表在柏林的《未来》杂志一九一〇年第一期。后收入海尔博恩（E. Heilborn）编的《冯塔纳书——关于其性格的论文集》（*Das Fontanebuch. Beiträge Zu seiner Charakteristik*, 柏林，1919）。一九二二年又收入在柏林出版的《演讲与回应——论文与短评集》。

始让我感到愉快；感官变得更敏锐，而享受的第一条规则是：切莫紧张！这一切都不同于青年时代。”*二十三年之后，他在致他的出版人赫尔茨的信中写道：“我现在方才开始。在我的后面什么都没有，一切全在我面前，幸运和晦气兼而有之。人也会走背运。因为一个五十九岁的人还像个‘小博士’那样站着，并不是什么令人高兴的事。”**十四年后，他发表他的杰作……***

人们应仔细看看他的画像：将致友人书信集第一卷中青年时代的像与身后出版的一卷中所载晚期的一幅侧影照片相比照。人们看一下当时那张苍白、略显病态、充满幻想而又表情木然的脸，再看一下那个在十八世纪某些老年绅士画像上常见的老人头像：风采照人、坚定、仁厚和愉快地盯着人，牙齿松弛、长满浓密的白色胡须的嘴角泛着理智的、开朗的微笑，——两相比较人们不会怀疑，这个人和他的智慧何时达到了他的最高点，他何时达到了他个性的完美。

这个形象是作品和书信表现出的冯塔纳，这是老年的布里斯特、年老的施泰西林，它表现了不朽的冯塔纳。这个凡人，按照人们所听到的一切说法，是有缺点的，往往使人失望。当他对他女儿谈到用于娱乐比用于工作的力量和蓬勃朝气还要多时，他已七十岁，他承认，“这么瞎折腾有什么意思？”****这个问题几乎完全支配着他。但他大概暗自想像，他曾经真正有过这种蓬勃朝气，他也许忘记，那个“著名问题”的不愉快的清静无为主义或多或少一直占据着他。“为了在这里消遣”，三十七岁的他从巴黎写信说，“需要某些好的和坏的特长，这两个方面我都没

* 一八五六年八月二日致埃米莉·冯塔纳。

** 一八七九年八月十八日致威廉·赫兹。

*** 指《埃菲·布里斯特》。

**** 一八八九年八月三日致梅特·冯塔纳。

有。人们首先得会法语；这是一种我所没有的伟大美德。此外，人们必须是个放荡的人，会赌，会追姑娘，会与人约会，会吸土耳其烟，会操作台球杆，等等。谁对所有这些一窍不通，他就是一个毫无希望的家伙，最好在他看完这档子事，结束在凡尔赛和卢浮宫的艺术参观之后提起箱子走人。”*对于一个正当盛年，第一次感受巴黎的人而言，这是一种稍嫌忧伤的议论。但这是一个有着精神负担、为创作的责任感所占据的人的议论，他肯定没有兴致去娱乐，而且还怀有反感；这尤其是一个虽然持之以恒并命定在以后将取得杰出成就，然而却在精神上遭受折磨秉性的人的议论，对于这种人青年时代不存在合适的环境，他只有到老年才可能真正达到和谐、平衡，不论我们自己还是其他人都不会在这种年岁要求具有“蓬勃朝气”，这时，“这么瞎折腾有什么意思？”这个问题成为一个自然的、人情上可允许并因此而有同感的基本情绪。

他这种神经过敏的秉性想必在某程度上与瓦格纳的秉性相似，当然，后者活泼起来有可能达到胡闹的程度，但在他长时间多产的创作生活中，健康安适似乎是一种例外情况；他便秘、抑郁、失眠、受到种种折磨，三十岁时就经常独自坐下来失声痛哭达一刻钟之久；他害怕在《汤豪泽》脱稿之前死去，三十五岁就认为自己太老了，无法实施创作《尼伯龙根的指环》的计划；他不断地感到精疲力竭，无时无刻不认为自己“完了”，四十岁时“天天想到死”，将近七十岁时写成《帕西法尔》。性格上的差别很大，在冯塔纳身上，这一切表现得比较冷静、有节度。但他的书信却告诉人们他易于疲倦，他内心处于疲于奔命的状态；显然他从不认为会活到如此高龄。如果说他三十七岁时觉得自己老了，那么，他五十七岁时就看到他已经达到了目的。他“现在取得了尘

* 一八五六年十月十六日致埃米莉·冯塔纳。

世间的一切：恋爱、结婚、生儿育女，获两枚勋章和被载入《布洛克豪斯百科全书》。所缺的只有两样东西：枢密顾问和死。我对后者是肯定的，而对前者我万不得已时便放弃”。两年以后，他在剧院里碰上了麻烦，“从根本上看只是一个微不足道的事；可足足一刻钟之久我觉得我必须呆坐在位子上不动；心跳得像是有病，腰部四周疼痛难耐……我总是有些神经过敏，但并未有过这种情况。于是，我又是对自己说：你还想要什么呢？一个人还活着，大多数五十八岁的人还不像我，已体力不支。”*他衰弱了，他活着；他将给予人们的东西只是十八本书，这些书一直到《埃菲·布里斯特》，一本胜过一本。

在七十年代正值婚姻不和之时，他在的一封信里设法对他妻子解释他神经质地易动怒和内心不悦的情况。“每当我工作停滞不前，”他写道，“或者有一种失败感时，我的心情就感受到压抑，出于受压抑的心情，我就不可能讨人喜欢、活泼可爱、有生气、和蔼可亲。”**不过，他大概属于那些其一生作为堪称英雄业绩的一些人，其原因就在于他们总是认为停滞不前；他们达到了完美，因为他们永远有一种失败感；他的信是如此令人爱读，我还从未碰到过一个认识他本人，认为他活泼可爱、有生气和笑容可掬的人。在人们的回忆中，他是一个“娇弱多病的”老先生，从他身上看不出有多么过分旺盛的创造欲望。在某浴场结识他的一个女士对我说，他就今天他的工作如何这个问题回答她说：“上帝啊，很糟。我坐在亭子里，一个半小时之久我什么都没有想出来。而正当开始有点滴思想活动时，孩子们跑了过来，大吵大闹；而这意味着今天算完了。”这位女士在议论这种类型的诗人时带有轻藐的含义。

