

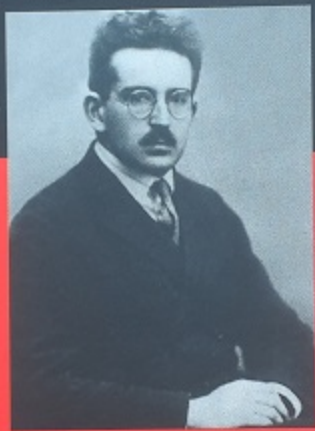
本雅明作品系列

无法扼杀的愉悦

文学与美学漫笔

[德] 瓦尔特·本雅明 著

陈敏 译



Literarische und

ästhetische Essays



北京师范大学出版集团

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

北京师范大学出版社

Literarische und
ästhetische Essays

本雅明作品系列

I516.65

24

14

无法扼杀的愉悦

文学与美学漫笔

[德] 瓦尔特·本雅明 著

陈敏 译



2403882



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

纪念

讲故

爱德

〈布来

目 录

纪念弗兰茨·卡夫卡十周年忌日/ 1

一、波将金/ 1

二、一帧儿童照/ 11

三、驼背的小人儿/ 23

四、桑丘·潘萨/ 35

讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品考察/ 43

爱德华·福克斯，收藏家和历史学家/ 80

〈布莱希特作品评述〉/ 134

一、布莱希特评述选段/ 134

二、叙事剧院里的一出家庭剧——评布莱希特的
《母亲》的首演/ 142

三、一个不许言说无产阶级的国度——评布莱希特

八出独幕剧的首演/ 147

四、何为叙事戏剧〈一〉——一份布莱希特研究/ 154

五、何为叙事戏剧〈二〉/ 176

六、布莱希特诗歌评述/ 188

诗歌的退化——卡尔·古斯塔夫·约赫曼[著]/ 242

引言/ 242

诗歌的退化/ 271

译后记 无法扼杀的阅读快感/ 283

纪念弗兰茨·卡夫卡十周年忌日

一、波将金^①

据说，波将金曾一度罹患重度间歇性抑郁症，其病情的发作多少有些规律可循。发病期间，任何人都不得靠近他，也绝不能进入他的房间。宫廷里没人提及他的病痛，尤其因为大家都知道，谁若是对此稍有暗示，便会在叶卡捷琳娜二世女皇那里失宠。一次，这位内阁总理大臣的病情发作后持续时间极长，并导致了严重的后果：在存放公文的房间里，女皇命他签字处理的公文堆积如山。宫中高官们对此束手无策。就在这时候，由于

^① 格里戈里·亚历山德罗维奇·波将金(Grigori Alexandrowitsch Potjomkin, 1739—1791)，俄国政治家，军事家，外交家，陆军元帅，叶卡捷琳娜二世的宠臣。——译者注

一个偶然的机 会，一个名为舒瓦尔金(Schuwalkin)的小录事进入了内阁总理大臣府的前厅，发现内阁大臣们正如往常那样，聚在一起喋喋叫苦。见此状，舒瓦尔金殷勤地问道：“大人们，发生什么事了？有何可让鄙人效劳的吗？”众大臣将来龙去脉说与他听，并叹惋称，他什么忙也帮不了。而舒瓦尔金听后却答道：“大人们若只是为此事劳神，那么请将文书交予鄙人吧，由鄙人为各位代劳便是。”内阁大臣们听后觉得，让他一试，但也无妨，便同意了他的请求。于是，舒瓦尔金把那捆公文夹在腋下，穿过大厅和迂回曲折的长廊，向波将金的卧室走去。到了那儿以后，他连门都没敲，甚至都没停一下，便直接转动了门把手。门没锁。在半昏暗的卧室里，波将金在床上坐着，身穿一件破旧的睡衣，正在啃手指甲。看到这一情景，舒瓦尔金一言不发地走到书桌旁，将羽毛笔沾好墨水后放到波将金手中，拣出最上面的一份公文放到他膝盖上。波将金先是心不在焉地瞥了一眼这位不速之客，然后如在睡梦中一般，恍恍惚惚地签署了这份公文，然后又签了另一份，最后把所有公文都签了。最后一份签好后，舒瓦尔金夹上卷宗，径直离开了房间，就像他来的时候那样。他兴奋地挥舞着这些文书，回到了前厅。内阁大臣们向他蜂拥而来，将他手中的文书夺了去，并连连向公文鞠躬。片刻之后，大臣们突然都呆若木鸡，沉默不语了。这时，舒瓦尔金又走到他们近前，询问他们为何如此惊愕。就在这一刻，他也看到了那些署名。所有公文上签的都是：舒瓦尔金、

舒瓦尔金、舒瓦尔金……

这个 200 年前的故事宛如卡夫卡作品的急先锋，笼罩其间的谜题便是卡夫卡作品之谜。内阁总理大臣府和档案室，那些泛着腐朽味道、年久失修的昏暗房间所构筑的便是卡夫卡的世界。殷勤的舒瓦尔金因将诸事想得过于简单而最终一无所获，他便是卡夫卡的主人公 K.。半睡半醒、不修边幅的波将金身处一个偏远的封闭空间，终日昏昏沉沉，他则是卡夫卡笔下众多当权者的先人。在卡夫卡笔下，这些当权者或表现为阁楼上的法官，或表现为栖身于城堡的秘书，但不论地位多高，他们都是已沉沦之人，或者更确切来说，都正在沉沦。而那些最底层和最腐朽之人，那些守门人和年迈体弱的官员，则又可能会突然显得大权在握。但他们为何终日昏昏沉沉？或许因为他们是[擎天神]亚特拉斯的后人，在用双肩支撑着世界？或许他们因此才将头如此“深埋于胸前，以至于人们几乎看不到他们的眼睛”，就如肖像画上的城堡长官，或者独处时的克拉姆(Klamm)？然而，他们肩上背负的并非世界；单单日常琐碎之事，就已使他们不堪重负：“他的疲惫，是斗士在格斗后的精疲力竭，他的工作是要将官僚办公室的一角粉刷成白色。”格奥尔格·卢卡奇(Georg Lukacs)曾说：如今要制造一张像样的桌子，人们得有米开朗琪罗的建筑禀赋。如果说，卢卡奇的思考立足于各个时代，那么卡夫卡的思考则立足于世界本身。故而，上面引文中的那个人在粉刷时需要推动的，是世界本身[的展开]，并且他还是

以最不显眼的姿态做到这一点的。卡夫卡笔下的人物经常无缘无故就鼓起掌来。然而，有一次他的文中却顺便提到，那些鼓掌的手“实为汽锤”。

我们熟知的这些当权者一直在缓慢地运动着，或向下走，或向上走。然而，使人感到最可怕的，是当他们从最腐朽的深渊中，即从父辈那里崛起之时。儿子轻柔地安顿年老体弱且冷漠迟钝的父亲睡下后，随即安抚父亲道：“‘放心吧，给你盖好了。’——‘不！’父亲喊着表示反抗，并用力地将被子掀开，一时间，被子倏地就被掀平整了，父亲径直从床上站了起来，仅用一只手轻扶着天花板。‘我知道，你早就想把我盖起来，你个小鬼崽子，可是我还没被盖住呢。我就是留着最后一口气，用来对付你也足够了，甚至还绰绰有余！……所幸的是，当父亲的不用人教，便能看穿你这个当儿子的。’……他已经完全站稳了，一副咄咄逼人的样子，并且因看穿了儿子而洋洋得意。——……‘现在你该知道了吧，这叫人外有人，并非如你一贯所想的那样，只有你自己！原本以为你是个无辜的孩子，但事实上，你根本就是个魔鬼！’”父亲摆脱了羽绒被的重负，同时也摆脱了世间的重负。他必须使世界本身动起来，这样才能使古老的父子关系变得活跃起来，产生重大后果。然而，它产生的后果何其重大！他判处儿子溺毙之刑。父亲是惩戒者。罪责浸染了父亲，同样也浸染了法院官吏。诸多迹象表明，对卡夫卡而言，官吏世界和父辈世界如出一辙。但这种相似性并不能让他们引以为傲。冷漠迟钝、腐朽败

落、污秽肮脏构成了他们的共性。父亲的制服污迹斑斑；他的内衣不洁净。官吏们的生活环境也肮脏不堪。“她[《城堡》十七章中赫伦霍夫旅馆的老板娘]不明白，为何党派之间非得有交往不可。‘为了把门前的台阶弄脏呀！’曾经有个官吏或许是恼了，这样回答她。而她却觉得这个回答让她茅塞顿开。”如这里所述，不洁净是官吏们的典型属性，这使人们可以视他们为不折不扣的寄生虫。当然，这帮人并非靠经济上依赖他人，而是靠吞噬理性与人性的力量得以苟活。而卡夫卡笔下那些奇特的家庭中，父亲也是靠着儿子才得以苟活，活像只附着在儿子身上的巨大寄生虫。他不但吞噬着儿子的力量，也吞噬着儿子的存在权。父亲是惩戒者，同时也是控诉人。在他的控诉中，儿子所犯的仿佛是种原罪。因为若卡夫卡界定的原罪针对的不是儿子，又会是谁呢：“原罪是人所犯的古老过错。原罪就在于，人不断地指责他人，认为自己受到了不公正待遇，认为人们对他犯下了原罪。”然而，被指控犯下原罪——传承罪责——的人，不正是继承了父亲罪责的儿子吗？这样看来，儿子便是有罪之人。但人们却不能从卡夫卡的上述话中推断出，这一指控是有罪的，因为这种推断是错误的。卡夫卡从未写过，这一指控是不公正的。此处审理的是一桩永远悬而不决的诉讼案，并且这将对指控产生极其不利的影响，为了赢得诉讼，父亲要求法官和官吏们与自己攻守同盟。他们可无限度地被收买、被贿赂，但这并非最糟糕的。因为事实上，他们有着如此不堪的核心特质，以

至于只有在收受贿赂时，他们的表情里才会透出一丁点儿人性。尽管法官们掌握着律法，但是人们对它却不得一见。K. 推想，“‘这套审判体系的特点之一就在于，被审判的人不但是无辜的，而且也对审判一无所知’”。在远古时代，律法和约束性的规范是不成文的。人可能在毫不知情的情况下便触犯了它们，并且必须因此而赎罪。尽管毫不知情便要赎罪的人极其不幸，但从公正的角度来说，他必须赎罪却并非偶然，而是命运的安排，此处的命运有着双重含义。在简要考查了古代命运观后，赫尔曼·科恩(Herman Cohen)将命运称作一种“不可避免的洞见”，他认为，正是“命运制度本身，才推动和导致了对制度的偏离和触犯”。对 K. 提起诉讼的司法制，亦是类似的制度。它还可以回溯至十二铜表法(Zwölf-Tafel-Gesetzgebung)之前的史前时期，那时取得的最初成就之一就是有了成文法。尽管那时的律法书里有了成文法，但法仍是保密的，在此基础上，史前时期的统治变得更肆无忌惮了。

在卡夫卡笔下，官场与家庭里的种种状况以诸多不同方式产生了交叠。这一点，我们可以从城堡山下那个村里人人熟知的一句话中窥见一斑。“‘我们这儿有这样一句话，也许你已听说过，那就是：官方的决定就像大姑娘一样羞答答。’‘这倒是一句很中肯的评语，’K. 说……‘但或许官方的决定与大姑娘之间还有一些其他的共同点。’”其中最值得一提的一点可能在于，二者可以为了任何事情出卖自己，就比如 K. 在《城堡》(„Das Schloß“)和《审判》

(„Der Prozeß“)中遇到的羞羞答答的姑娘们，她们既眷恋床事，也沉溺于放荡淫乱的家庭生活。她们在 K. 的旅途中随处可见；他征服她们，就如他征服那个酒吧女招待那样，毫不费事。“他们抱在了一起，她娇小的身躯在 K. 的手里滚烫。他们昏昏沉沉地在地上翻滚着，其间，K. 多次试图摆脱这种无意识状，但都是徒劳。他们就这样在地上滚了没多远，懵懵懂懂地撞到了克拉姆的房门上，然后躺在了泼洒上了很多啤酒、布满各种垃圾的地上。时间一小时一小时地逝去……在这段时间里，K. 总觉得自己迷路了，或者说，到了无比遥远、人尚未及的异国他乡。在这里，甚至连空气都与故乡的截然不同，陌生得仿佛要使他窒息。但这又对他产生了如此大的诱惑，使得他只能在这一国度里越走越远，在这一迷途上越陷越深。”我们之后还会提到这里所说的异国他乡。值得一提的是，这些妓女般的女人没有一个能给人美感。在卡夫卡的世界里，美(Schönheit)只出现在一些极为隐秘的地方：比如被告人身上。“‘然而，这是一个非常奇特的现象，从某种程度上来说，这是个自然科学现象……’他们之所以美，不可能是因为罪责使他们美……他们也并非因为受到了应有的惩罚，才变得美了……因此，他们的美，只可能是因为他们对人们提起了诉讼，提起了他们无论如何也摆脱不了的诉讼。”

从《审判》中可以看出，这种诉讼对卡夫卡笔下的那些被告人来说常常毫无希望，即便他们有望被宣判无罪。在卡夫卡创作的人物中，或许只有这些毫无希望的

被告人才能给人美感。至少，这一推断与马克斯·布罗德(Max Brod)保存下来的一段谈话片段相吻合。他写道：“我想起了与卡夫卡的一次谈话。我们从当下的欧洲和人类的败落谈起。他说：‘我们是上帝脑中浮现的各种虚无的想法，各种想要自杀的念头。’这首先使我想到了诺斯替派(Gnosis)的世界观：上帝是恶的造物主，世界便是他的原罪。‘噢，不是这样的’，他说，‘我们的世界只是上帝某种坏情绪的产物，只是上帝过得不好的一天。’——‘你是说，我们所看到的、知道的世界之外，还有希望？’——他微笑道：‘噢，希望有的是，多得数也数不清——只不过，它们都不属于我们。’”这些话架起了一座桥梁，指引我们通向卡夫卡笔下那些最不同寻常的形象。只有它们摆脱了家庭的温床，或许也只有它们还有希望。但它们不是动物，甚至也不是那些诸如猫羊(Katzenlamm)之类的生物杂种，或[《家父之忧》(„Die Sorge des Hausvaters“)中]奥德拉德克(Odradek)般的半人半物。那些最不同寻常的形象仍生活在家庭的魔力圈内。格里高尔·萨姆沙(Gregor Samsa)恰恰是在父母家里醒来后成了大甲虫，那个既是猫，又是羊的奇特动物，是父亲手中的一件家传物，而奥德拉德克则是父亲的一桩心病，所有这些安排都不无原因。事实上，那些“助手们”却不属于上述形象范畴。