* 一八七八年六月十五日致埃米莉·冯塔纳。

** 一八七六年八月十五日致埃米莉·冯塔纳。

既然一个人自认为有天赋，她说，并将舞文弄墨当作职业，那么，这样一种表白简直是丢人现眼。老人很可能多半会赞成她的说法：因为他很谦逊，想到自己时自尊但并不自大；虽然他按照年庚和天赋是欧洲英雄家族的成员，属于这个家族的有俾斯麦、毛奇*和威廉一世**、赫尔姆霍茨、瓦格纳、门采尔***、左拉、易卜生和托尔斯泰，——所以他完全无须郑重其事地过分张扬自己，将永恒的镜头对准自己，无须怀有使一八七〇的年柔弱的女性神经紧张的、渴望成为伟人的嗜欲。

“点滴”这个词早在五十年代的一封信里就有过：“我肯定是一个有文学天性的人，比千百个其他自我膜拜的人更多文学天性，但我并非具有伟大和丰盈的文学天性的人。只有点滴而已。”****他谈论自己本人的方式像这里一样，处处如此，没有不讨人喜欢的谦卑，但沉静、朴实，一直到听天由命并与一八八五年这幽灵般的老人拄着拐杖在无忧宫的楼梯上就德国诗人的地位发表议论时所用的语调一样：

“您干哪一行？”

“作家，陛下。我写诗！”

国王微笑着说：“您听着，先生，

我愿相信您的话：没有那个傻瓜

无端地赞美这个行当，

这类人讲的只是任何人必须讲的话，

肯定有讽刺意味，其他是可疑的。

* 毛奇 (Helmuth von Molthe, 一八〇〇—一八九一)，德国陆军元帅、军事家。

** 威廉一世 (Wilhelm I., 一七九七—一八八八)，普鲁士国王 (一八六一—一八八八年在位)。

*** 门采尔 (Adolf Menzel, 一八一五—一九〇五)，德国画家。

**** 一八五七年一月八日致埃米莉·冯塔纳。

Poète allemand (德国诗人啊)! ……”

书信集的某个地方用散文表达了这个意思：“这是重弹的老调：谁若一定要成为作家，他就将如其所愿；他最终会在感觉上立于唯一适合他站的地方，他也将得到安慰，得到幸福。但是，谁若生来就对此不完全适合，他最好不要沾边。”*这对于那些走来想知道他们是否有“天赋”的青年人是至理名言，这也适用于所有如可怜的威克斯勒之类的人，这可怜的人在九三年七月去世，关于这个人，冯塔纳致洛顿伯格**的信中写道：“这样的人总是给我留下悲剧性的印象，但感觉却并非纯然如此，其中夹杂着许多其他东西：‘这笨蛋为什么不呆在他的柜台***后面？’等等。这话听起来很刻薄，尤其出自一个自己也曾站过柜台的人之口。可是，我没有说错。”有着如此清醒思想的人必定在其内心——尽管只是“点滴”——对其职业十分有把握，因为他离开了罗斯药店的柜台****。或者他像我们所有的人一样？我们不论是福还是祸对两者都无所谓，离开以前的任何一个柜台埋头于思想和语言，正如年轻人以前出于懒，出于轻率和市民的无奈去当兵一样。他无论如何都知道，许多人想到他、议论他，正如他想到和议论可怜的威克斯勒一样，“哪怕当他已小有名气，甚至在某一特定领域（叙事谣曲）走在前头。”

书信中附带粗略地描述了他的生活，他平淡的、受压抑的生活。“我是在没有财产，没有亲属，没有必要的训练和知识，没有结实的健康身体的情况下踏上生活之途的，除了诗人的天赋和一条不合身的裤

* 一八八三年六月十六日致埃米莉·冯塔纳。

** 洛顿伯格 (Julius Rodenberg, 一八三一—一九一四)，德国作家。信写于一八九三年七月十六日。

*** 冯塔纳年轻时曾在药店工作。

**** 冯塔纳在药店一直干到一八四九年。

子（膝头总是凸起）以外，别无其他装备。现在您可以想像，当时我的生活何以必定带有某种自然的必然性。我可以补充说，带有某种比自然的必然性糟得多的普鲁士的必然性。当然也有美好的瞬间，安慰、希望和一种越来越强烈地萌动着的自我意识的瞬间。但总的看，我可以说，我经受的只是冷落、怀疑、无可奈何的表情和冷笑……不过，我不能说，我漠然地接受了所有这一切。我曾为此痛苦；可另一方面我也可以再补充说：我并未为此十分痛苦。这在过去和现在都是由于我对现实久已养成的一种意识。我总是接受生活的现状并且适应它。这意思是：对外而言，在我内心并非如此。”*接着他谈到在普鲁士以及处处所存在着的他对之表示顺从的巩固、稳定的权力和实际现状，虽然它们很晚，完全接近他的生命终结之时才开始对他表现出仁慈。他成为博士，获得一枚勋章；可他发现：“人们是为别人而获得勋章的……倘若我是一个有社会声望的人，是尊敬或者哪怕只是关注的对象……那么这种奖励对于我几乎毫无意义。但鉴于人们在德国，特别在普鲁士，只有‘为国家所认可’才为人看重这个事实，这样的勋章还真的有了一种实际价值：人们被投以充满敬意的目光和得到较好的对待。所以，应为推荐了我的戈斯勒祈福。”**歌德就勋章和头衔曾对艾克曼发表过相似的议论（“它们挡住了某些冲击”）***，而在这种质朴的推理中，包含着许多德意志的思考方法，许多俾斯麦的现实主义和康德对纯粹理性与实践理性的区别。在冯塔纳的内心他不仅明白自己并不仰赖“稳固的权力”，而且他认为，指望一般人性，指望喝彩、赞许、荣誉是愚蠢的，好像因此而成就了什

* 一八九三年十月三日致格奥尔格·弗赖德兰代尔。

** 一八八九年一月七致格奥尔格·弗赖德兰代尔。

*** 托马斯·曼此处所引有误，不是对艾克曼，而是对莫里茨·奥佩曼（一八二七年五月二十二日）说的话。

么事似的。“相反，”他说，“我们必须以对这类东西的虚无性的信念充实我们的灵魂，唯有从我们的工作，唯有从我们自己行动中才会得到我们的幸福”^{*}；至于财富问题，他对这种取得幸福的手段的藐视有时几近于怜悯。“凡是钱多的地方总是有鬼怪出没。我年龄越大，便越深切地感觉到，这意思是：越敏锐地观察到金钱的惩罚。可这似乎近于神的意志：人应挣他每天食用的面包，大臣自然有别于打短工者，但始终还是酬劳不太多的劳动。继承下来的亿万财富是祸患的渊藪，即便慈善家也是不幸的，因为对人的卑劣和忘恩负义的研究分析败坏了他们行善的兴致。”^{**}不论怎么说：他对大量财富的态度并没有嫉妒，没有轻藐，如果说他本人同意佩利科^{***}所说，那种置身贫与富之间的中间处境使人更容易认识两种极端状态，因而最适于形成人的情操，那么，他作为诗人对伟大所独具的感觉迫使他——类似海涅对待罗思柴尔德家族^{****}的情况——对巨量的财富从审美角度表示赞赏。“现实的财富，”他在给他女儿的信中说，“很少给我留下印象或者让我感到快乐，但我对它的表现形式却极有好感，我乐于生活在雇用五千名矿工，创建工厂城市和派遣探险队去非洲殖民的人们当中。拥有船队的大船主、修建连接世界各部分的隧道和运河的大亨、报业巨头和铁道大王肯定会受到我的尊敬。我无求于他们，但我乐于看到他们的创造和业绩；一切巨大的东西从我青年时代就对我具有诱惑力，我毫无妒意地表示臣服。”^{*****}他最鄙视的是

* 一八八九年十一月十一日致格奥尔格·弗赖德兰代尔。

** 一八九〇年二月五日致格奥尔格·弗赖德兰代尔。

*** 佩利科（Silvio Pellico，一七八九—一八五四），意大利诗人。

**** 罗思柴尔德家族（Rothschilds），由迈耶·阿姆舍尔·罗思柴尔德（Mayer Amschel Rothschild，一七四四—一八一二）于一七六六创建的跨国银行集团，银行总行在法兰克福（美茵河畔），在伦敦、巴黎、维也纳、那不勒斯有独立银行。这个家族的产业一直延续至今。海涅在其伯尔尼备忘录第一卷提到，见《海涅作品集》（VII，33—36）

***** 一八八四年四月十八日致梅特·冯塔纳。

自以为比他的贫穷好一些的、资产阶级的“五芬尼饭馆”。“一个面包，”他说，“绝不是五芬尼饭馆，一个面包是至高无上的东西，是生命和诗。而一桌备有美酒和蛋白大蛋糕的烤鹅正餐，如果饭店老板兴致勃勃地自认为必定会在两个小时里让我离开我生存的常态，本身便值五芬尼，并因与之相伴的思想而双倍地如此。”^{*}有人骂他是庸人；他本人时而又如此自称。但他充满一切普通的东西的平凡，并认为贫穷如果不是条件，可却也是艺术家进行无拘束的自由观察的一个有利因素。“我若回顾一下，”一八八三年他从诺德尼岛写信说，“我在这里的生活与我三十一年前在伦敦的日子有许多相似之处。当时，我怀着惊叹心情从海德公园走到摄政王公园，喜不自胜地站在里士满山丘上，看着盛开的山楂树花；我所呼吸的空气，我所看见的富裕景象，这一切使我感到快意，但我走在这里却像一个局外人或者只是作为一个并不具有充分和全部权利的人穿行于这无比富丽的美景。始终仅仅是越篱笆而望的过客。在这里又是同一种情况。所幸者，天空使一切保持平衡，盲人凭其指尖看。对我而言，观察事物几乎胜过占有它们，所以，人们最终像一个看似更受到优待者那样得到了他的幸福和快乐。”^{**}

然而，在我们当今的人看来，他这种安于守贫、表面上小市民的狭隘生活是多么陈旧，多么过时！时代变了，人们称之为“具有颠覆性的”教化力量正处于反对“稳固的”力量的、所向披靡的进军中，精神的价值、艺术的地位大大提高，所以，像冯塔纳那样的顺从在我们看来是可怜的。勋章和头衔对于我们算什么？谁会为了让人投以更加尊敬的目光而希望得到这些东西？知识人“未被推荐者”的社会处境得到最显

* 一八八四年四月十八日致梅特·冯塔纳。

** 一八八三年八月四日致梅特·冯塔纳。

著的改善。“谁会如此愚蠢，无端地为这种标志而自诩？”前不久在慕尼黑一个骗子被拿获，他在一家高级饭店来客登记簿上写的是“作家”。我们不再可能要求……

然而，冯塔纳的谦逊植根更深，不单在社会土壤之内，这是新近的艺术怀疑论的一个结果，这种怀疑针对艺术和艺术家的创作本身，人们可以说，一切艺术家的诚实品质都基于此。这是非常令人感到快慰的，可也并非没有一丝儿卖俏意味，当他在他七十岁的生日让人说出“他的遭遇实际上是很不幸的；他甚至未读过大学”^{*}之类的话的时候，——或者，当他拒绝去魏玛参加歌德和席勒文献馆揭幕仪式的时候，因为他在那里将冒很大风险，被用一段拉丁文“或者甚至希腊文的”引语以及用你打招呼，这时他总是有种感觉：“大地啊，你敞开门！”^{**}不过，他七十九岁时在写给一个批评家的信里说的话却是出自肺腑之言：“我对您特别感激，您向我指出，我伤害他人，但也伤害我自己。我若能随心所欲，我还会以完全不同的方式对付我自己的。因为在人们克服不了的一切虚荣中，人们最终还应加上将自己视为某种十分可疑的东西这一条：‘Thou comest in such a questionable shape.’（‘你显得是如此可疑。’）”^{***}这与他对规矩和秩序的市民意识有关，但更与艺术家们当中的郑重其事者、教士和骗子不屑了解的真正的理性主义有关，如果他感觉到了——除他之外也许还有某个人^{****}感觉到了——艺术家类型的人，这种魔鬼与丑角杂交的产物的可疑性的话。人们应重视斯皮尔哈根^{*****}的小