这些助手们所属的形象范畴贯穿于卡夫卡的所有作品。属于这一范畴的，有在《观察》(„Betrachtung“)中被揭穿的骗子，有在深夜的阳台上以邻居身份出现在卡

尔·罗斯曼(Karl Roßman)面前的大学生，还有居住在那个南方城市中不知疲倦的愚人们。他们存在于朦胧的氛围中，这不由得使人想起，在深受卡夫卡喜爱、并曾写下长篇小说《助手》(„Der Gehülfe“)的罗伯特·瓦尔泽(Robert Walser)的短篇作品里，人物身处的氛围也飘忽不定。此外，人们还可以想到印度神话传说中的乾闥婆(Gandharwe)，一种尚未完成而似迷雾般的造物。卡夫卡的助手们便是如此；他们不属于任何其他形象范畴，但却又与所有形象范畴藕断丝连：他们是奔忙于这些形象群之间的信使。如卡夫卡所说，他们形似[《城堡》中的]巴纳巴斯(Barnabas)，一个信使。他们尚未完全脱离自然母亲的怀抱，因此，他们“为自己在屋子角落的地板上铺了两件破旧的女士上衣，然后躺在上面。他们……以尽量少占地方为荣。尽管他们不停地窃窃私语，咯咯地笑个不停，但是为了履行承诺，他们交叉双臂、合拢双腿，一同蜷伏在角落里。在昏暗的光线下，他们看起来就像角落里的一个大线团”。对诸如此类的人而言，对这些尚未成熟、举止笨拙的人而言，希望还是存在的。

从这些信使身上，我们可以辨认出一些温和的、无约束力的规范，而约束这些被造物整个世界的，则是一种沉重、晦暗的律法。这些被造物中，没有一个有固定的位置、有清晰且不可替换的轮廓；没有一个不是正处于上升或下降过程中的；没有一个不是正在与敌人或邻人互换位置的；没有一个不是度过了一生却仍未成熟的；没有一个不是已精疲力竭却仍处于漫长旅程开端的

的。在此，我们根本无法去谈各种制度和等级。这里所铺开的神话世界，要比卡夫卡的世界年轻得多，因为神话曾许诺要救赎[卡夫卡所描述的]这一世界。然而，若我们就此只可肯定一点，那么，这一点便是：卡夫卡并未受到神话的诱惑。卡夫卡是另一个奥德修斯，他让这一诱惑“在他那望向远方的目光面前”彻底失效了，“凭着他的决绝意志，塞壬真就这样在他眼前消失了，当他经过她们之后，他便完全记不起她们的存在了”。在卡夫卡的众多古典先人中，有犹太人，也有中国人，这些我们都还会再谈到，但我们决不能忘记这位希腊人。奥德修斯伫立于神话和童话的分水岭上。理性与谋略将各种诡计写进了神话；神话中的种种威力不再是不可战胜的。童话便是关于战胜这些威力的传说。当卡夫卡开始写传说时，他其实是在为辩证者们写童话。他将一些小计谋写进童话；然后把这些计谋当成一种论据，用它们来证明，“即便是这些微不足道的，乃至幼稚可笑的方法，也可以起到拯救的作用”。他用这句话开始了《塞壬的沉默》(„Schweigen der Sirenen“)所讲的故事。塞壬在他的笔下沉默了；她们有“一种比歌声更可怕的武器……那便是她们的沉默”。她们用这一武器来对付奥德修斯。卡夫卡引用传说道，但他“当时那样诡计多端，就如一只狡猾的狐狸，连命运女神也看不透他的心。也许当时他——尽管人的智力无法理解这一点——的确发现了塞壬的沉默，并把这一”传说中“发生的假象只当作了用来对付她们和众神的盾牌”。

卡夫卡笔下的塞壬是沉默的。其原因或许也在于，在他看来，音乐和歌声是逃脱的一种表达，或者至少是脱身时所必需的抵押品。这是用来换取希望的抵押品，他来自那个虽卑微、不足、日常的，却能使人感到欣慰的愚蠢可笑的中间世界，这个世界便是那些助手们栖居的家园。卡夫卡就像那个离家外出去体会敬畏的少年。他闯进了波将金的官邸，最后却在地下室的洞里预见了一只只会歌唱的老鼠——约瑟芬(Josefine)。卡夫卡这样描述她的特点：“她散发着无比短暂的童年的味道，其中夹杂着某种已逝的、再也无处可寻的幸福，但也夹杂着当下繁忙生活的些许气息，透着这种生活中难以捉摸、却始终存在，无法扼杀的一丝愉悦。”

二、一帧儿童照

一帧卡夫卡童年照将“无比短暂的童年”描画得无与伦比，感人至深。照片可能源自 19 世纪的某个照相馆。当时的照相馆里装饰着帷幔和棕榈叶，挂着织花壁毯，摆设着画架，显得模棱两可，既似刑讯室，又如加冕大厅。照片中，一个年约六岁的男孩站在一个温室内景中，身着饰有流苏的紧身儿童装，显得拘谨而恭顺。背景里的棕榈叶如僵化了般，纹丝不动。仿佛为了凸显这一热带风景的沉闷和令人窒息，照片模特左手还拿着个大得出奇的宽檐帽，就像西班牙人习惯的那样。满是忧伤的眼睛里充斥着他唯一能看到的风景，宛如贝壳般

的大耳朵也为这一风景所主宰。

或许那种殷切的、想要《成为印第安人的渴望》(„Wunsch, Indianer zu werden“)也曾啜饮这种忧伤：“若你真是印第安人，你会即刻骑上奔驰的马，斜身迎风，在震颤的地面上战栗不已，直到你抛却马刺，因为马刺是不存在的，直到你抛却缰绳，因为缰绳是不存在的，而一旦你看到那片收割后光秃秃的荒原，马脖颈和马头已无踪影。”这一渴望包罗万象。它的实现将出卖它的秘密。它在美国得以实现。在此，《美国》的特殊意义源自该小说主人公的姓名。在其早期小说中，作者无一例外地只嘟囔着那个首字母[K.]，而在该小说中，有了全名的他在这片新大陆上，在俄克拉荷马的自然剧院中经历了新生。“卡尔在街角的一张海报上看到了如下字样：从今早六时至午夜，我们在克来顿的赛马场为俄克拉荷马剧院招贤纳士！伟大的俄克拉荷马剧院呼唤各位！只在今日，只此一回！谁现在错失良机，将永失良机！谁为将来打算，谁就是我们的盟友！欢迎每一位！谁立志成为艺术家，敬请前来！我们剧院能为每一位就地所用！谁选择我们，我们就此祝贺他！但请各位火速前来，以便在午夜前得到招待！十二点招募结束，永不再纳！让那些不相信我们的人见鬼去！动身前往克来顿吧！”这一昭告的读者是卡尔·罗斯曼，卡夫卡诸多小说中主人公 K. 的第三个化身，也是较为幸福的一个。在俄克拉荷马的自然剧院中，幸福翘首期盼着他。令他幸福的是，这是一条真正的跑道，而当他曾“宛如在一条

跑道”那般，在自己屋中狭窄的地毯上奔跑时，向他袭来的则是“不幸福感”。自从卡夫卡写就《致骑手先生们的思考》(„zum Nachdenken für Herrenreiter“)，自从他让那位《新律师》(„Der neue Advokat“)“高抬大腿，迈起步子，发出踏在大理石上一般的声音”，逐步登上通向法院的阶梯，自从他让《大路上的孩子们》(„Kinder auf der Landstrasse“)手挽着手互相追逐着跑进乡野，卡夫卡便已使读者熟知了跑道这一意象。事实上，卡尔·罗斯曼同样会“因倦怠而心不在焉地做出费时费力却徒劳无功的跳跃前进之举”。因此，他只有循着跑道，才能到达他期望的目的地。

这条跑道同时又是一个剧院，这给我们出了一道谜题。然而，这一神秘的地点和卡尔·罗斯曼这个毫无神秘性可言、清澈至透明的形象共属一体。卡尔·罗斯曼透明、清澈，乃至可谓毫无个性，这正如弗兰茨·罗森茨威格(Franz Rosenzweig)在《救赎之星》(„Stern der Erlösung“)中所言，在中国，内省之人“是全无个性的；在孔子的经典所描画的智者身上，一切可能的特殊个性被抹净；他是一个真正无个性的人，一个平常之人……中国人身上凸显的是与个性截然不同的东西：一种完全自然、纯净的情感”。或许这种纯净的情感是一个极为特殊、精细的天平秤盘，可用来平衡肢体行为。总之，不论怎样表述，俄克拉荷马的自然剧院可回溯到通过肢体来表现的中国(戏)剧。这种自然剧的一个最重要的功

能在于，它可将事件溶解于体态姿势中。我们甚至可以说，要使卡夫卡的诸多短小习作与故事完全绽放光芒，必须将它们当作行动，放置于俄克拉荷马的自然剧中。只有如此，我们才能肯定地得出认识：卡夫卡的作品全集所描画的是一部肢体行为的典书，且对于作者而言，这些肢体行为绝非包含某种确凿无疑的本初象征含义。只有当人们在不同的语境下不断尝试各种可能性时，它们才可能获得某种象征含义。剧院便为这些尝试提供了场地。在一篇未发表的关于《兄弟谋杀案》(„Brudermord“)的评论中，维尔纳·克拉夫特(Werner Kraft)敏锐地洞察出，这个小故事中发生的[谋杀]事件实为舞台场景式的。

“戏剧由此便可开始了，并且一声钟鸣信号真的宣示了它的开始。这一信号的产生方式极其自然，即韦泽在门铃声提示下离开了他办公室所在的大楼。并且，故事还特意强调，这一‘门铃响声大得不像门铃声’，它‘响彻全城，直至天穹’。”正如这一响彻天空、大得出奇的门铃声，在卡夫卡的作品中，人物的肢体行为就其所处的环境而言穿透力过大，这使他们闯入了一个更为广阔的空间。卡夫卡的写作技艺越是精湛，他便越频繁地舍弃以下做法，即让诸如此类的肢体行为符合常景，变得可以解释。《变形记》(„Verwandlung“)中就曾写道：“他坐在写字台旁的姿势也很特别，他总是居高临下地和职员谈话，由于他的听力不好，职员说话时必须离他很近。”而《审判》却早已抛却了诸如此类的解释，比如，

倒数第二章中写道：“他走到前几排座位面前停下，但教士觉得相距还太远，便伸出一只胳膊，伸直食指，指着讲坛跟前的一个地方。K. 也照办了；站到指定的地方后，他不得不使劲往后仰头，才能看见教士。”

马克斯·布罗德(Max Brod)说：“对他[卡夫卡]而言，那些重要的事实组成的世界是不可预见的”，这样看来，对于卡夫卡来说，最不可预见的一定是体态姿势。每个姿势都是一个过程，甚至可以说，都自成一出剧。而上演这出剧的，则是世界这一舞台，且剧目概要都写在了天穹中。另一方面，天穹只构成背景；若要根据其特有法则去探究它，就意味着要为这一描画而成的舞台背景镶上画框，然后悬挂到一个画廊之中。像格列柯(Greco)那样，卡夫卡撕裂了每一个姿势背后的天穹；也如在格列柯这位表现主义者的庇护人那里，事件的紧要因素与核心在于姿态。一个中国演员可能会这样表现惊恐：听到庭院大门的叩击声，人们会惊恐地弯腰弓背前去开门，但没人会把惊恐演绎为瘫软如泥的姿态。在某些地方，K. 本人也是个戏剧演员。他半自觉，半不自觉地“缓慢……且小心地抬眼望去……从桌上拿起一份文件，不看它，而是将它平摊在手掌上，慢慢举起，自己也跟着站了起来，站得和两位先生一样高。他这么做并无确定目的，只是觉得，在完成了这项艰巨的任务[草拟那份能彻底开脱自己的抗辩书]后，他应该这么做”。这一姿态融合了令人极为困惑的谜题与极为简洁的表达方式，它由此成了一种动物性姿态。若阅读卡夫

卡的诸多动物故事，人们短时间内完全无法察觉，它们讲的是与人无关的故事。直到遇见这些被造物的名字——猴子、狗、鼯鼠——人们才会惊恐地发现，自己离人类大陆已经甚远。然而，这便是卡夫卡；他将各种传统的支点从人类姿态中抽离出来，将它们变成无尽思量的对象。

令人惊讶的是，即便将卡夫卡的寓意故事(Sinngeschichte)当作思量的出发点，这种思量也是无穷无尽的。比如，卡夫卡的寓言《在法的面前》(„Vor dem Gesetz“)。当读者在《乡村医生》(„Der Landarzt“)中初遇这一寓言时，他或许触碰到了这一寓言的晦暗内里。然而，读者是否接收到了源自《乡村医生》的寓言的无尽思量，是否考虑过卡夫卡对其的解读与扩展又始于何处？这始于《审判》中的教士，确切来说，教士的出场如此出色，以至于我们可以推想，整部小说即为教士所讲寓言的扩展。但“扩展”(entfaltet)这个词一语双关。蓓蕾可以展开为花朵，而若将人们教孩子折成的纸船扩展开来，则会得到一张平坦的纸。本来，“扩展”一词的第二种含义适于用来解读寓言，即读者的乐趣在于，使这一寓言铺展开来，以使其含义一目了然。而卡夫卡寓言的扩展则取的是第一种含义，即宛如蓓蕾展开为花朵一般。因此，卡夫卡寓言的扩展产物类似于文学创作。但这并不妨碍一个事实的存在：这一扩展产物无法完全被纳入西方散文形式中，它们与(文学理论)学说之间的关

系，就如哈加达(Haggadah)与哈拉哈(Halacha)的关系。^① 这些产物既非已有所指的譬喻，也非只为自身存在而存在，其特性促使我们去援引它们、通过讲述去阐释它们。然而，我们掌握了包含在卡夫卡式寓言、主人公 K. 及动物的各种姿态中的学说吗？这样的学说不存在；我们顶多能说，如此种种都在暗示着它的存在。卡夫卡可能会说：它流传于它的残余中；或者我们也可以说：它存在于其先驱们对它的酝酿中。不管怎么说，此处关涉的是人类共同体中生活与劳作的组织问题。这一问题对卡夫卡而言越是捉摸不定，他便越是坚持不懈地去关注它。如果说，在与歌德于埃尔福特进行的举世闻名的谈话中，拿破仑用政治替代了命运，而卡夫卡则很可能会将组织——政治一词的变种——定义为命运。在《审判》和《城堡》中泛滥的官员等级制中，组织浮现于卡夫卡眼前，不仅如此，卡夫卡在《中国长城建造时》(„Beim Bau der chinesischen Mauer“)中探讨那项无比艰难、巨大的建造计划时，组织更为清晰地展现在他眼前。