* 一八八九年六月二十九日致弗雷德里希·斯蒂芬尼。

** 一八九六年五月二十五日致埃利希·施密德。

*** 一八九八年六月二十九日致路德维希·皮奇。这句英文引自莎士比亚《哈姆雷特》第一幕第四场。

**** 尼采《快乐的科学》第361节。

***** 斯皮尔哈根（Friedrich Spielhagen，一八二九—一九一一），德国作家。

说中的人物的下述批评用词之严厉：“总是有一种观念：一个诗人，一个画家，总之一艺术家是某种特殊的人物，而整个社会（以往也是如此）处于最低层，如此之低，以致绝大多数人必定给压在下面。这一规律只有极少例外，比如司各特^{*}，但拜伦^{**}却就令人望而生畏了。人们对艺术家，如果是真正的艺术家的话，必须取谅解态度，不可斤斤计较，不过，若要颂扬他们的胡闹、伤风败俗和傲慢相互交织的非理品格，这是令人极其反感的。‘我的艺术对于我是神圣的’，这类套话（女演员尤其爱说）就叫我受不了。”^{***}玛各达·施瓦泽当时大概还在音乐学院。但这议论听起来岂不恰似出自《快乐的科学》的一段引文吗？属于同一个思想范围的还有他六十岁时写的关于卢贝克的思考^{****}，他在这里讨论了艺术与生活的对立以及平凡和乐于助人的生活的优先，即优越性。“哦！”他写道，“少尉、六英尺高的骑士庄园主和其他一切来自唐璜^{*****}家族的人多么被偏爱，我多么应该收回我还在进舞场，为了投身抒情诗创作和远离那些英俊潇洒、洋洋得意、诡计多端的勾引女性得手的人而说过的话。书蠹和有文学癖者尽管很好，很聪颖，但始终只是自得其乐，是自己和一小部分人的快乐。世人从旁走过，笑着面对生活和美。例外情况很罕见，而且往往是表象。海泽的成功更多应归诸他的个人品格而不是他的文学创作。”^{*****}当人们不理解他的话的时候，他设法作出解释：“在与我的家人谈话时指出艺术、知识、学问，尤其抒情作品与叙事作品（这是在嘲讽我自己）的相对的不重要性，并称颂美好、欢

* 司各特（Walter-Scott，一七七七—一八三二），英国小说家、诗人。

** 拜伦（George Gordon Byron，一七八八—一八二四），英国诗人。

*** 一八八三年三月二十九日致埃米莉·冯塔纳。

**** 冯塔纳《全集》V，柏林，1917，第527页。

***** 唐璜（Don Juan），西班牙传奇中的浪荡子，屡见于西方戏剧和诗歌中。

***** 一八八二年三月二十七日致威廉·赫兹。

笑的人们为之感到高兴，而他们周围的人又一再心向往之的优点，这是我的一大乐事。我年轻时的想法恰恰相反。英俊潇洒等于零，天赋、才智是一切。”*

这就对了。讽刺思想和文学的权利（今天讽刺成为无权利者推行可鄙的滥用的一种方式）只有通过伟大的成就才会取得；艺术家对艺术和艺术创作的怀疑，只有怀着艺术家的敬畏并付出冯塔纳——在这一点上他是一个真正的北方人——几乎将之与天才认同的艺术勤奋才是可敬的。且看他赠门采尔**的一首双行诗：

秉赋，谁没有呢，才智，儿童的玩具！

只有认真才造就人，只有勤奋才造就天才。

与此相应的是他书信中的一段话：“当今不再有单纯的‘天赋’。至少它并不重要，丝毫不重要。今天谁真正从事一种艺术创作并想有所作为，他首先自然也得天赋，然后必须有良好教育、冷静的认识、鉴赏力和钢铁般的勤奋。但艺术上的勤奋却是有别于批量生产的東西。为写一首抒情小诗而耗费了比布拉赫弗格尔***写一部三卷本长篇小说的时间还要长的施托姆，虽然散步的时间比前者多，但作为艺术家却比前者表现出百倍的勤奋。寻常人只是大量地写下他一时想到的东西。艺术家，真正的艺术家则为寻求一个词而踟躅旬日之久。”****

教育、冷静的认识、鉴赏力和勤奋：这个北方人具有更多勃兰登堡

* 一八八二年三月二十八日致威廉·赫兹。

** 门采尔 (Adolf Menzel, 一八一五—一九〇五)，德国画家。

*** 布拉赫弗格尔 (A. E. Brachvogel, 一八二四—一八七八)，德国作家，他的历史小说《弗里德曼·巴赫》共有三卷。

**** 一八八一年八月二十五日致玛蒂尔德·冯罗尔。

人的气质，而较少比斯开地区*人的秉性，他所依靠的并非狂热，而是立足于认识，立足于对任何伟大的文艺创作时代所独具的理想的认知。他援引歌德的话说**：“一个正直的诗人和作家的创作至少应跟他认识的尺度相当。”他随即补充说：“非常正确。人们尽管也可能在没有批评的情况下写出些好东西，不错，也许写得如此之好，甚至后来在有批评的情况下再也未能做到。这一切都不容提出争议。不过，这是‘众神的礼物’，这正由于是众神的礼物而罕有出现。一年出现一次；可一年有三百六十五天。剩余的三百六十四天是由批评，由认识的尺度决定的。我在诗歌创作中比散文创作早三十年就有了这种认识；因此，我读我的诗时津津有味，或者说不感到难为情，而我在同一段时间写的散文却总是让我羞惭和脸红。”“我的整个创作，”另有一次他承认，“是心理描写和批评，是在光照之下得到纠正的模糊的创作。一个偶然的时机使我以一半或四分之一的力气写成这部中篇小说。尽管如此最终并没有人看出这一点。”***关于他自己的创作的这类说明和忏悔在他的书信中比比皆是。这些书信之激励人在于其真实和直接体验，并让人有可能窥见一个有才智和富激情的艺术家工作室的内部。

比如，他谈到，在创作时得到的一些小的帮助和支持必然向艺术家隐瞒了下述情况：本来这一切都是虚构和出于自己的切身体验：“人们需要怀有这种意识：一定数量的实在的东西跟人们同时存在着，然后人们从这种意识进行创作。我经常听人说：‘您似乎不需要这种意识。’非也。我的确需要。只是它游荡于幕后而已。”他还谈到——借助未被焚

* 比斯开 (Biscaye, 或 Gascogne)，在法国西南，比斯开湾介于法国和西班牙之间。冯塔纳是法国胡格诺教派家族的后裔。

** 一八八二年八月十七日致埃米莉·冯塔纳。

*** 一八八四年五月十四日致埃米莉·冯塔纳。

烧的透露《埃菲·布里斯特》创作内情的信——平庸和矫揉造作，他坚定地宣称，平庸只是瑕疵*。另外，他以最生动和最具教益的方式反对风格上的校正，一个编辑自认为必须对《埃莱恩克利普》的原稿作这种修改。“我可为您牺牲，”他写道，“我的‘句号’，但是我那些‘关联词’**——不论它在哪里大量出现——您必须给我保留着。因为我在想入非非——我们私下讲——要做一个文体学家，并非那种令人不堪忍受的平顺流畅的作家，他们对一切都只用一种语调和一种形式，我要做一个真正的文体学家。这就是说：做一个绝不将他因循陈规的玛尔里特***或者园亭闲适的风格强加给所描绘的事物，而是相反，不断地从他所面对的事物变换着他的风格的真正作家。于是，有时我便写出十四行的长句，然后又写出还不足十四个音节的句子，往往只有十四个字母。用‘关联词’的情况也大致如此。倘若我要用关联词风格表达一切，我也许会以危害公众罪被关起来。不论我写关联词中篇小说，还是无关联词中篇小说总是以适应和照顾素材为准绳。愈是具现代性，愈是无关联词。愈多 Sancta Simplicita，****愈多‘关联词’。‘关联词’是圣经和先知所使用的，凡是应达到这个方面的效果的地方都得使用，它是不可或缺的。”*****“适应和照顾”这一教诲的人所共知的恳切性令人感到非常有趣。然而，事物的风格，即让客体讲话是冯塔纳最喜爱的艺术思想之一，而且他在他对凯勒的精彩评论中更加苛刻地再次提到这一点。凯勒，他

* 一八九六年四月二十四日致赫尔曼·维希曼。

** 他在这里用的是und（和、与等含义，用于句首则有起承、转折的意味）的名词化大写形式并是复数，这里权且译为关联词。

*** 玛尔里特（Eugenic Marsitt，一八二五—一八八七），德国女作家，原为歌唱家，写了许多消闲通俗小说和散文。

**** 意为：神圣的单纯。据称，捷克宗教改革家胡斯（Johann Hus，一三六九—一四一五），受火刑时见一年轻的农夫热心地向他站的柴堆上添加木柴，不由叹道：神圣的单纯啊！

***** 一八八一年三月三日致古斯塔夫·卡佩莱斯。

说，基本上是一个童话作家：他讲述的故事并非来自某个世纪，几乎不是发生在某个国度，自然也没有划分为等级和语言上不同的情况，他为进行表达选择了一种本质上始终不变的、古代和现代的、高雅和低俗的兼收并蓄的语言。一切历史的东西，他认为，都受到冷落，即便在某些本身并非——如《狄特根》——童话，而是展示历史风俗和状况的故事里依然如此。原因何在？在于这个瑞士人尽管颇具天赋、幽默感和艺术家品格，但缺少一种东西：风格。自然，那么何谓风格？“对此，人们的理解是，”冯塔纳说，“所谓独特的写作方式，对这一方式的认可在布丰*所说‘le style c’est l’homme’（‘风格即其人’）一语中达到极致，如此说来，凯勒不仅有风格，而且比任何人都多。但是，风格的这种含义已经陈旧，取而代之者是下述在我看来更加正确的定义：‘一部作品愈客观，便愈具有风格，这就是说：客体本身说话越多，作品越是摆脱偶然的或者完全跟有待表达的理念相矛盾的艺术家的特点和习惯，便越凸显其风格。’如果此说正确（我认为它是正确的），那么就凯勒而言，毋宁说是风格的缺失，毫无风格可言。他恰恰给所有一切都加上一种完全特定的、最具个人品格的色调，而这种色调有时适合，有时不适合，各因时因地而异。当适合时，我重说一次，便会产生最伟大的效果，若不适合，我们便听到有时几近于声嘶力竭的叫喊般的不协和音。他不知道 Suum cuique（各得其所），总是违背一句至理名言：‘把恺撒的还给恺撒，把上帝的还给上帝。’而他却残忍地将上帝创造的整个世界全都交给了他的凯勒格调。”

怪哉！在这里讲话的是冯塔纳本人；不过，人们不妨再读一遍他

* 布丰（G.Louis Leclerc Bufon，一七〇七—一七八八），法国博物学家和作家，著有《风格论》一书。

这段话的最后五个句子的语气和节奏（这里不讲谈论的内容），并自问，人们是否很可能在冯塔纳一部长篇小说的一段对话里碰到这类句子，尽管它们是冯塔纳本人讲的。国王和查科不正是以这种语气与他们的朋友施泰希林闲聊的吗？当然，人们在这里姑且将普鲁士的少尉军官是否具有如此高雅的气质的问题置之不论。说实话，冯塔纳针对凯勒所提出的异议——如果这是一种异议的话——同样或者几乎同样适用于他本人。他同样也将上帝创造的整个世界全部交给了他的冯塔纳格调；谁会希望他不如此呢？异议并非异议，而冯塔纳受自然主义影响的风格理论并未达到他的实践的高度。虽然每一种素材自身便包含着其风格，矫饰者像平庸流畅的作家一样都无法施展其技巧。然而，那种使一个作家能够以他所展示的世界气氛充实他的表达的每一种措辞的风格上的模拟，绝不排除风格上的个人品格的统一性和独具的特点。像每一个无愧于艺术家这一名称的艺术家一样，瓦格纳从不曾第二次做同一件事，他在他的每一部作品里从风格上看判若两人。可这并不妨碍他从他某一部作品的一个手段，一个节拍使人清楚地辨认出他本人。事实是，艺术家虽然自己并未讲话，而是让事物讲话，但他却是以他个人独具的方式让事物讲话。再说一遍：谁会希望冯塔纳不如此认为呢？

围绕着他的风格，尤其围绕着他晚年日子风格，如我们在他八十和九十年代的书信中重又看到的风格，存在着某些绝对魔幻般的东西。至少我个人不揣冒昧地表白，既往和当今没有哪个作家在我内心唤起喜爱和感激之情，即我在读他的每一诗行，书信中的每一行，每一小段对话时所感觉到的这种直接和本能般的喜悦，这种直接的开朗、温暖、满足。这种在展现令人感到心旷神怡开阔视野的同时却又写得如此轻松、明快的散文，以其隐秘的叙事谣曲的倾向，以其朗朗上口而又符合诗的格律的缩略语句而具有恬适、高雅的韵味，它看似松散，却又沉