“长城应成为世代的屏障；因此，绝对认真的修筑，对各朝各代、各民族建筑智慧的征用，修筑者持之以恒

① 哈拉哈(Halacha)，犹太教的律法法典，对犹太教信徒的宗教生活与行为方式具有约束作用。哈加达(Haggadah)，犹太教布道者对犹太教经典的阐释著作，常为“故事”(Erzählung)和“传说”(Sage)形式，对信徒的宗教生活与行为方式没有律法约束力。——译者注

的个人责任感，这些都是这项工作必不可少的先决条件。那些粗活虽然可以征用那些无知的民间短工，那些为挣大钱而自愿前来的男人、女人和儿童，但指挥四个短工的伍长则必须是懂建筑的行家里手……我们——在此，恐怕我是以很多人的名义这样说——其实是在传抄最高指挥命令时才互相认识的，我们那时才发现，如果没有最高指挥，无论是我们的书本知识，还是我们的常识，都不足以使我们担起各自在这一伟大整体中的那点微小职责。”

这种组织就如命运一般。在其著名的《文明与历史巨流》(„Die Zivilisation und die großen historischen Flüsse“)中，梅契尼科夫(Metschnikoff)描画了组织的模式示意图，他在其中所用的种种措辞也可能是卡夫卡会用到的。梅契尼科夫写道：“扬子江的众水渠，黄河上的诸多大坝，这些很可能是数代人在精心的组织下集体劳作的成果……在这一非同寻常的情景下，在开凿某条沟渠或支撑某个大坝时，在维护大家共享的水源一事上，容不得半点疏忽大意，也容不得某个或某群人有任何自私自利的行为，因为如若不然，便会导致产生社会弊端和后果严重的不幸事件。因此，河流的守护者会冒着生命危险去要求民间那些互不认识、相互仇视的人群，让他们务必紧密、持久地团结在一起；他强令每个人加入这项集体劳作，而这一安排常常不为普通人所理解，因为只有随着时间的推移，这一集体劳作为大家带来的共同福祉才能得以凸显。”

卡夫卡想让人知道，他也算是个普通人。他处处感觉自己被逼到了理解力能够发挥作用的边缘。并且他甚爱将这一逼迫感强加于他人，至少有时候他似乎是在这么做，就如陀思妥耶夫斯基的宗教大法官所说：“若是如此，那么，我们所见的未免神秘了，它是一个我们无法解开的谜题。既是如此，那我们也同样有权向人们宣扬神秘，并让他们相信，重要的不是自由，也不是爱，而是谜、秘密、神秘，对此，他们应当不假思索地盲目服从，也应置他们的良知于不顾。”卡夫卡并非总能抵抗得了神秘主义的诱惑。他在日记中简要记述了自己与鲁道夫·施坦纳(Rudolf Steiner)的会面，而至少从目前出版的日记看来，卡夫卡在其中并未对此[神秘主义]表态。他真的摆脱了神秘主义吗？从他对待自己文本的方式来看，这并非毫无可能。卡夫卡具有一种创造譬喻的独特能力。尽管如此，人们却永远无法穷尽对他的阐释，因为他想尽了所有法子来预防人们对其文本进行阐释。作为读者，人们必须在他的文本内小心、谨慎且疑惑地前行，必须谨记他独特的阅读方式，谨记他是如何解读和展开上文所提到的寓言的。人们也可以想想他的遗嘱。他在其中要求[朋友布罗德]销毁自己留下的所有文字，仔细想来，这一要求就像法面前的守门人给出的答案那样，既令人难以捉摸，也发人深思。或许卡夫卡想要的是，在他死后，同时代人至少要像他生前那样，一生当中每天都不得不面对各种如谜语般难解的行为方式和含糊不清的公文言辞。

卡夫卡眼中的世界是一出世俗剧。在他看来，人自出生起就身在舞台，检验这一观点正确性的例子是：每个人都被招募进了俄克拉荷马的自然剧院。至于招募的标准是什么，人们则不得而知。招募时人们首先会想到的演员资质在此仿佛无关紧要。我们也可以换种说法：求职者们只要能扮演自己便行。而绝无可能发生的情况是，他们在紧要关头真的是^①他们所声称的那个样子。求职者们带着各自的角色来自然剧院中寻找自己的安身之处，就如皮兰德娄的六个剧中人寻找一个作者那般。^②对于他们来说，剧院这一地点是最终的庇护所；并且也有可能是他们的救赎。救赎并非对存在的一种奖赏，而是一个个体最后的回避余地，如卡夫卡所说，这个人的“道路……被自己的前额骨”所阻挡。这一剧院的法则写在了《至某科学院的报告》（„Bericht für eine Akademie“）里一句隐晦的话中：“……我模仿他们，别无他由，为的只是找一条出路。”在 K. 的审判临近尾声处，他仿佛放弃了去理解如此种种事务的想法。他突然转身面向那两位戴着大礼帽前来接他的先生，问道：“‘您二位在哪个剧院演出？’‘剧院？’其中一个人道，他嘴角抽搐了一

① 德文原书中的斜体词，为了看起来美观，全部改为楷体。——编者注

② 此处指的是意大利剧作家、小说家和 1934 年诺贝尔文学奖获得者路伊吉·皮兰德娄（Luigi Pirandello, 1867—1936）的举世名剧《六个寻找作者的剧中人》（*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1925）。——译者注

下，似乎在向另一个人求助。而此时，那人做出的反应则让人觉得，仿佛他是一个正努力克服顽固生理缺陷的哑巴。”他们没有回答这个问题，但有迹象表明，这个问题戳中了他们的要害。

人们在一条长凳上铺上白布，在这里招待那些从今以后加入自然剧院的人。“大家都很高兴，很激动。”为了表示庆祝，一些龙套演员装扮成天使。他们站在高高的台座上，上面铺着下垂的布，台座内部还带有台阶。这些摆设看起来颇似某个乡村的教堂落成庆典，或许也像某个儿童节日。在这样的日子里，我们曾提到的那个身着紧身衣、装扮一新的男孩目光中的忧伤可能会一扫而净。——若不给他们扎翅膀，或许他们就成了真正的天使。在卡夫卡作品里就描写了天使的先驱。当演出经理爬到啜饮《初次痛苦》(„Erstes Leid“)的空中飞人表演者栖身的行李网架上，抚摸他，把他的脸贴到自己脸上，“使自己脸上沾满了空中飞人的眼泪”时，演出经理便是一位天使先驱。而另一个守护天使则确切来说是个警察。在施马尔(Schmar)行下《兄弟谋杀案》后，关心他的只有这个警察。他将“嘴紧贴在警察肩上”，被警察毫不费力地带走了。随着俄克拉荷马的乡村庆典仪式的推进，卡夫卡最后一部长篇小说也渐近尾声。“索马·摩根施泰恩(Soma Morgenstern)曾说，就如在所有伟大的宗教创始人那里，卡夫卡的作品始终笼罩在乡村气息中。”在此，我们可以想到老子对虔信的描写，因为卡夫

卡的《邻村》(„Das nächste Dorf“)便是对这一描写的最完美改编。“邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来”，老子如是说。卡夫卡也是位寓言家，但他绝非宗教创始人。

我们来谈谈城堡山脚下的那个乡村。正是在这里，K. 收到的那份所谓土地测量员的任命以极其捉摸不透、出其不意的方式得到了确认。在为该小说撰写的后记中，布罗德曾提到，在谈到城堡山脚下的这个乡村时，卡夫卡眼前浮现的是某个特定的村子，即位于艾尔茨山区的小村曲昊(Zürau)。但我们还可以从中辨认出另一个村庄的影子。这是《塔木德》(„Talmud“)中一个传说里的村庄，而这个传说则是拉比为回答“为何犹太人要在周五晚上盛排筵宴”所讲的。他讲的是一位被流放的公主的故事。公主背井离乡地来到了一个村庄后，在这里举目无亲、语言不通地艰难度日。一天，公主收到一封来信，上面说，她的未婚夫并未将她忘却，并且已经动身前来寻找她。——拉比说，这位未婚夫是弥赛亚，公主是灵魂，而公主被流放的村庄则是身体。因这个村庄与她言语不通，故而她只有为它准备一顿盛宴，才能向它诉说自己的喜悦之情。——了解《塔木德》中这一传说里的村庄后，我们便置身于卡夫卡的世界中了。因为正如身处城堡山脚下村庄里的 K. 那样，当今的人寄生于身体中，却脱离它、敌视它。有可能他某天清晨醒来时，已经变成了一个寄生虫。陌生人——使他感到陌生的人——已成了他的主宰。这种村庄里的空气飘忽地笼

罩着卡夫卡，因此他并未受诱惑而想成为宗教创始人。此外，能算作这种村庄的还有：乡村医生的马拥挤而出的猪圈，手夹弗吉尼亚雪茄、面前放着一杯啤酒的克拉姆身处的那个空气污浊的酒吧后间，一经叩敲便会导致毁灭的庭院大门。在这种村庄的空气里，所有尚未形成和已经烂熟之物的气味融为一体。在卡夫卡的有生之年，他不得不日日呼吸着这样的空气。卡夫卡既非神秘主义者，也非宗教创始人，他何以能在这样的空气中忍受这样的人生呢？

三、驼背的小人儿

许久以前，人们听闻，克努特·汉姆生(Knut Hamsun)习惯不时地给他居所附近的小城当地报纸写信，以发表自己的意见和看法。在许多年前，这个小城的陪审团法庭对一个谋杀了自己新生儿的女人提起了诉讼，并最终判处她受监禁之刑。这之后不久，当地的报纸刊登了汉姆生就此事发表的言论。他在其中称，若一个城市对一个杀害自己新生儿的母亲不判处最重的处罚——即便不对其处以绞刑，至少也应判处其终身监禁——那么，他将唾弃这一城市。这以后又过了几年，《大地硕果》(„Segen der Erde“)出版了，其中讲述了一个女仆的故事，读过这一故事的人就知道，这个女仆犯下了同样的罪行，也受到了同样的惩罚，并且她也不应该受到更重的惩罚。

让我们回想起上述事情经过的，是卡夫卡的《中国长城建造时》(„Beim Bau der chinesischen Mauer“)中的一些思考。因为这一遗著一出版，就有人根据其中的一些想法对卡夫卡进行了阐释。这一阐释只沾沾自喜地解读了这些想法，为的是不去费神地关注卡夫卡的真正作品。从根本上来说，误读卡夫卡作品的道路有两条。一条是自然的解读，另一条是超自然的解读；而这两条——心理分析式的和神学式的——道路都以同样的方式置最重要的内容于不顾。第一种解读方法的代表人是赫尔穆特·凯泽尔(Hellmuth Kaiser)；第二种方法的代表人数众多，比如，叙普斯(H. J. Schoeps)，贝恩哈德·航(Bernhard Rang)和格勒特许森(Groethuysen)。能算在这之列的还有威利·哈斯(Willy Haas)，当然，从更广的角度来看，他对卡夫卡进行了一些颇有启发意义的解读，这一点我们还会再谈到。尽管如此，他仍有一味地从神学角度笼统阐释卡夫卡作品全集的嫌疑。关于卡夫卡，他这样写道：“在其伟大的长篇小说《城堡》中，他描画了源自恩赐的更高权力，而对较低的，对源自法庭和地狱之权力的描述，则体现在他同样伟大的《审判》中。而在他的第三部长篇小说《美国》中，他则试图用类似的风格描画了介于这两者之间的尘世……描画了尘世的命运及其对人提出的艰难复杂的要求。”该阐释中的第一部分或许是自布罗德以来人们阐释卡夫卡时的共识。例如，贝恩哈德·航也曾就此写道：“若我们可以将城堡视作恩赐的所在，那么，从神学意义上来说，

《城堡》中徒劳的努力和尝试便恰恰意味着，人是无法通过有意和专横的强求来获取上帝的恩赐的。不安与急躁只会扰乱和破坏崇高的神性安宁。”人们可以不费吹灰之力便得出这种阐释；但它其实是站不住脚的，尤其当人们越顺着它的思路往下想，它便显得越发不可靠。因此，或许可以说，威利·哈斯的解释最清晰地指出了它的不可靠性：“卡夫卡继承了……克尔凯郭尔(Kierkegaard)和帕斯卡(Pascal)，人们或许可以将他视作克尔凯郭尔和帕斯卡的唯一合法传人。这三人都心怀那个最为严酷的宗教基本母题：在上帝面前，人永远是理亏的。”卡夫卡的“尘世，它那所谓《城堡》之中充斥着不可预见、目光短浅、错综复杂且贪得无厌的官员群体，它那由此构成的奇特上天，使人置身于一种可怕的游戏之中……然而，人却总是深陷于理亏的泥潭，甚至人在上帝面前，亦是如此”。这种神学远甚于坎特伯雷的(大主教)安瑟尔谟(Anselms von Canterbury)的因信称义说(Rechtfertigungslehre)，它沦为一种纯粹的推想，并且，它在任何地方都与卡夫卡作品的原文不符。恰巧《城堡》中这样写道：“‘单单某个官员究竟是否有宽恕权呢？这或许是整个当局的最高职责，然而，即便是整个当局，恐怕也没有宽恕权，而是只管处决。’”故而，上述阐释很快就被证明是行不通的。丹尼斯·鲁日蒙(Denis Rougemont)说：“如此种种所描画的，并不是人在没有上帝时的悲惨境遇，而是人在虽紧密依附于上帝，但却因不懂基督教而并不熟知上帝之时的悲惨境遇。”

卡夫卡的故事和长篇小说中存在着诸多母题，我们哪怕只是去研究其中的某一个，也要比从他遗留的笔记集中得出一些抽象推论容易得多。然而，只有去研究这些母题，才能使我们受到启发，并进而认识他的作品里承载的史前暴力；当然，我们同样有理由将这些暴力视作我们时代的世俗暴力。在此，我们暂且不去讨论这些暴力在卡夫卡本人看来是以何种名义出现的。我们可以肯定的，只有以下一点：身处其中的卡夫卡感到极为不适应。他不了解这些暴力。他只能从史前世界递到他面前的、形如罪责的镜子中看到，未来是个法庭的样子。至于人们该如何设想这种法庭——它是末日审判的法庭吗？它是否将法官变成了被告人？诉讼程序本身是否就是惩戒？——卡夫卡并未给出答案。他期望从未来那里得到什么吗？或者，他是否更想阻止这种未来？在我们所熟知的卡夫卡的故事中，叙事文学(Epik)重新发挥了它在[《天方夜谭》中的苏丹新娘]谢赫拉莎德(Scheherazade)那里的重要作用：使即将发生的事延迟。在《审判》中，只要诉讼程序并非逐渐转变为审判的，推延便是被告人的希望所在。鉴于最早的祖先也迟早要让出其在传统中的位子，推延也有益于他本人。“我能设想出另一个亚伯拉罕——当然，他可能并非那位真正的最早祖先，甚或还不及一个旧衣物贩卖商的存在久远——他像个殷勤的招待员，乐于按上帝的要求去贡献祭品，尽管他最终并未把祭品[他的儿子]献出，因为他无法离开家，他在家中是不可或缺的，家中里里外外都需要他打