稳和凝练，一种只有经过持久的创作练习才可能达到的内在形式，事实上它比它欠庄重的平易所要求的更接近诗，它有诗良知，诗的需求，它是以诗为鉴而写成的，正如他年迈时写的诗，这些诗是如此言简意赅和完美无缺，人们立即便可背诵，风格上始终接近他的散文，所以，值得注意的是，他的散文超脱不俗，凝练的程度是与它（请容我用这个词！）信马由缰般的闲散程度相应的。人们往往称他是一个“爱闲聊的人”，而他本人确也如此*。可真实情况是，他是一个歌者，虽然看起来他好像闲聊，而在《埃菲·布里斯特》里以一种文学上确实可疑的方式不断出现的他那种闲聊者角色，目的在于使素材性的东西尽快蒸发，最后剩下的几乎除了音调与思想的杂技般的嬉戏之外别无其他。难道这是衰退？他本人似乎曾持这种看法。“这本书，”他在论及《波根普尔一家》时写道，“并非长篇小说，而且没有内容。‘过程’取代了‘内容’，——在我看来仅此而已，无法再为之美言。当然，一种文学不可建立在完全老迈的先生们的品味之上。顺便顾及一下是可以的。”**一种投合他的观点不见得适用于我们其他人。倘若我们的叙事文学更多受到一个完全老迈的先生的品味的影响，我们当今在德国长篇小说里就会感受到更多艺术，更少市侩气了。值得注意的是，这种老迈化和解体的过程促成了创作“*Likedeeler*”的计划。

“我要写一部新的长篇小说，”一八九五年三月十六日的一封信中写道，“（至于它能否完成，我并不在乎），一部绝妙的长篇小说，它不同于我迄今所写的一切东西，总之，不同于一切曾经有过的东西，尽管某些人很想将它列入‘埃克哈特大师’***或者‘祖先’的范畴之内。可是它却

* 这个例子见一八八二年八月二十四日致梅特·冯塔纳的信。

** 一八九七年二月十四日致西格蒙德·肖特。

*** 埃克哈特大师（Meister Eckhart，一二六〇—一三二七），德国神秘主义哲学家和神学家。

与之完全不同，它应是最古老和最具浪漫主义倾向的叙事谣曲风格与我最现代和最具现实主义倾向的长篇小说写作方式之间的一次和解。这种混合风格也许最接近《布雷多先生的裤子》，区别只是，《裤子》有着幽默调侃的东西，这对它是得当的，而我的小说则被设想为幻想和怪诞的悲剧。它名叫‘Die Likedeeler’（应是 Likedealer，意为：平均分配者，即当时的共产主义者，因为事情发生在一四〇〇年），这是一群令人想起卡尔·穆尔*和他的同伙的海盗，他们在施多特贝利率领之下战斗，一四〇二年在汉堡的格拉斯布洛克 en masse（全部）被处决。所有一切全都成稿在腹，只有一个小小的缺憾：知识。一切都像一个幻影那样在我面前飘然而过，它们最终都应重又成为一个幻影。可是在它们重又成为幻影以前，必须在一段时间里在我的脑海中有一个固定而清晰的形象……”**于是他便搜求文献、书籍，并表示了他查寻文档资料的勇气……

倘若“Likedeeler”写成出版，我们今天便会拥有一部具有法国在《萨朗波》***、比利时在《历史宝鉴》****中所达到的至高文学水平的历史小说。可事与愿违。难道这段时间没有行动？一直到七月还多次谈到这个计划，谈到阅读资料。后来才沉寂了下来。

一个如此新颖和宏伟，一个前景如此清晰的使命悄无声息地沉没了，一个令人鼓舞的、可望成为不朽之作的构想沉静地死去；——这颇值得深思。疲劳乏力并非放弃的理由。因为作品完成与否对于他无关紧要。难道他试图以这部作品的创作冲破他自认为人的天性，尤其其他的天性所需要的限制，以便显示他的全部力量？“我们需要一个小圈子，以

* 席勒的戏剧《强盗》中的主人公。
** 一八九五年三月十六日致汉斯·赫茨。
*** 《萨朗波》是法国作家福楼拜的一部历史小说。
**** 《历史宝鉴》是比利时作家科斯特（Coster）的作品。

便成为伟大。”“谁若自视过高便是渺小的。”“我觉得我跳不远。”平心静气地从冯塔纳的怀疑论来看：“Likedeeler”计划是一个出于虚荣心的计划，这已被认识到并被屏弃。冯塔纳长久以来因处于受局限地位而显得伟大，因甘乎其市民地位而更为高雅，长时间作为长篇小说作家而是一个隐密的歌者。几个月之后，他梦想着，他觉得他始终是他之所是者。于是，他为他的盛气凌人的行径而羞惭，觉得这简直可笑：突然要憋足这身老骨头的劲儿去跳远；接着，他便默默地放弃一部对于他并非像他开始时所认为的那么有新意和不同凡响的作品。这种情况比它的表象更加典型。高雅天性的资质和需求长久地倾注于不显眼的和市民性的题材，使其内在品质变得高雅并将之提高到在行家看来远远超越其固有领地的所在，这种资质和需求最终，若被用于一种“有价值的”素材，即便对低能的人也会表现出其高贵。然而这里所缺者是对立的诱惑力，缺少人们习以为常的隐秘性魅力；一部只会是一个结论并在更高的层面上表现为多余的作品是不会成功的。

也许构思“Likedeeler”这部幻想式散文体叙事谣曲完全是出于怒气，出于对他的天性直到最终都受到的粗暴的不理解的愤怒。“我与玛丽亚·斯图亚特一起上床，与阿切博尔德·道格拉斯*同时起床。浪漫的幻想从青年时代起便让我着迷，并造成了我最独特的南部法国人的天性。现在，哈特走来对我说：我是一个善良的、还称得上规矩的人，但却是背上背着一根普鲁士推弹杆的十足的庸人。啊，你呀，天上的父！”**冯塔纳是个浪漫主义者吗？一八八九年他对拜洛伊特的访问完全

* 阿切博尔德·道格拉斯（Archibald Douglas，一四八九—一五五七），苏格兰道格拉斯家族第六代伯爵，曾是苏格兰国王雅各布五世的监护人，后被流放。冯塔纳分别以他和斯图亚特为题写成叙事谣曲，前者被K·洛维谱成音乐。
** 一八九一年四月十五日致汉斯·赫茨。

失败。*只是出于身体的原因：“序曲”即将结束之时，他感到不适，于是便溜走了。然而人们可以相信，倘若《帕西法尔》对他说了些什么，他也许不至感觉不适的，他讲到“劳累”时的那种好玩的情状表明，庙堂艺术和神圣的剧院不合他的胃口。他是浪漫派吗？从德国的意义上看肯定不是。他的浪漫情怀源于诗情画意，是西拉诺·德·贝尔热拉克**式的浪漫主义，一种在诗的旗帜下战斗的浪漫主义。其中甚至也有恐怖的主题，诸如塔堡监狱和断头台，作为对严肃过失的抵偿。但其主要本质是理性主义，是开朗的精神和自由的情感，完全缺乏的是告诫性的音乐感、热烈的形而上追索、抑郁的深思。此外，尽管对历史充满兴趣，还缺少反动的特征，缺少对“这个时代”的恨。冯塔纳的突出特点是当今德默尔***所代表的激进的现代性。