点，总有些事得由他去安排，家尚未建成，他也就没有依靠，他不能就这样无依无靠地离开，这一点，《圣经》也说得清清楚楚：‘他照料了他的家。’”

这个亚伯拉罕显得“像个殷勤的招待员”。对于卡夫卡而言，只有姿态所表现的事物，才是清楚易懂的。正是这种未曾被卡夫卡参透的姿态，才构成了其诸寓言中的晦暗所在。正是从这种姿态中，卡夫卡的创作娓娓道来。众所周知，卡夫卡对其作品持一种克制的态度。他在遗嘱中要求销毁它们。任何卡夫卡研究都绕不开这一遗嘱，它告诉我们，卡夫卡对其创作并不满意；他将自己在其中付出的努力视为错误的、不恰当的，并认为自己像许多人一样，必将失败。他试图将创作转化为说教，试图通过寓言这一创作形式使说教重新变得持久可靠、潜移默化，因为从理性的角度而言，寓言是他所见过的、唯一能做到这一点的恰当形式。然而，他的这一伟大尝试失败了。除卡夫卡之外，任何一个作家都未曾如此谨遵过下列告诫：“不可为自己雕刻偶像。”^①

“他死了，但这种羞耻感将留存人间。”——这是《审判》中最后一句话。这一羞耻感源自他(K.)“极度纯净的情感”，它是卡夫卡所描画的最强烈姿态。然而，这种羞耻感有着双面性。它既是人的一种私密反应，同时也是社会对人苛刻要求的结果。人并非只有在他人面前才

① 源自《圣经·旧约》的“出埃及记”，第20章4节。——译者注

感到羞耻，而是也可能为他人感到羞耻。因此，与支配羞耻感的生活和思考相比，卡夫卡笔下的羞耻感并未显得更为个人化。关于生活和思考，卡夫卡曾这样写道：“他活着，却并非为他个人而活着，他思考，却并非为他个人而思考。在他看来，仿佛他的生活和思考都是出于家庭所迫……因为这个陌生的家庭的缘故……他永远得不到解脱。”这个由人和动物组成的陌生家庭究竟是如何形成的，我们不得而知。我们所知的，只有以下一点：使卡夫卡不得不通过写作去推动世界展现自身的，正是这个陌生家庭。他遵循着发自这个家庭的命令，反复思考着历史事件，就如一再推石头上山的西西弗斯那般。在这一过程中，历史事件的阴暗面得以曝光。看到这一面并非一件快事，而卡夫卡却能忍受这一点。“对进步的信仰并不意味着进步已既成事实。若真是如此，那么，这便不是一种信仰。”对于卡夫卡而言，他所生活的时代并不比原始的开端更先进。他的长篇小说故事都发生在泥潭世界里。他笔下的造物都还生活在巴赫欧分(Bachofen)^①所说的妓女时期。这个时期已被遗忘，但这并不意味着它没有延伸至当下。相反，正是因为这种遗忘，它才凸显于人们眼前。在一种深于常人体会的经验中，人们与这一时期碰面了。卡夫卡的一份早期手记

① 指的是约翰·雅各布·巴赫欧分(Johann Jakob Bachofen, 1815—1887)，提出了母权(Mutterrecht)理论，本雅明此处一再提到的“泥潭”(Sumpf)或“泥潭世界”概念也出自此人的该理论。——译者注

中这样写道：“我有过一种经验，就仿佛我身处坚实的大陆，却仍饱受晕船病的折磨，这一体会千真万确，绝非戏言。”由此可见，第一篇《观察》将秋千作为出发点是不无缘由的。并且卡夫卡也不厌其烦地一再详细述说种种经验的不稳定性。每一种经验都包含一种退却，都与一种背道而驰的经验交融一体。“那是在一个夏日，”《敲门》(„Schlag ans Hoftor“)的开端这样写道，“烈日炎炎。我和妹妹走在回家的路上，途经一家庭院门前。我不知道，她是出于恶作剧，还是由于思想不集中而敲了那扇门，抑或她只是挥了挥拳头，做出要敲门的样子，实际上却根本没敲。”在此，最后提到的那个动作虽然只是一种可能性，却让之前看似无关紧要的动作显得别有意味。诸如此类的经验宛如泥潭，卡夫卡笔下的女性形象正是从这泥潭中缓走出来的。她们是泥潭生物，就如莱妮(Leni)，当她伸出“右手的中指和无名指”时，便发现“其间长着一层蹼状皮膜，它一直连到这两根短短的手指指尖”。——“那是段美好的时光，”模棱两可的弗里达(Frieda)回忆起她的过往时说道，“‘你从未问起过我的过去。’”这一过往可一直回溯到黑暗的母腹深处，回溯至交媾发生的场所，用巴赫欧分的话来说，交媾时的“无度欢淫为朗朗天光的纯净力量所憎恶，却也证明了亚挪比乌(Arnobius)称交媾为 *puteae voluptates* [黄色欢愉]的合理性”。

只有这样来看，我们才能理解卡夫卡的叙述技巧。当卡夫卡小说中的其他人物有话要跟 K. 讲的时候，他

们总是一笔带过，哪怕事情再重要，再使人吃惊。并且从他们讲话的方式来判断，就仿佛 K. 在很久以前就已经知道他们大体要讲什么了，就仿佛一切都是老调重弹，他们只需不经意地去要求主人公，让他想起已忘却之事。正是在这个意义上，威利·哈斯对《审判》过程的理解不无道理，他说：“这一审判的对象，这部不可思议之作的真正主人公其实是遗忘……他的……主要特征则是，他把自己也给忘了……遗忘本身完全变成了一个缄默不语者，并表现为这个卓越绝伦的被告人。”这个“神秘的中心……源于犹太宗教”，这一点恐怕是显而易见的。“在此，作为虔信而存在的记忆(Gedächtnis)起着非常神秘的作用……耶和華的记忆不仅是他的特征之一，而且是他最深邃的特征，他有着确实可靠的记忆力，能够记住‘第三代和第四代后人’，甚至能够记住‘百代后人’；礼拜仪式中……最神圣的……仪式便是，将罪孽从记忆之书中抹去。”

被遗忘的，从来就并非只有个体的私事，认清了这一点，我们便打开了通往卡夫卡作品的另一扇门。每一桩被遗忘的事情中，都掺杂着被遗忘的史前时代，正因如此，每一桩被遗忘之事中都承载着无数不确定的、相互转化的关联，它们能催生各种畸形产物。遗忘是一个容器，卡夫卡故事中无穷无尽的中间世界正是想要逃离这一容器，以求重见天日。“对于他而言，只有丰盈的世界才是真实的。所有的精神都必须是物化的、特出的，只有这样，它们才能在世上获得存在的权利和位置……但

凡精神的事物还能起到作用之处，它们都成了幽灵。这些幽灵成了极个性化的个体，他们为自己命名，且他们的名字都以最特殊的方式归功于崇拜者……顷刻间，这些幽灵使丰盈的世界变得拥挤起来……幽灵们肆无忌惮地拥挤着，越来越多；……总有新的加入老的幽灵群中，但它们当中每个都各有其名，相互区别。”当然，此处引文中谈的并不是卡夫卡，而是中国。这是弗兰茨·罗森茨威格的《救赎之星》对中国的祖先崇拜的描述。然而，对于卡夫卡而言，由他所看重的事实组成的世界是不可预见的，同样，他祖先的世界也是不可预见的。可以肯定的是，祖先的世界，比如原始民族的图腾树，指引人走向动物。需顺带提及的是，动物并非只在卡夫卡笔下才是容纳被遗忘之物的容器。在蒂克(Tieck)那部颇有深意的《金发的埃克贝特》(„Blonder Eckbert“)中，一条小狗的被遗忘的名字——施托米安(Strohmi-an)——便已是一条神秘罪责的暗语。这样一来，人们便可以理解，卡夫卡为何会乐此不疲地从动物身上去倾听那些被遗忘之物。它们可能不是卡夫卡的目的所在；可他却不得不谈及它们。我们可以想到那位《饥饿艺术家》(„Hungerkünstler“)，他“确切来说，只不过是通往兽场的一个障碍”。当人们看到《建筑》(„Der Bau“)里的那个动物，或者看到那只《硕大的鼹鼠》(„Der Riesenmaulwurf“)在掘土时，难道不也看到了它们正在冥思苦想吗？然而，在这种思考的另一面当中，人们又可以发

现，它们是漫不经心的。它们思考着，犹犹豫豫地忧虑这儿，担心那儿，它们心怀所有恐惧，焦躁得近乎绝望。卡夫卡笔下还有类似的蝴蝶；明明有罪却不愿承认的《猎人格拉胡斯》（„Der Jäger Gracchus“）“‘变成了一只蝴蝶’”。“‘您别笑’，猎人格拉胡斯说。”可以肯定的是，在所有造物中，卡夫卡思考最多的是动物。法制中的腐败，便是动物们思考中的恐惧，这使它们把自己所做的事搞得一团糟，但它们唯一的希望却在于这种充满了恐惧的思考。然而，因为被遗忘的异国他乡正是我们的身体，我们自己的身体，故而人们也可以理解，为何卡夫卡把发自身体里的咳嗽称作“动物”。它[咳嗽]是被推选后站到了兽群最前面的岗哨。

在卡夫卡笔下，史前世界与罪责杂交后生出的最奇特杂种便是奥德拉德克。“乍一看，它像一卷扁平的星状纱芯，事实上，它的表面像是裹了些纱线；只不过，裹着它的，只能是些由各色各样残断破旧、互相缠结、乱作一团的纱线构成的纱芯。然而它又不单单只是一卷星状纱芯，星的中央还横着突出一根小棒来，在这根小棒的右角还有一根。这后一根小棒在一侧，星的一束光芒在另一侧，它们像两条腿一样，可以使奥德拉德克整个儿地站立起来。”奥德拉德克“居无定所，或屋顶，或楼梯间，或人行道，或走廊”。也就是说，它所青睐的，正是致力于追查罪责的法庭所青睐的场所，地面是那些被淘汰和遗弃印象的所在。或许这两种不同的强制力，即迫使人去出席法庭的强制力，与迫使动物去靠近那些

常年紧锁的箱子的强制力所唤起的是一种相似的感觉。人们很想将行动推延至无法再推之日，这就如 K. 所说的，他的抗辩书适用于“他退休后，给那已变得幼稚可笑的精神找点事儿做”。

奥德拉德克是被遗忘的物品的形式，它们是扭曲的。“家父之忧”是扭曲的，没人知道这种担忧是什么。那只甲虫是扭曲的，尽管我们很清楚地知道，它表现的是格里高·萨姆莎。那个一半是羊、一半是猫的硕大动物是扭曲的，对于它而言，或许“屠夫的屠刀才是一种解脱”。然而，卡夫卡笔下的这一长串形象都与扭曲的典范——驼背人——紧密相连。在卡夫卡的短篇小说竭力描画的众多姿态中，出现得最频繁的，是那个将头深埋于胸间的男人的姿态。这一姿态具体可以表现为那些审判官的精疲力竭，那些旅馆守门人的躁动不安，那些画廊参观者头顶上低矮的天花板。《在流放地》（„In der Strafkolonie“）中，当权者们使用的是一种古老的机器，它将花饰字母刻入罪人背上，随着刺刻渐增，花饰越来越多，直到罪人的背变得像个预言板一样透亮，直到他能自己破译这些文字，从这些文字中拼出他事先并不知情的罪行名目。承担重压的是背部。在卡夫卡笔下，背部一向就承担着重负，就如他在早年的日记中所写的那样：“为了睡得尽可能沉——因为我认为这有益于睡眠——我交叉双臂、双手搭肩地躺下，宛如一名满负荷载的士兵。”很明显，此处的满负荷载与睡觉者的遗忘相

得益彰。《驼背的小人儿》(„das Buckliche Männlein“)这首民歌也象征性地表达了同样的内容。这个小人儿是扭曲了的生活中的居民；一旦弥赛亚降临，他将消失于无踪。一个伟大的拉比曾说过，弥赛亚并不想用强力来改变世界，而是只想对世界稍做修正。

走进我的小房间，
要铺我的小床榻；
那儿站一小驼背，
张开大嘴笑哈哈。

这便是奥德拉德克的大笑，而卡夫卡则这样描述它：“它听起来好似下落的纸张，簌簌作响。”这首民歌的结尾这样写道：

当我跪在小凳旁，
要小小祷告一番；
那儿站一小驼背，
脱口就要把话讲。
亲爱的小孩啊，我请你，
请将我小驼背也算进去！

卡夫卡触及了这首民歌最深处的根基，而这一根基是“神话般的预感”或“存在神学”都无法向他展示的。它既是德意志民族性的根基，也是犹太民族性的根基。我

们无从得知，卡夫卡是否曾祷告过。但即便他从未祷告过，他的最大的特性也在于他的聚精会神，而马勒伯朗士(Malebranche)则将这种特性称为“心灵的自然祷告”。就如圣徒们在祷告时聚精会神那样，卡夫卡笔下的所有造物都处于一种聚精会神的状态中。

四、桑丘·潘萨

据人讲，在安息日即将结束的傍晚，在一个盛行犹太教神秘主义的村中，一群犹太人坐在一个简陋小酒馆里闲聊，除一个人外，这些人都是当地的村民。此人看起来衣衫褴褛、贫穷不堪，蜷缩在黑暗角落里的一条长凳上。正当大家你一言我一语聊得甚欢时，一个人提议让大家说说，若大家有时间去想的话，各自都有什么心愿。一个人说想要有钱，另一个人说想有个女婿，还有人想要有个木工刨台，大家就这么轮流说着自己的心愿。大家都发言完毕后，只剩黑暗角落里那个乞丐还没开口。在众人的一再追问下，他面带难色、犹犹豫豫地给出了以下回答：“我想成为一位威武的国王，统治一片广袤的国土。夜里，当我在皇宫安寝时，敌人突然从边境来犯，天亮前，骑兵便会畅行无阻地攻至我的皇宫城门下。我从梦中惊醒，发现不得不逃亡时，我甚至来不及穿戴整齐，只穿着汗衫便翻山越岭，日夜兼程地仓皇而逃，一直逃到你们酒馆角落里的这条长凳上。这就是我的心愿。”大家惊愕不解地面面相觑。“这是你的心