这属于这个在生活中至少从两个方面观察事物的、不受约束和对一切都未盟誓恪守不渝的人的矛盾，尤其当他有朝一日以令人惊异的坚定态度宣布反对普鲁士德国****，并称上阿梅尔高、拜洛伊特、慕尼黑、魏玛是人们可以从中得到快乐的地方的时候。不过，对于他更具典型意义的无疑是在信中谈到作为帝王驻蹕之地的大城市柏林的读者的一段话，他说，他们对于他比萨克森和图林根阅读马莉特作品的织袜子的太太们*****更加重要和讨人喜欢；或者书信的另一段，在这里讨论道德礼俗并讽刺，像尼采嘲讽“瓦特堡”和“更高贵的女儿们”一样，“小家子气的萨克森和图林根风格”与它宣讲道德的散发着市侩味

* 见一八八九年八月十九日致卡尔·策尔纳的信。

** 西拉诺·德·贝尔热拉克 (Cyrano de Bergerac, 一六一九—一六五五)，法国作家，启蒙运动的先驱。

*** 德默尔 (Richard Dehmel, 一八六三—一九二〇)，德国作家和诗人。

**** 一八九四年五月二十七日致威廉·赫兹。

***** 一八八一年七月三十日致古斯塔夫·卡佩莱斯，指畅销书作者欧根妮·马莉特。

的小城*。

当时他已七十岁，可是，他越发年轻了。他处于“文学革命”的高潮，创作关于他并不理解其感伤的不可或缺的妄想的老人和拥有未来时日，处于支配地位，现在“当值”的青年人的欢快的格言诗。一八八〇年前后，他适时地发表对古典作家的反叛性意见。“因为我们对我们的古典作家采取了一种极其偏袒的态度，虽然这只是表现在，我们也想以百无聊赖和平庸的东西进行创作，像在政治上一样，在文学上也在推行‘偶像崇拜’”。**甚至针对直到那时仍是“一号”的席勒，人们有时也发现他采取反对立场。这半个外国人认为，席勒的品格与毕尔格***民族的和大众的精神相比具有某种半外来的性质。****“三十至七十岁之间所写的”一切全系模仿，“已经完全死了”。“奉迎的话再也没有出现。”*****卑微的大喊大叫的人和哗众取宠者自然让他厌恶，而另一方面这位七十五岁的长者却称颂霍普特曼的《织工》是“杰作”，是“划时代的”，是“德国文学的一部辉煌作品”。*****

在他关于现代伟大人物的评说中，关于斯特林堡*****的评说具有奇妙的冯塔纳色彩。在他身上不仅是一种本能，他对行事谨慎、举止得体、整洁、和善可亲 and 市民礼貌的敏感必然让他对这个不讨人喜欢的天才像对不幸的施道芬一样采取反叛态度，关于后者他说：“这类天才根本不

* 一八八九年二月二十一日致莫里茨·拉扎路。

** 一八八〇年八月九日致威廉·赫兹。

*** 一八九四年七月二日致弗雷德里希·斯蒂芬妮。

**** 一八九四年七月二日致弗雷德里希·斯蒂芬妮。

***** 一八九四年九月六日致卡尔·策尔纳。

***** 一八九四年九月二十七日致奥托·布拉姆。

斯特林堡 (Johann August Strindberg, 一八四九—一九一三)，瑞典戏剧家和小说家。《愚人的忏悔》是他的一部长篇小说，而邵菲林斯基 (Schofelinski)，想必是这部小说的主人公。

应存在，如果天才品质要求这种东西，那么，我要推荐亚麻织工。”*《愚人的忏悔》首先诱使他说出这样的话：“谁能写出，出于报复写出这种书，他自然就是一个邵菲林斯基”。但他立即补充说：“但在另一方面，人们受到的最重要的启发，获得的最重要的信念和采取的最重要的行动总是，或者说几乎总是得惠于这些最可疑的人物，这始终也是事实。革命大都发端于仆役、冒险家或者疯癫者，若没有革命我们会成为什么人啊！”**这是庸人，是极端僵化的秩序维护者之言！他的问题是修辞性的：若没有革命我们会成为什么人！而这不只是一种情绪。平均分配者的题材中诱惑他的是“社会民主主义的现代性”***。这个写作《勃兰登堡漫游记》的人在致他的英国朋友莫里斯的信中说的原话是：“一切关注都在第四等级。资产者是可怕的，而贵族和僧侣陈旧过时，一成不变。新的、更美好的世界只有从第四等级起步。人们会这么讲的，哪怕这只是指追求的方向，指开始起步。可情况并非如此。工人们所想、所说、所写的实际上超过了旧统治阶级之所想、所说和所写。一切都更加真实无妄，更加接近真理，更加充溢着生机。他们，工人们重新开始一切，不仅有新的目的，而且也有新的道路。”****这些话出自一八九六年。此前十八年，他在给他妻子的信中写道：“俗众只能通过恐吓和宗教，通过世俗的或宗教的统治才知道遵守秩序，设想不经过这些世俗检察官兼法官达到这一目的的尝试可被认为已经遭到失败。人们曾想以‘教育’取而代之，并为‘强迫教育’和‘服兵役义务’唱赞歌。我们当下在吞下这个苦果。国家，岂止国家，还有“社会”用此两者绑了一条抽打自己

* 一八九一年二月八日致奥托·布拉姆。
** 一八九三年十月二十八日致伯恩哈德·卡斯珀。
*** 一八九五年三月十六日致弗雷德里希·霍尔泽。
**** 一八九六年二月二十二日致詹姆斯·莫里斯。