愿，那你到底想要得到什么呢？”一个人问。——“一件汗衫”，这人答道。

这个故事使我们深刻体会到卡夫卡世界中的日常生活。没人说过，有朝一日，当弥赛亚降临时，他将只会矫正我们空间中的各种扭曲。他也必定会矫正我们时间里的各种扭曲。卡夫卡一定曾这么想过，并且也正因如此肯定，他才让他笔下的祖父说出了这番话：“‘人生短得出奇。现在回忆起来，它一股脑儿地向我袭来，我甚至都弄不懂，为何一个年轻人能下定决心骑马去邻村，却一点儿也不担心，或许连普通、幸福的一生时光都远不够用来完成这一骑行，更不用说一生中还会发生些不幸的偶然事件了。’”那个乞丐正如这位老者，在他“普通、幸福的”一生中，他甚至没时间去想自己的心愿，而在他那个非同寻常的不幸心愿里，他在自己故事中踏上那条逃亡之路却让他挣脱了这一心愿，并最终如愿以偿。

卡夫卡笔下有这么一群造物，他们以独特的方式料想到了生命的短暂。他们来自那个“南边的城市……”人们说：——‘那儿有人！你们想想，他们居然不睡觉！’——‘那他们为什么不睡觉？’——‘因为他们不会累。’——‘他们为什么不会累？’——‘因为他们是傻子。’——‘傻子就不会累吗？’——‘傻子怎么会累呢！’”人们可以看出，傻子与那些不知疲倦的助手们相似，然而，这群造物的水平远高于此。人们曾听过对助手们脸庞的一些轻描淡写，从这些描述中，人们可以“推断

出，他们是成年人，甚或已是大学生了’”。事实上，在卡夫卡笔下最奇特之处出现的那些大学生正是这群造物的发言人和当权者。“‘但您何时就寝呢？’卡尔惊奇地望着这位大学生道。‘哦，就寝呀！’大学生答道。‘我完成我的学业后才睡觉。’”人们不由得会想到孩子：孩子们多么不喜欢上床睡觉啊！因为他们认为，那时可能会发生一些让他们有用武之地的事情。“别忘了最美好的！”有人评论道，“这是无数古老的故事里常见的一个评述，尽管它可能并未出现在任何一个故事中。”然而，被遗忘的常常是最美好的，因为它关乎人们是否可能被救赎。迷惑不安的猎人格拉胡斯讥讽地说：“‘人们所抱的那种想要帮助我的想法是一种病，它在床上得以治愈。’”——大学生们守护着他们的学业，或许刻苦钻研的最大优点在于，它能使大学生们保持清醒。饥饿艺术家禁食，守门人缄默，大学生们保持清醒。苦修的几大规则就这样在卡夫卡笔下潜移默化。

钻研是苦修的最高形式。卡夫卡虔诚地使它从被遗忘的青葱岁月中浮现出来，重见天日。“这跟卡尔那时坐在父母家的书桌旁写作业时的情形相差无几，现在回想起来，这已经时隔多年了。那时，父亲通常读读报纸，为某个协会写点儿什么或写写回信，母亲则干些针线活儿，从布上把针线扯得老高。为了不打扰父亲，卡尔只把本儿和笔放在桌子上，把要用的书码放在手边的单人沙发椅上。那时的房间多么安静！进入那个房间的陌生人何其少！”或许这些钻研的对象是虚无，但它们极

似那种能使某物变得有用的虚无，即道(dem Tao)。卡夫卡心有所期地探究了这一虚无，“他用极精细的手活儿敲打拼凑出了一张桌子，但他在这过程中却无所事事。尽管如此，人们却不能说：‘对于他来说，敲打便是虚无’，而是会说‘对于他来说，敲打是真正的敲打，同时也是一种虚无’，这样一来，敲打会显得更独特，更坚定，更真实，或者你还可以说，它会显得更狂热”。钻研学业的大学生们所表现出来的，正是这样一种坚定且狂热的姿态。这种姿态在卡夫卡笔下表现得无比奇特。录事和大学生们忙得上气不接下气。“有时官员口授的声音实在太低，录事坐在自己的座位上怎么都听不清，这时他就得跳起来，听清了口授的内容后，又马上坐下去，把它写下来，然后又跳起来听，再坐下去写，就这样跳起坐下忙个不停。这是多么奇怪的工作！简直叫人无法理解。”如果人们回想一下自然戏剧的演员们，或许能更好地理解这份工作。演员们须以迅雷不及掩耳之势去注意那些让他们开演的提示语。在其他情况下，他们也与这些奋笔疾书的人颇为相似。事实上，对于他们而言，如果听到提示后要表演的是自己的角色，那么“‘敲打是真正的敲打，同时也是一种虚无’”。他们必须钻研自己的角色；谁若是忘记了这个角色的一句台词或姿态，便是个不称职的演员。对于俄克拉荷马剧团的成员来说，这一角色所表现的是他们以往的生活。这正是这座自然剧院的“自然”之处。在此，它的演员们获救了。然而，那位大学生却还未获救，在深夜的阳台上，

卡尔默默地注视着他埋头苦读，看着他“一会儿迅速地抓起这本书翻翻，一会儿又飞快地抓起那本书翻翻，不停地查阅着，在本上记录着，并且不时地突然将头深埋于记录本中”。

卡夫卡不知疲倦地回忆诸如此类的姿态。而这种回忆却每每都带着惊讶。人们将 K. 与帅克(Schweyk)作比较，这不无道理；他们俩一个对诸事感到惊讶，另一个却对任何事都不感到惊奇。在人与人之间的关系被极度异化的时代，人与人之间唯一留存的关系变得间接而遥不可及。在这样的时代里，电影和留声机诞生了。在电影中，人辨不出自己的步态，在留声机中，人听不出自己的声音。各种各样的实验证明了这一点，而被试验者的境遇，正是卡夫卡的境遇。指引卡夫卡去进行钻研的也正是这种境遇。在钻研的过程中，他或许偶遇了自身存在的一些断片，它们与他所扮演的角色尚或有些许关联。他也许还能体悟自己那逝去的姿态，就如彼得·施雷米尔(Peter Schlemihl)领会他那被自己出卖了的影子那般。他或许还能理解自己，但这理解需要付出多么大的努力！因为从遗忘中刮来的是一阵狂风，而钻研则是那顶风相向的骑行。那个乞丐正是这样骑着炉边长凳奔向他的过去，以便借着逃窜的国王形象来捕捉自己。短得不足以用来完成一次骑行的人生与乞丐的骑行如出一辙，而后者却像整个人生那么漫长，“……直到你抛却马刺，因为马刺是不存在的，直到你抛却缰绳，因为缰绳是不存在的，而一旦你看到那片收割后光秃秃的荒

原，马脖颈和马头已无踪影”。就这样，无比幸福的骑者踏上了空洞、快乐的旅途，朝着过去疾驰，当他不再是坐骑的负担，他的梦想便成真了。而将自己与坐骑牢牢绑在一起的那种骑者则是不幸的，因为他为自己设定了未来的目标，哪怕这个目标是离他只有寸步之遥的煤贩子地下室。坐骑和骑者一样，他们都是不幸的，比如，[《煤桶骑士》(„Der Kübelreiter“)中的]煤桶和煤桶骑士。“像骑士那样，我双手抓住桶上面的把手这个最简单的警具，费力地转下楼梯。但是到了楼下，我的桶就往上升，了不起，真了不起！那些蜷伏在地面的骆驼在指挥者的棍棒下晃晃悠悠地站起来时，其场面的精彩程度也不过如此。”再没有比使煤桶骑士永远消失的“冰山”更使人绝望的地方了。一阵风从“冥界最深处”吹来，推他前行，这与卡夫卡笔下常从史前时期吹来的风相同，并且推动猎人格拉胡斯的小船前行的也是这阵风。普鲁塔赫(Plutarch)说，“不论是在古希腊人的，还是在蛮族的秘密宗教和献祭仪式里，人们都宣扬……世上必存在着两种基本生命，两种相互抗衡的力量，其中一种生命力用右手推动着一切向前直行，而另一种则掉转舵头，将一切往回拉”。回转便是钻研的方向，它将存在转化为文字。教授这文字的师傅便是布采法卢斯(Bucephalus)，那位《新律师》，那位丢下威武的亚历山大大帝——即那位独身冲锋向前的征服者——便只身掉头往回走的律师。“他自由自在，腰间没有了骑士腰间的那种束缚，他借着宁静的灯光，远离亚历山大战役的喧

器，逐页翻阅着我们古老的典籍。”不久前，维尔纳·克拉夫特阐释了这个故事。在悉心研究了该文本的每个细节后，他补充说明道：“在此，文学对神话的全方位、强有力批判表现得淋漓尽致，精彩绝伦。”他还认为，尽管卡夫卡未提及“正义”(Gerechtigkeit)，但这个词却是此处神话批判的出发点。然而，如果我们真的能认同这位阐释者的观点，那么，我们若像他那样就此打住，便有误读卡夫卡之嫌。真的能用以正义之名出现的法(das Recht)来对抗神话吗？不能，作为律师的布采法卢斯忠实于他的出身。只不过，他似乎无法去实践法，或许在卡夫卡看来，这正是布采法卢斯和律师职务的“新”之所在。这种只被钻研而不再被实践的法，是正义的隘口。

正义的隘口在于钻研。只不过，卡夫卡不敢把预言建立在这种钻研的基础上，而在传统中，人们却将预言与对《妥拉》(„Thora“)的钻研联系在了一起。卡夫卡的助手们服务于堂区的全体教徒，他们已丧失了教堂，卡夫卡的大学生们则是些丢失了[律法]文字的小学生。在“空洞、快乐的骑行”中，[律法]文字已荡然无存。然而，卡夫卡却为他的助手和小学生们找到了法，至少有一次他找到了，即当他成功地调整了他们那快得令人窒息的疾驰，使这种疾驰适应了他们穿过隘口时那史诗般[稳健]的步伐——或许卡夫卡有生之年一直在努力寻找的正是这样一种步伐——时，他们找到了法。他将这法诉诸文字。然而，这篇文字之所以是他最圆满的作品，却并不仅仅因为它是一种[对法的]解读。

“另外，桑丘·潘萨从不炫耀自己。这些年，他在傍晚和夜间提供了大量骑士小说和绿林小说，从而成功地甩掉了后来被他称作堂吉诃德的魔鬼。虽然这个魔鬼无缘无故地干了些疯狂至极的蠢事，但由于它们不针对任何特定对象——而桑丘·潘萨本来有可能成为这个对象——这些蠢事倒也与人无害。桑丘·潘萨是个自由之身，也许是出于某种责任感，他终其一生都从容地跟随堂吉诃德到处游历，并将此视作一种有益的消遣。”

作为一个老练的傻子，一个笨拙的助手，桑丘·潘萨推动着他的骑士向前迈进。[前世是亚历山大大帝坐骑的]布采法卢斯则活得比他的骑士长久。只要卸下了背上的重负，是人还是马，那就都不重要了。

讲故事的人

——尼古拉·列斯科夫作品考察

—

尽管我们对讲故事的人这一说法再熟悉不过，但能把故事讲得生动有趣的人，却已踪迹全无了。他早已离我们远去，且越走越远。描写一位名叫列斯科夫^①的讲

^① 尼古拉·列斯科夫(Nikolai Lesskow)于1831年出生于奥廖尔省(Orjol)，1895年逝于圣彼得堡(Petersburg)。他对农民的关注与同情使得他与托尔斯泰(Tolstoi)有些相似，而他的宗教倾向则使他与陀思妥耶夫斯基(Tostojewski)颇为志趣相投。然而，他早期的那些长篇小说，那些从根本上来说可视为教条主义的作品，则恰恰被证实是他作品中倏忽即逝的部分。列斯科夫的重要性源于他创作后期撰写的故事。战争结束后，不少人尝试(转下页)

故事的人，这并不是说要缩短他和我们的距离，而是恰恰要拉大这一距离。因为只有拉开距离来看，我们才会发现，讲故事的人那非凡而质朴的轮廓才在他身上清晰地凸显出来。更确切来说，这一情形就好比我们是岩石观察者，只有选好恰当的距离和角度，才能从岩石中看到一个人头或动物身形。这种距离和角度我们几乎每天都有机会碰到，但日常经验却告诉我们，讲故事的艺术已濒临消亡。我们能遇到的真正会讲故事的人越来越少。而更为常见的是，当我们围坐在一起，想听人讲个故事时，大家都面面相觑、尴尬不已。这就仿佛我们曾拥有某种不可变卖的财产，尽管我们把它保管得再安全不过，但它却还是被人夺走了。而这种财产，便是交流经验的能力。

导致这一现象出现的原因再清楚不过，那便是经验失效了。并且看样子，它还在滑向无效的深渊。每当你瞥一眼报纸都会发现，它又创下了新低。你会发现，不仅外在世界的形象，而且内在道德世界的形象都在一夜之间面目全非，这变化的可怕程度远非我们所能想象。自第一次世界大战以来，这一变化进程便开始公然横行，且自此以来从未停歇。难道我们没有发现，战争结束后，复归故里的人们都变得缄默不语了吗？可分享的

(接上页)将他的这些故事推介到德语文化圈。其中，除了穆萨里翁(Musarion)出版社和格奥尔格·米勒(Georg Müller)出版社推出的一些短小的选集外，最值得一提是C. H. 贝克(C. H. Beck)出版社推出的该作家的九卷作品选集。

经验不是更丰富了，而是更贫乏了。而十年后，一股脑儿地倾泻入那如潮水般涌现的战争书籍中的，却绝非口口相传的经验。这些都不值一提，因为种种经验到头来都只不过是彻头彻尾的谎言：阵地战证明了策略经验是谎言，通货膨胀证明了关乎经济理论的经验是谎言，技术装备战役证明了有关身体的经验是谎言，统治者则证明了关乎道德的经验是谎言。战争中，幼年时期尚乘坐有轨马车去上学的那代人站在空旷的乡间土地上，除了头顶上的云朵，一切都已面目全非；云朵之下，被毁灭性的枪林弹雨包围的，是人那渺小而脆弱的身体。

二

口口相传的经验是为所有讲故事的人供给养分的源泉。在写下听来的故事的人当中，谁的文笔最接近众多无名讲述者的口述，谁就能独占鳌头，成就伟著。另外，这里说的众多无名讲述者又分两种，当然，这两种人有着诸多共同点。只有集这两种类型讲故事的人的特征于一身者，才称得上是真正会讲故事的人。俗话说：“远行者必有故事”。人们把讲故事的人理解为一个远方来者。但人们同样喜欢听那些安守于家中、了解当地掌故传说的人讲故事。若要为这两种人寻找古老的典型，那么其中一个可能是定居的农夫，另一个则是商船上的水手。事实上，我们可以说，这两种生活圈子都会培育出各自讲故事的人群。数世纪后，每位源自这些群体的