的鞭子：强迫教育让所有的人学会识字读书，浅薄知识带来的狂妄埋葬了最后的一点儿权威；当兵义务使每个人都能射击，乌合之众被组成了工人大军。”*这种在今天已成套话的认识是七十年代的经历，信中的这段话，像其他某些话一样，使人想起尼采以讥讽口吻提出的问题：“一言以蔽之：人们要什么人？如果人们要奴隶，那么，他们若为自己培养主人，他们就是傻瓜。”**在这种观察方式与年迈的冯塔纳对“第四等级”所表现出的绝对热情之间肯定有一段发展过程：他的现代性的逐渐觉醒，他奇妙地走进青年一代和未来。但同样肯定的是，在他这个人身上能够相互并列地存在两种观点，保守的和革命的观点；他的政治心理在艺术上是复杂的，从某种精深的意义上看是不可靠的；而从根本上看，他几乎并不觉得奇怪的是，在他“七十五岁时”向他走来的不是施泰修、布列塞和洛修***，而是另一个人，即心灵上可疑的、“几乎已属史前的”贵族。

这种复杂性比“庄严感的缺乏”（这也许是一回事）对于冯塔纳，对于这位《年迈的德夫林格尔》、《年迈的德骚人》、《年迈的齐滕》和《柏林入城式歌曲》****的作者，“没有做到”，没有能够，像门采尔那样，为官方所认可，成为雄鹰骑士和宫廷常客更加难辞其咎。无可争议的是，思想的和成为问题的事发生在艺术家和高级手艺人身上比在作家身上更多与技术性问题有关联；在他那种情况下，没有什么可阻止统治

* 一八七八年六月三日致埃米莉·冯塔纳。
** 尼采，《偶像的黄昏》第40节。
*** 布列塞 (Hans Bredow, 一八七九—一九五九)，德国无线电广播之父；洛修 (Friedrich E. Rochow) 德国平民教育家和社会改革家；施泰修 (Stechow)，背景不详。
**** 这些都是冯塔纳诗作的标题。德夫林格尔 (G. Derflinger, 一六〇六—一六九五)，波兰登堡陆军元帅；年迈的德骚人，即利奥波德一世 (Leopold I, 一六九三—一七四七)，普鲁士陆军元帅；齐滕 (Hans Joachim Zieten, 一六九九—一七八六)，普鲁士骑兵将军。这三个人都建有赫赫战功，且享有高寿。

者将素材上的问题看成思想倾向，也没有什么可阻止他这个思想沉默、不怀恶意和不承担责任的人，和颜悦色地接受他们的礼服和贵族头衔。一个伟大的画家可能成为官方人士，而一个伟大的作家绝无此荣幸。因为他人格的地位、魅力和价值之所系的一切，思想的色调、表达出的问题、充满责任感的无拘无束的自由，必然使他在当权者的眼里显得是有害的思想倾向，不应要求官方不可低估这个爱国的歌者，他有朝一日将宣布普鲁士主义是一切曾存在过的文化形式最低下的一种。^{*}

充满责任感的无拘无束的自由：他本可能接受这个词，用来说明他的政治态度的。一八八七年让他参加选举。“在最后关头，人们想通过一个‘急使’传唤我到票箱投票。我断然拒绝了。我的关系是如此复杂，为荣誉和不失礼的缘故我也不可能去投票。”^{**}在一八九〇年，他变得比较圆滑了：“现在我动身，在许多、许多年之后第一次重又去将一张选票投进票箱；选哪个人？置身于窘境之中的我，通过数纽扣作出了决定。就选这个一无所知而又肯定知道的人……”

一个不可靠的人。他作为戏剧评论家不是曾经承认，本来他同样可能讲出相反的意见？他“作为人和小说家”^{***}喜爱贵族，但在政治上他们“却很不合他的胃口”；他不得不习惯于看到，“他一直作为基础存在的、对贵族的偏爱，最终却受到充满猜疑的对待”^{****}，因为他吹奏这支曲子时过分“按照他的调式而不是根据摊在他面前的乐谱。”他爱犹太人^{*****}，“本来就看重他们，而不太看好文德兰^{*****}的日耳曼人”，而且“即

* 一八九七年六月六日致威廉·赫兹。

** 一八八七年二月二十二日致汉斯·策尔纳。

*** 一八九〇年五月五日致奥托·阿伦特。

**** 一八九六年六月十九日致卡尔·罗伯特·莱辛。

***** 一八八〇年十一月二十一日致格拉夫·菲利普·冯·奥伊伦堡。

***** 文德兰 (Windland)，德国下萨克森州沿易北河地区。

便与我所真诚地爱着的贵族相比也不得不承认，一切自由和更精深的文化——至少在柏林——主要是由富裕的犹太人介绍给我们的。”^{*}不过，他不愿被犹太人统治，他根本不是自由主义者，他从新勃兰登堡宗法制的田园^{**}里发表的言论对“自由条款”^{***}极其不屑，莫非人们认为，这个“漫游者”是勃兰登堡的歌颂者？他会谢绝的。“我曾想说而且确实也说了：‘孩子们，你们那么做，不见得如此糟糕’；我这么说是有理的；但是，想从我这些书里读出似乎我对勃兰登堡和它的居民怀有一种狂热激情，这却是大谬不然。我还不那么蠢。”^{****}当然，官方对此一筹莫展。不过，最终这也只是一个瞬间的保留，只是柔弱的个人与讨厌的题材所保持的距离。《勃兰登堡漫游记》原本想要说的话在他另一封信里得到了有力的表达：从批评的角度看，信中说，必须强调，“人们从这些书中不仅会了解勃兰登堡和它的居民，而且还——姑且不说多么粗暴和不堪忍受——会从对这种践踏义务和以棍棒执行公务的展示学会如何冷静地认识到，德国的这个最后的一号有资格将成为它的第一号。”^{*****}这是具有审美意识的人的自我表白，这说明他乐于顺应大势，在国家政治生活中并非高雅和缪斯的妩媚，而是精明和严酷的管教才是历史使命的载体。

他多次颂扬俾斯麦，在书信中谈到他；我不知道，人们从哪里，从歌唱里还是从语言里，可更多地了解俾斯麦以及冯塔纳。在这里是用一双怀疑的，甚至仇恨的心理学家的眼睛看德国宰相的形象的^{*****}：既非常伟大又十分可疑。老年人自然不承认青年人的怀疑权的。“大学生们，”他

* 一八九〇年一月二十五日致古特曼夫妇。

** 这里指他的《勃兰登堡漫游记》(Wanderungen durch die Mark Brandenburg)，共四卷，一八六二—一八八二年间出版。书中描写了这个地区的地理、历史、风俗、人物。

*** 一八九七年七月十三日致詹姆斯·莫里斯。

**** 一八八二年八月十二日致埃米莉·冯塔纳。

***** 一八八二年十月八日致威廉·赫兹。

***** 见托马斯·曼一九〇五年十二月五日致亨利希·曼的信。