讲故事的人都仍保留着其所属群体的一些特征。比如，在德国近代的讲故事的人中，诸如黑贝尔(Hebel)和戈特赫尔夫(Gotthelf)等作家当属第一个群体，而诸如赛尔斯菲尔德(Sealsfield)和格斯戴克尔(Gerstäcker)等则属于第二个群体。然而须提及的是，如上所述，这两个群体只是两种基本类型。要了解所讲述故事王国的实际疆域，同时将整个历史延展的广度也考虑在内，我们还必须虑及这两个古老类型之间的紧密关联。尤其在中世纪，人们通过手工业的行业法规催生了这一紧密关联。当时，居有定所的工匠师傅和四处游历的手艺学徒同在一房间里劳作；而在定居家乡或异乡之前，每一位工匠师傅又都曾当过游历学徒。如果说在过去，农夫和水手是讲故事艺术的师傅，那么，手工业作坊就是传授讲故事艺术的大学。在这里，多方游历的人把他的远方见闻带回家，使它们与定居家乡的人最乐于了解的见闻和掌故融为一体。

三

无论是在遥远的时代，还是在遥远的地方，列斯科夫都安如自家。他是位真诚的希腊东正教信徒。然而，他也同样坦率地反对教会官僚制。并且因为他与世俗官员们也合不来，所以他虽曾任不同官职，但每次在职的时间都不长。他曾长期担任一家英国大公司驻俄国的代表，这是他曾任的各个职位中最有益于创作的。任职期间，他的足迹遍布俄国，这既丰富了他的处世经验，又

增进了他对俄国社会状况的了解，让他伺机了解了这个国家的宗教派别情况，这些都在他讲的故事里留下了痕迹。在俄国传说中，列斯科夫看到了与他一同抗争东正教官僚制的盟友。他写过一系列传奇故事，描画的都是些正义之士，但他们都并非苦行僧，而是些淳朴、积极向上的常人，并且他们显然都以世间再自然不过的方式成了圣者。描写狂热的神秘主义者从来就不是列斯科夫的兴趣，虽然他偶尔也致力于探究奇妙事物，但虔诚的他还是更喜欢保持脚踏实地的作风。他将那些熟悉世间生活、却又不致深陷其中的人视为楷模，并揭示了一种与此相应尘世生活观，这与他 29 岁才开始写作密切相关。他的创作始于其公务旅行之后，首部出版的书叫《为何基辅书贵？》(„Warum sind in Kiew die Bücher teuer?“)，之后发表的一系列有关工人阶层、酗酒、法医和无业商人的作品则成了他所讲故事的开路先锋。

四

许多天生会讲故事的人都以人的切身利益为创作准则，这可谓他们的一个典型特征。与列斯科夫相比，以下作家的这一特征给人留下了更为深的印象。例如，戈特赫尔夫向农民提供了务农建议；诺迪埃(Nodier)关注了煤气灯的隐患；黑贝尔则在《莱茵家庭之友的小宝盒》(„Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“)中为读者奉上了些科学小常识。这些作品都暗指一个真正故事

的特质，都或直接、或隐晦地包含了某种效用。它可能表现为故事包含的某种道德寓意，实用建议，抑或某一民间智慧或处事原则。简言之，讲故事的人都懂得如何给读者提忠告。而现如今，“提忠告”这样的话已开始显得有些老套，究其原因，是因为经验的可交流性正在衰减。这导致我们既无法给自己，也无法给别人提忠告。提忠告时，人们要做的并非去回答一个问题，而是要建议人们如何让一个（刚开始的）故事继续发展下去。故而，要征得这样的忠告，人们必须先得会讲述这个刚开始的故事（在此，我们暂且撇开一种情况不谈，即一个人在向顾问敞开心扉时，只向后者说明自己当时的处境，而并不讲述事情的前因后果）。结合生活经验提出的忠告便是智慧。讲故事的艺术之所以走向末路，是因为已经没有人再去讲述真理，亦即智慧正在消失，只不过这一过程由来已久。谁若单单把它看作一种“衰亡的征兆”，甚或一种“现代的”现象，便再愚蠢不过了。事实上，这一过程只是世俗化了的历史性生产力爆发时的一种并发症，它逐渐将故事逐出了鲜活的谈话王国，同时却又使我们在这一过程中感受到了一种新的美。

五

故事的衰落始于一个进程的终结，而该进程开始的首要标志便是新时期初期长篇小说（Roman）的兴起。长篇小说之所以区别于故事（狭义上的叙事文学），其原因

在于，它从根本上来说依赖于书本。只在印刷术发明了之后，长篇小说才得以广泛传播，口口相传的叙事文学瑰宝有着迥异于长篇小说的特性。长篇小说与所有其他形式的散文文学——如童话、传说，甚至中篇小说(Novelle)——之间的主要区别在于，它既非源自口述传统，也不隶属这一传统。它尤其不同于讲故事。讲故事的人所讲的是经验：他的亲身经验或别人转述的经验。通过讲述，他将这些经验再变成听众的经验。而长篇小说家却是孤立的。长篇小说诞生于孤独的个体笔下，他已无法举例说出自己最关心的事情，他得不到他人的忠告，也给不了他人忠告。撰写一部长篇小说就意味着，通过描写人的生活而将[生活的]复杂性推向极致。长篇小说诞生于丰富多彩的生活中，并致力于描画这种丰富多彩，它证明了，生活中人的极度困惑和不知所措。该体裁的首部杰作《堂吉诃德》(„Don Quichote“)便告诉我们，即便一个人如堂吉诃德那般高贵，像他一样思想崇高、英勇果敢、扶危济困，在面对生活时，他仍会束手无策，毫无智慧可言。数世纪以来，人们一再尝试通过长篇小说给人教诲，比如，其中最有效的或当属《威廉麦斯特的漫游时代》(„Wilhelm Meisters Wanderjahre“)中的尝试。但这些尝试的结果往往却只导致了长篇小说形式本身的变化。比如，修养小说(Bildungsroman)在任何方面都没有突破长篇小说的基本结构。它将社会生活过程具体表现为某一个体的发展历程，以最苍白无力的方式使那些决定社会生活过程的秩序获得合法性。这

种合法性与这些秩序的现实面貌相左，而[这些秩序的]缺陷则恰恰成了修养小说中吸引人眼球的事件。

六

人们必须认识到，叙事文学形式的变迁必定有着周期性规律，它与千百年间地表遭受的周期变化相仿。在人类的各种传播形式中，几乎没有一种比叙事文学的形成和消亡过程更缓慢的了。长篇小说的起源可追溯至古文明时期，可直到几百年后，它才在新兴资产阶级中遇到有益于其发展的因素，并由此进入了鼎盛时期。随着这些因素的出现，故事也逐渐开始隐退，成了某种古代遗风；尽管它获得了许多新内容，但实际上，它却并没有被这些内容主宰。另一方面，我们则看到，随着资产阶级政权的完善和发达资本主义时期的到来，新闻业成了资产阶级政权的重要统治手段之一，一种新的传播形式就这样应运而生。不论这种传播形式的历史多么久远，在此之前，它都从未对叙事文学的形式产生过决定性影响。但现在它却正在产生这种影响。事实表明，它和长篇小说一样，都是故事所面临的陌生力量，但它比长篇小说对故事的威胁还要大，而且它也给长篇小说带来了危机，这种新的传播形式便是新闻报道。

《费加罗报》(„Figaro“)的创始人维尔梅桑(Villemessant)用一句名言概括了新闻报道的特性。“他常说，在我的读者眼里，拉丁区阁楼里发生的火灾比马德

里爆发的一场革命更重要。”此话一针见血地表明，人们最想听的已不再是来自远方的消息，而是使人掌握身边事情的新闻报道。来自远方——无论是距离遥远的异国他乡，还是时间久远的古老传统——的消息具有一种权威性，即便在不接受审查的情况下，这也能使消息受到人们的重视。至于新闻报道，人们则要求能立即对其进行核实，故而新闻报道的头等要素在于，它“本身得是明白易懂的”。与数世纪前来自远方的消息相比，新闻报道常常并非更加精准。然而，来自远方的消息往往多取自奇迹，而新闻报道不可或缺的要素则在于其可信性，这使它从本质上来说与故事格格不入。如果说，如今讲故事的艺术已鲜为人知，那么可以说，新闻报道的广泛传播对这一局面的形成起到了决定性作用。

我们每天早晨都会听到来自世界各地的新闻。但我们听到的稀奇故事却少得可怜，这是因为，我们所获知的事件都已被事先冠以各种解释。换言之，在如今发生的所有事情中，几乎没有一件有利于故事的存在，而几乎每一件都有利于新闻报道的发展。因为讲故事艺术的半个秘诀在于，复述一个故事时不去解释它。列斯科夫精通于此道（比如，他的《骗局》[„Der Betrug“]和《白鹰》[„Der weiße Adler“]等作品）^①。他把极为特出和离

① 此处出现了“()里包含[]”的现象。其中，()里的所有内容均译自德语原文，[]里是为方便读者查阅原文而给出的德语书名。以后此现象均为此类情况，以下不再做一一说明。——译者注

奇的事情讲得细致入微，但却不将这些事情发生的心理学动因强加给读者。读者尽可以按自己的体会去理解故事讲述的事情，就这样，故事给了读者以新闻报道给不了的巨大想象空间。

七

列斯科夫在讲故事的艺术方面师承了古人。在希腊人中，希罗多德(Herodot)是讲故事的第一人。在《历史》(„Historien“)的第三卷第十四章中，他讲了一个有关萨米尼忒斯(Psammenit)的故事，我们从中可以学到很多东西。埃及国王萨米尼忒斯被波斯国王冈比西斯(Kambyses)击败并俘获。冈比西斯决心羞辱自己的俘虏，于是下令把萨米尼忒斯带到波斯人凯旋庆典时队伍要经过的路边。此外，他还命令萨米尼忒斯的已沦为仆人的女儿提水罐去井边打水，好让成为俘虏的父亲看见这一幕。所有埃及人都为这一场面扼腕叹息，但萨米尼忒斯却独自站在那里，沉默不语，眼睛死死地盯着地面，一动不动；不多时，他又看到了自己的儿子，正跟着庆典的队伍被押往处决的刑场，但他依旧不为所动。而此后，当他在一队俘虏中认出了自己一个年老力衰的仆人时，他却用双拳捶打着自己的头，表现出极度的哀伤。

从这个故事中我们可以看出，什么才算是真正在讲故事。新闻报道的价值只体现在它尚是新闻那一刻，它的生命力只在于这一刻；它完全取决于这一刻，且必须

刻不容缓地证明自己存在的价值。故事就不同了；它是耗不尽的。它一直保留着自己凝聚的力量，即便漫长的时间过后仍能放出异彩。因此，在回顾这个关于埃及国王的故事时，蒙田(Montaigne)自问道，为什么这位国王在看到自己的仆人后才扼腕叹息呢？蒙田的回答是：“因为他早已满腹悲伤，以至于增添了最微小的一份后，悲伤的情绪便冲破防线，决堤而出了。”这是蒙田的解释。但我们也可以说：“国王不为皇室成员的命运所动，因为这是他自己的命运。”或者：“在舞台上，很多在生活中不能感动我们的东西却会让我们感动；对于国王来说，这个仆人只是舞台上的一个演员。”又或者：“极度的悲苦郁积于心，它总是等人们情绪有所缓和时才会爆发出来。对于这位国王来说，看到这个仆人就是对自己情绪的一种缓和。”希罗多德没有做任何解释，他的讲述就事论事。正因如此，历经数千年之后，这个源自古埃及的故事仍能震撼人心，发人深思。这就好比金字塔中的种子，数千年来被陈放在塔中密不透气的墓室里，却至今仍保存着能发芽生长的力量。

八

要使故事长久地留在人们的记忆里，唯一的做法就是，在讲述它们时保持节制，不对它们进行心理动因方面的分析。讲故事的人越是能自然地去避免分析故事的种种细微心理动因，故事就越可能在听众记忆里占据一

席之地，听众也就越能将其融入自身的经验，并越想有朝一日把它讲给别人听。这种接纳和吸收的过程发生在人内心深处，它需要人有一种放松的心态，而人拥有这种心态的时刻却日益减少。如果说睡眠是身体最放松的时刻，那么，精神最放松的时刻则是人感到无聊时，无聊是孵出经验之蛋的理想之鸟。但新闻业的一举一动却正将它四下驱散。这只理想之鸟的栖息地——那些与无聊密切相关的活动——已在城市中消失，在乡村里也趋于不见。随之消失的是人们的倾听禀赋，听众的群体也日渐式微。因为讲故事往往是门复述故事的艺术，而当故事已不再能被保存下来时，这一艺术也就消失了。它之所以消失，是因为人们边听故事边纺线织布的情况已不复存在。一个人听故事时越是忘我，故事就越能深刻地印在他的记忆里。跟着劳作的节奏听故事时，人们会自然而然地获得复述故事的天赋。正是手工劳作的氛围，才培育出了讲故事的才能。这种氛围诞生于千百年前最古老的各式手工作坊里，而现如今它却已逐渐消散，不复存在。

九

长期以来兴起于——乡村、海上和城市中的——手工业劳作中的故事，其本身也是一种手艺般的传播形式。它与新闻报道或纪实报告的不同点在于，它并不旨在传达事情纯粹的“本来面貌”，而是先使事情植根于讲

述者的生活，然后再从中将其和盘托出。因此，故事中留有讲故事者的痕迹，就如陶坯表面留有陶匠的劳作痕迹那般。讲故事时，人们往往喜欢要么先交代一下，要讲的故事是他们在某种场合听来的；要么干脆就说，故事是他们的亲身经历。在《骗局》的开端，列斯科夫描述了他的一次列车旅行，并告诉读者，他接下来讲的故事是从其间一位同行旅客那里听来的；在《关于克罗采奏鸣曲》（„Anlässlich der Kreutzer-Sonate“）中，他将自己与女主人公的相识安排在了陀思妥耶夫斯基的葬礼上；在《有趣的男人们》（„Interessante Männer“）中，他描述了某读书社的一次聚会，人们在聚会上讲了很多事情，而他则只不过是在向读者复述它们。就这样，他在自己所讲的故事中留下了明显的痕迹，即便他不是故事的亲历者，至少也是故事的转述者。

此外，列斯科夫本人也认为，讲故事是门手艺。“他在某封信中说：我认为，所谓写作绝非人文艺术，而是一门手艺。”他对手工技艺情有独钟，而对工业技艺却倍感陌生，这丝毫不使人感到惊讶。托尔斯泰一定也曾就此对列斯科夫表示过理解，并且曾一语见地指出列斯科夫的讲故事天赋，因为他曾称列斯科夫为一位开创者，认为其“首次指出了经济发展的弊病……令人费解的是，陀思妥耶夫斯基拥有如此广泛的读者……但我完全无法理解的是，为什么列斯科夫的读者却寥寥无几，尽管他是一位忠于现实的作家”。在《钢雕跳蚤》（„Der stählerne Floh“）中，列斯科夫独具匠心地讲述了一个热

闹非凡的故事，它介于传奇和滑稽故事之间，颂扬了图拉当地银匠的手工技艺。银匠们将杰作——一只钢雕跳蚤——上供给彼得大帝，这使彼得大帝看到该作品后深信，俄国人无须在英国人面前自惭形秽。

讲故事的人诞生于手工业，对于该行业的智慧形象，保尔·瓦莱里(Paul Valéry)曾进行了无比深刻的改写。他谈及自然界的完美事物：无瑕的珍珠、成熟饱满的葡萄和各种真正充分发育的生物，称它们为“一长串彼此相似的原因所创造的珍贵作品”。他认为，诸如此类的原因不断累积，直到它们创造出完美无瑕的事物方是尽头。“瓦莱里还说，人类曾一度模仿过自然的从容造物过程。微型装饰画，精雕细琢的象牙雕刻，精磨细画、堪称完美的宝石，刷上了层层清漆的手工艺品或绘画作品，这些只有通过不懈努力才能创造出来的产品都正在消失，人们不惜花费时间去进行劳作的时代已成过往。现如今，人们工作时无一不采用节约时间的简化程序。”事实上，现如今的人已成功地简化了故事。我们已目睹了短篇小说(short story)的发展历程，它们脱离了口述传统，不再允许讲故事的人从容不迫地叠加种种轻盈且通透的叙述，而恰恰是这个叠加过程才向我们清楚地展示了，完美的故事是怎样从层层叠叠的复述中诞生的。

十

瓦莱里用以下文字结束了他的上述考察：“几乎可

以说，永恒这一观念的日渐没落与耐心持久劳作的日益失宠是同时发生的。”自古以来，死亡都是永恒这一观念的最大源泉。如果说这一观念正在消失，那么，我们可以肯定的是，死亡的面貌一定也发生了变化。事实表明，这种变化与经验日益难以交流是一回事，正因如此，讲故事艺术也消失了。

不难察觉的是，数世纪以来，死亡的观念在公众意识里已不再那么普遍，也不再那么生动形象了。在这一过程的最新发展阶段里，它的发展速度变得更快了。19世纪的市民社会建立了各种公立或私营的机构设施，以期改善民众的医疗保健和社会福利环境，这产生了一个附带结果，抑或这是人们这么做的主要潜在目的：避免目睹人之将死的场面。在这之前，死亡是个体生活中一个公开的过程，是人的一生中极为典型的一个过程（不妨想想中世纪的种种绘画，那上面，临终者的卧榻成了国王的宝座，临终者所在的房屋门户大开，民众纷纷涌向这一宝座）。而近代以来，死亡却被逐渐驱逐出了生者的视线范围，越离越远。在过去，没有一座房子，甚至没有一间屋里没死过人。（伊比萨岛的一座日晷上刻着铭文“Ultima multis[这是众人的末日]”，它强调了中世纪的人对死亡的时间感受，而他们将铭文刻于日晷上却表明，他们对死亡还有着空间上的感受）如今，市民们居住在未沾染死亡的空间里，将永恒吸干（Trocken-

wohner der Ewigkeit)^①，而当他们的末日来临时，他们的后人则把他们打发到疗养院或医院。然而[如今的人们]殊不知，人的知识和智慧，尤其是人所历经的整个生活——这些正是讲故事所需的素材——都是在人之将死时才可以口述传达的。一个人的生命行将结束时，其生命历程中的一系列画面在他内心变得鲜活起来——这些都是他下意识地个人角度出发而看到的有关自己的画面——与此同时，他生命中难以忘怀的人、事和场景都体现在了他的表情和眼神中，这使得与他相关的点点滴滴获得了一种权威。每个临终者在面对其死亡见证人时都拥有这种权威，就连最不幸的可怜虫也不例外，而这种权威便是故事的源头。

十一

使讲故事的人讲述的所有内容获得认可的，是死亡。讲故事的人的权威源自死亡。换言之，他的故事讲

① Trockenwohner(直译为：使房屋变得干燥的居民)是20世纪初西方社会出现的一种特殊人群。鉴于那时的工业化进程，廉价的石灰砂浆被广泛用于建设大量居民区。但这种材料建成的房子短期内还会往外渗出水分，要等大约3个月才能彻底干燥。所以有些居无定所的流浪人群会获许在房屋彻底干燥之前居住在这里，通过他们的居住和呼吸，房屋内的水分会更快地挥发而变得干燥。此后，他们会被迫搬出已经干燥的房子。这里本雅明对这个词稍微做了变动，意在说明“居民们使永恒变得干枯”。——译者注

的是自然的历史。在这一点上，卓越超群的约翰·彼得·黑贝尔的一则最美的故事堪称典范。这个故事收在《莱因家庭之友小宝箱》中，题目叫《意外的重逢》(„Un-verhofftes Wiedersehen“)，它从法伦煤矿的一个年轻矿工的订婚讲起。婚礼前一晚，矿工命丧煤矿坑道深处。他死后，未婚妻仍对他忠贞不渝，苦熬多年以后，她成了一位年迈的老妇。有一天，人们从废弃的坑道里挖出了一具死尸，由于浸泡在硫酸亚铁液中，尸体并未腐烂，而老妇则一眼便认出这就是自己的未婚夫，此次重逢后，她便过世了。讲这个故事时，黑贝尔觉得有必要强调老妇所度过的漫长岁月，于是便写了以下句子：“在此期间，葡萄牙的里斯本被一场地震夷为平地，七年战争已成过往，弗兰茨一世大帝(Kaiser Franz der Erste)寿终正寝，耶稣会被取缔，波兰被瓜分，玛利亚·特蕾莎(Maria Theresia)女皇过世，施特林泽(Struensee)被处以极刑，美国独立了，法国和西班牙联军没能攻下直布罗陀。土耳其人将施坦因将军(General Stein)囚禁于匈牙利的维特拉尼洞穴(Veteraner Höhle)，约瑟夫皇帝(Kaiser Joseph)驾崩。瑞典的古斯塔夫国王(König Gustav)以俄国人的方式(König Gustav)征服了芬兰，法国大革命及其后漫长的战争岁月伊始，利奥波德二世大帝(der Kaiser Leopold der Zweite)也长眠于地下了。拿破仑攻占了普鲁士，英国人轰炸了哥本哈根，农民种了收，收了种。磨工们磨面，工匠们敲打铸造，矿工们挖掘寻找矿脉。然而，当法伦的矿工们 1809 年……”从未

有哪个讲故事的人像黑贝尔这样，用这种年表大事记将叙述嵌入自然的历史中。若仔细阅读，人们会发现，在这一叙述中，死亡有规律地周而复始，有如死神有规律地现身于正午时分绕大教堂钟楼行进的宗教仪式队列之中。

十二

要考察任何一种特定的叙述形式，都必须兼顾它与史料编撰(Geschichtsschreibung)之间的关系。事实上，我们甚至可以自问，史料编纂不正是尚未细分的各种叙事形式的取之不尽、用之不竭的源泉吗？若是如此，那么，史料编撰与各种叙述形式的关系，就如同白光与各光谱色之间的关系。但不管怎么说，在宛如白光般不带任何色彩的史料编撰中，曾出现过的任何一种叙述形式都不及编年史(Chronik)那般纯粹。编年史宛如一张宽广的色带，上面罗列着讲故事所能用到的各种方式，它们就好比同一种颜色的不同色调，在这张色带上依序排列。编年史的作者就是叙述历史的人。我们再想想黑贝尔的那段文字，它用的完全是编年史的基调，我们可毫不费力地看出，撰写历史的史学家与叙述历史的编年史作者是有差别的。史学家有义务以种种方式说明他撰写的种种事件；他绝不会满足于仅将这些事件当成世界进程中的范例来加以展示。然而，编年史作者所采取的却是史学家所摒弃的做法，其中尤为经典的代表是中世纪

将
在
律
列

的那些编年史家，他们是近代史学家的先驱。讲述历史故事时，他们以无法探明究竟的救世计划为基础，从一开始就摆脱了重负，从而无须对故事进行任何可以验证的说明。在中世纪的编年史家们笔下，取代说明的是阐释。阐释时，重要的并非在某些特定事件之间建立关联，而是弄清这些事件是如何植根于伟大且神秘莫测的世界进程中的。

与
上，
叙
那
各
带
式
宽
它
排
贝
毫
史
写
进
却
纪

至于这一进程是受制于救赎史，抑或只是一个自然进程，这都无关紧要。[中世纪的]编年史家们发生了变化，变成了世俗化的讲故事的人。一些讲故事的人的作品为这一点提供了明证，列斯科夫便是这样一位作家。他的作品中既包含了青睐救赎史的编年史家的创作痕迹，也运用了世俗化的讲故事的人的叙述手法，这两类作者对他的作品发生了同等程度的影响，乃至于阅读他的若干故事时，人们很难断定，它们究竟是从光辉灿烂的宗教观念出发，还是从色彩斑斓的世俗观念出发去表现世间万物的。在此，人们可以想到他的《亚历山大石》（„Der Alexandrit“）。它使读者置身于“那古老的时代，那时候，大地怀中的宝石和天空中的星星还心系人的命运，而不像今天，天上和地下的所有事物都对凡夫俗子的命运漠不关心，人们再也听不到发自天上地下的任何声音，更不用说从那里听到任何顺从他们的话了。新发现的所有星球都不再关乎人的命运吉凶，大量新的宝石被开采出来，全都测了大小，称了重量，验了密度，但它们却不再给我们任何昭示，对我们也毫无益处，它们

与人对话的时代已成过往”。

很明显，我们几乎不可能说清楚，列斯科夫的这个故事所描画的到底是怎样一种世界进程。它是受制于救赎史，还是自然史？唯一可以肯定的是，这种世界进程外在于一切真正意义上的历史学范畴。列斯科夫说，人类自认为能与自然和谐共存的时代已经结束。席勒把世间历史上的这一时代称为质朴文学时期。讲故事的人忠于这一时代，他的目光一刻不离那日晷的表面，万物在它面前列队走过，而在这队列中，死亡视情况不同，时而充当领队，时而可怜巴巴地跟在队尾。

十三

很少有人清楚地意识到，听众与讲故事的人之间的质朴关系之所以存在，完全是因为听众想记住听到的故事。对于经验尚浅的听众来说，至关重要的是，他确信自己能将故事复述出来。记忆是叙述时的首要禀赋，只有依靠广博的记忆，叙事作品才能一方面融合事物的发展历程；另一方面却仍能平和地对待事物的消亡以及死亡的暴政。无怪乎在列斯科夫曾杜撰的有关某个普通人的故事中，这人感叹其国家首脑——沙皇——的博闻强识道：“据说，我们的皇帝，还有他的全部家人，他们的记忆力实在是惊人的很哪！”

在希腊人看来，记忆女神摩涅莫绪涅(Mnemosyne)是掌管叙事艺术的缪斯。这个女神的名字把我们带回到

世界历史上的一个岔路口。因为如果说，保存在记忆中的史料(史料编撰)是孕育各种叙述形式的母体(正如杰出的散文是孕育各种韵文形式的母体)，那么，作为最古老的史料编撰形式的史诗便囊括了故事和长篇小说，因为它有着一种不计[各叙述形式之间]区别的特性。我们可以发现，当长篇小说历经数世纪后开始从史诗中分离出来时，它包含的缪斯式叙事因素(记忆)与该因素在故事中的形态迥然不同。

回忆(*Erinnerung*)铸就了使历史事件代代相传的传统之链，它是广义叙事文学中的缪斯式因素。它存在于叙事文学的各种特殊形式中，并首先存在于讲故事的人所代表的叙事形式中。回忆织就了一个网，将所有故事最终网罗在了一起。就如那些杰出的讲故事的人——尤其是那些讲故事的东方人——向我们所展示的那样，在这张网中，故事一个接着一个。在每张这样的网中都住着一个谢赫拉莎德，每讲完一个故事后，她又会想起另一个故事。这张网是叙事记忆(*Gedächtnis*)之网，也是故事中的缪斯式因素。然而，与此相对的还有另一种狭义上的缪斯式原则，这便是长篇小说的原则。这一对立的原则最初——在史诗中——尚隐秘地与故事中的缪斯因素融为一体，不分彼此。我们顶多能偶尔在史诗中隐约感觉到这一原则的存在，尤其是在荷马史诗中的一些庄严时刻开始前人们向缪斯发出祈求时。这些断片中体现的是长篇小说家的永恒记忆，它与讲故事的人的短时记忆形成了鲜明对比。凭借前一种记忆，长篇小说家铭

记的是某一位英雄、某一次迷途之旅或某一次战斗，而讲故事的人所记住的则往往是诸多零零散散的事件。换言之，史诗是这两种记忆的源头，在史诗中，它们尚属于史诗记忆这一整体而不分彼此。当史诗从人们记忆中消失后，长篇小说中的缪斯因素，即铭记(*Eingedenken*)，便与故事中的缪斯式因素，即记忆并驾齐驱了。

十四

“帕斯卡曾有言：一个人即便再穷，死的时候也总会有点儿遗产。”同样，一个将死之人一定也会留下某些回忆，只不过它们未见得总能找到继承人。长篇小说家便是这些遗产的继承人，但他们在充当这一继承人时却常常无比忧郁。在阿诺德·贝内特(*Arnold Bennet*)的一部长篇小说里，人们这样议论一个逝去的妇人：“她压根儿就不曾拥有真正的生活”，这正如长篇小说家继承这些遗产时的情形：它们常常少得可怜。在对这一点的认识上，我们得感谢格奥尔格·卢卡奇，因为他给了我们一个最重要的启发，他告诉我们，长篇小说是“[人在]超验意义上无家可归状态的一种表现形式”。在卢卡奇看来，长篇小说是将时间当作自身一个根本原则的唯一[叙述]形式。“他在《小说理论》(*„Theorie des Romans“*)中写道：只有[人]与超验意义上的家园的紧密联系消失后，时间才能真正成为[人的]根本原则。……只有在长篇小说中……意义与生活才彼此分离，本质性

(das Wesenhafte)也才因此而与暂时性(das Zeitliche)割裂开来；人们甚至可以说：长篇小说的整个内部情节只不过是[人]与时间的一种抗衡……由此，叙述中才真正出现了不同的时间体验：希望和回忆……只有在长篇小说中……才出现一种创造性的回忆：它能选准[叙述]对象，并对其进行改造。”只有“当主体凭借回忆将自己过往的一生浓缩为一个整体时，他才能消除其内心世界与外在世界的二元对立……主体能领悟自己的整个人生，靠的是一种洞察力，靠的是他对那未曾实现，从而也就无法言表的生活意义的预感和直觉式把握”。

事实上，“生活的意义”就是长篇小说情节的发展所围绕的中心。阅读长篇小说时，读者置身于它描画的生活中，而读者对“生活的意义”的追问则意味着，他在阅读时能身临其境地体会到人在生活中的不知所措。这里是“生活的意义”，那里是“故事给人的教诲”：长篇小说和故事就是这样，它们打着不同的旗号各自为政；从这种对立中，我们可以清晰地分辨出两种截然不同的历史性艺术形式。如果说《堂吉珂德》是长篇小说最早的完美范本，那么其最新近的楷模或当属《情感教育》(„Education Sentimentale“)”。在该长篇小说的末尾，开始没落的资产阶级从自身的行为中发现了生活的意义，它就如残渣一般，沉淀于人生之杯的杯底。弗雷德里克(Frédéric)和戴洛立叶(Deslauriers)从小便是好友，两人在回想起他们的青葱岁月时，谈到了曾经发生的一个小故事：有一天，两人惴惴不安地溜到家乡的风月场所，

为的只是把一束从自家花园里采来的鲜花送给其中管事的女人。“三年之后，大家都还时常谈起这件事。而此刻，他俩又相互补充着回忆起了这件事的旁枝末节。临了，弗雷德里克说：‘这或许算得上我们一生中最美好的时光了。’‘嗯，算你说对了，’戴洛立叶说，‘这或许就是我们一生中最美好的时光了。’”两人达成这一共识后，该长篇小说便结束了。严格来讲，这个结尾适用于一个长篇小说，却不适用于任何一个故事。事实上，对于任何一个故事，我们都有权利提出这样一个问题：“接下来发生了什么呢？”而对长篇小说则不然。当长篇小说末页已赫然写着“终结”二字，并由此来启发读者靠预感去再现生活的意义时，读者便不能要求它再讲述更多了。

十五

听故事的人有讲故事的人为伴，即便人在读一个故事时，他也仍是有人陪伴的。但长篇小说的读者却是孤独的，并且他比任何其他作品的读者都要孤独（因为即便一个人读诗的时候，他都愿意把诗读出来给自己听）。因为心怀这种孤寂，长篇小说的读者比任何其他读者都更紧守着他阅读的内容。他时刻想着要把它占为己有，从某种程度来说，他时刻想要把它生吞活剥。我们甚至可以说，他的阅读是一种破坏，他吞噬所读的内容，就如壁炉里的火苗吞噬柴火那般。而贯穿长篇小说的悬念则好似吹向壁炉的穿堂风，它让火苗熊熊燃烧，摇曳

生姿。

读者的兴趣如火苗，只有干枯的柴火才能助其熊熊燃烧。——这意味着什么呢？“莫里茨·海曼（Moritz Heimann）曾说，一个 35 岁就死了的人，他人生中的每一刻都是一个 35 岁就死的人。”这句话令人颇为费解。而这句话之所以如此费解，完全是因为其中的时态用错了。事实上，这句话原本想要表达的意思是，人们回想起一个 35 岁的死者一生中的点点滴滴时，人们面前浮现的永远是一个 35 岁便过世的人。换言之，这句话对于[此人的]真实生活而言毫无意义，但对人们所回忆的[此人]生活而言，它的意义则不容置疑。这句话将长篇小说人物的本质描画得再清楚不过了。它告诉我们，长篇小说人物生活的“意义”只有在其死亡中才显现出来。阅读长篇小说时，读者其实是在寻觅某些人物形象，以期从他们身上读出“生活的意义”。这样一来，读者必须以这样或那样的方式事先确信：他体验到了这些人物的死亡，至少也体验到了他们象征意义上的死亡：小说的终结，但最好是其真正的死亡。长篇小说读者的兴趣如点点星火，而助其呈现出燎原之势的，则正是他所关心的问题：这些人物是如何暗示他并使他明白，在某一特定的时刻，某种特定的死亡正等待着他们。

因此，对于我们这些读者而言，长篇小说之所以富含深意，并非因为它颇有教益地向我们展现了一个陌生人的命运，而是因为我们心中的兴趣之火在这一陌生命运的助燃下熊熊燃烧，从而给了我们一丝温暖，而这是

我们自身的命运永远也给不了的。长篇小说吸引读者的原因在于，读者身处使他寒冷战栗的生活中，他期望能从阅读的死亡体验里获得一丝暖意。

十六

“高尔基(Gorki)写过：列斯科夫这位作家深深地扎根于民众，他完全没有受到任何来自国外的影响。”一个讲故事的能手总是扎根于民众，尤其扎根于手艺人阶层。从手艺人阶层的经济和技术发展程度来看，他们历经了众多纷繁复杂的发展阶段，涵盖了源自乡野村夫、商船水手和大都市的诸多因素，相应地，在这一发展过程中形成了各种不同层次的概念，我们从中可以窥见这一阶层所积累的经验瑰宝（我们暂且抛开不谈的是，商人为讲故事的艺术做出了绝对不容小觑的贡献；他们要做的，并非使故事含有更多教益，而是要完善故事用以攫取听众注意力的手段。比如，在《一千零一夜》中环环相扣的故事里便留下了商人们深刻的足迹）。简言之，讲故事在人类日常生活中起到的是一种根本性作用，尽管如此，人们却发展出了各式各样的概念来领会故事所带来的教益。列斯科夫的故事[所带来的教益]最适于用宗教方面的概念来解释，黑贝尔作品[的教益]仿佛可以自然而然地归入启蒙教育观的范畴，爱伦坡(Poe)的作品[教益]以神秘主义面貌示人，而如果说吉卜林(Kipling)作品有什么教益的话，那么这种教益便体现在

这些作品所刻画的英帝国水手及其殖民地驻守士兵的生活中。所有这些讲故事能手的共同点在于，经验于他们而言就像梯子的一根根横木，面对这些经验，他们可以像攀爬梯子那样上下自如。这架梯子就好比一种集体经验，梯子的一端埋在地表深处，而另一端则直插云霄。每个个体的经验也如一架梯子，它的底端——死亡——对于集体经验的梯子而言绝非障碍或束缚。

童话中常写道：“如果他们还在世的话，他们今天仍幸福地生活着。”童话曾是人类的首个生活顾问，它暗含于故事中，至今仍是孩子们的启蒙老师。第一个真正会讲故事的人现在是、将来也依旧是会讲童话的人。过去，童话总能给人珍贵的建议，总能在人遭遇困境时给人以最大的帮助。这种困境是人们在神话中遭遇的困境。童话为人类提供了其最初种种遭遇的相关知识，使人能够摆脱神话附加于人身的心灵重负。通过傻瓜这一形象，童话使我们看到：人类是“以何等愚笨的姿态”去对抗神话的；凭借最年幼的兄弟这一形象，童话告诉我们：人类是如何通过逐渐远离原始神话时代而获得更多成长机会的；通过描画为习得敬畏感而出门远游者的形象，童话使我们明白了：我们其实是可以识破那些可怖事物的本来面目的；通过聪明人这一形象，童话使我们恍然大悟：神话向我们提的问题就如斯芬克斯之谜一般，其实是极为简单的；通过刻画那些助孩子们一臂之力的动物，童话让我们知晓了，自然并非一味地臣服于神话，而是更愿意与人为友。很久以前，童话给了人类

最有益的忠告，时至今日，它仍给了孩子们最大的教益，这忠告和教益便是：人们要用机警的智谋和足够乐观的态度去对待神话世界里的种种暴行。（因为童话把勇气辩证地一分为二了，它一方面教人避免一味地鲁莽冲撞，即人要有机警的智谋，另一方面也教人要有足够乐观的态度。）童话具有一种能解救人的魔力，但这种魔力却并不在于，它能像神话那样使自然[在人的获救过程中]发挥作用，而是在于，它暗示了自然与获救之人是盟友。成年人只能偶尔感觉到这种同盟关系，比如，在他感到快乐时，而孩子则最初在童话中感觉到了自然这一盟友的存在，这使孩子们感到无比快乐。

十七

列斯科夫与童话精神渊源深厚，在这一点上，能与他相提并论的讲故事的人可谓凤毛麟角。造成这一状况的原因在于希腊正教教义对某些趋势的推崇。众所周知，在希腊正教的教义中，奥里根(Origen)的万物复活论(Apokatastasis, [希腊语: ποκατάστασις, “再生”“复活”])——众生灵魂皆可升入天堂——虽遭到罗马教廷的摒弃和抵制，但它在正教教义中却有着重要作用。列斯科夫深受奥里根的影响，他曾计划翻译其著作《论终极原理》(„Über die Urgründe“), 由于笃信俄国民间信仰，他不倾向于将复活视作一种神化，而是将其理解为一种(类似于童话中常发生的)去魔化。他对奥里根论说

的这一解读为他的《着魔的朝圣者》(„Der verzauberte Pilger“)奠定了根基。正如他的其他故事一样，这个故事也是一个童话和传奇(Legende)的杂糅产物，它与恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)所说的童话和传说(Sage)的杂糅物不无相似之处。在用独特的方式分析我们所理解的神话和童话的区别时，布洛赫曾谈到过这种杂糅的产物。“布洛赫说，一个由童话和传说杂糅而成的故事并非真正包含了神话式因素，即那些常常引人入胜、使人感觉万变不离其宗、同时却又绝非外在于人的因素。传说中那些颇富道学意味的人物形象——尤其是那些年逾古稀的老人——就体现了这些‘神话式’因素，比如，腓勒蒙(Philemon)和包喀斯(Baucis)这对老夫妻，^①他们既能童话般地脱险，同时，让他们得以脱险的原因却又再自然不过。尽管戈特赫尔夫的故事道学意味没那么浓，但其中肯定也存在着类似的[童话和传说间的]关联；这种关联逐步去除传说的魔力，挽救了人特有的生命之光，不论是在人的内心，还是在其外界，这种生命

① 奥维德的《变形记》第八章中讲了这对老夫妻的故事：天神朱庇特(Jupiter)和他的儿子麦鸠利(Merkur)乔装成人类去了弗律癸亚(Phrygien)地区。他们在此寻访落脚处，却多次遭到人们拒绝。最终只有年迈的腓勒蒙和包喀斯夫妇肯为他们提供住所，他们虽然穷困，但仍尽力款待两位神。后来，这两位神奖赏了他们，同时也以大水毁灭了那些不肯接待他们的人家。参见[古罗马]奥维德：《变形记》，杨周瀚译，北京，人民文学出版社，1984，114~117页。——译者注

之光都在默默绽放。”列斯科夫笔下一系列人物中的佼佼者，即那些正直的人都“童话般地脱险”了。巴甫林(Pawlin)，费格拉(Figura)，假发艺人(Toupetkünstler)，驯熊者，助人为乐的哨兵，讲故事的人口中的这些人都体现了智慧和仁慈，都能给世人带来慰藉。从他们身上，我们无疑可以辨认出列斯科夫母亲的影子。“列斯科夫形容她道：她仁慈至极，从不忍伤害任何人，甚至动物也不例外。她心怀对一切生物的恻隐之心，从不食鱼，也不吃肉。有时我父亲因此而责备她，她却答道：‘……我亲手把这些小动物养大，它们就像我的子女。我总不能吃自己的孩子吧！’她在邻居家做客也不吃肉，并且常说，‘我见过它们活着的样子，它们就像我的熟人，我不能吃我的熟人’。”

正直的人是造物的代言人，同时也是造物的最崇高代表。在列斯科夫那里，正直的人带着一种母性气质，这一气质有时甚至上升为某种神话色彩(这势必伤及[这一特征的]童话般的纯粹性)。正直的人的典型代表是他的故事《克廷，哺育者和普拉托妮达》(„Kotin, der Nahrer und Platonida“)的主角。此人是个农夫，名叫彼斯昂斯基(Pisonski)，是个双性人。母亲把他当女孩养至十二岁。他的男女性器同时成熟，他的双性特征“成了上帝的象征”。

在列斯科夫看来，这种人是造物所能企及的巅峰，同时也是连接尘世与超凡世界的桥梁。因为在列斯科夫构思的故事中，这些人是自然的产物，是些强壮有力且

兼具母性光辉的男性，他们在青春勃发之时便已摆脱了情欲的奴役。可实际上，他们却并非禁欲理想的化身；这些正直的人虽然节制欲望，但他们的性格却并无缺陷，可以说，这种节欲与《姆钦斯克县的麦克白夫人》（„Lady Machbeth aus Mzensk“）中的叙述者身上体现出的无度淫欲形成了鲜明对照。从巴甫林到这个商人的妻子〔《姆钦斯克县的麦克白夫人》中商人济诺维的妻子卡捷琳娜〕，列斯科夫笔下林林总总的人物形象向我们展示了上帝造物的广度，而通过展现这些人物的贵贱，列斯科夫也探讨了上帝造物的深度。

十八

在造物的高低贵贱层次中，正直的人最高贵，其余各造物依次往下排列，一直延伸至无机物所处的深渊。这里须注意这样一个特点，即在列斯科夫笔下，整个造物世界并不通过人声来言说，而是如他最意味深长的故事之一的题目所称，借《自然之声》（„Die Stimme der Natur“）来言说。这个故事发生在一个小城里，城中一个名叫菲利浦·菲利玻维奇（Pilipp Filippowitsch）的小官吏使尽浑身解数，想要款待途经该城的一位陆军元帅，他最终如愿以偿了。起初，这位客人对小官吏的殷勤邀请感到奇怪，但渐渐地，他觉得自己与主人仿佛似曾相识，但这人究竟是谁，他却一时怎么也想不起来了。奇怪的是，这位主人不愿自报家门，而是一次次地

敷衍尊贵的客人，声称总有一天“自然之声”会向客人言明真相。如此过了数日，客人终于要踏上继续前行的旅途了，他不得不答应主人公开提出的请求而让“自然之声”言明一切。于是，主妇去了内室，她“带回一个硕大的、闪闪发光的铜制号角，把它交给丈夫。他接过号角，把它放到唇边，此时的他仿佛成了另一个人。他刚一吹响号角，奏出如雷鸣般强有力的号声，陆军元帅便喊道：‘停！我想起来了，兄弟，一听这号声，我就知道你是谁了。你就是步兵团的那个号兵，因为他为人正直，我曾派他去监视一个心术不正的军需官。’‘没错，元帅大人，’主人答道，‘我不想自己向你提起这事，而是想让自然之声告诉你真相。’”这个看似荒谬的故事富含深意，从而向我们展示了列斯科夫卓越的幽默才华。

在这个故事中，列斯科夫的幽默还以更隐秘的方式体现了出来。我们已经知道了，这个小官吏“因为为人正直而被派去监视心术不正的军需官”，因为这在故事末尾的辨认场景中已叙述过了。而在故事开头，我们则了解到了有关这位主人的如下事实：“当地居民们都认识这个人，都知道，他不是高官，俸禄也不丰厚，因为他既不是政府官员也不是军官，只是一个小军需站的小看管。他与鼠族为伴，啃噬国家粮食和军用靴……经年累月地为自家咀嚼出了一座漂亮的木房子。”我们可以看出，这个故事反映了讲故事的人对无赖和骗子的一贯同情。所有的闹剧文学就是这一同情的明证。即便在艺术的雅座上，这种同情也占有一席之地：黑贝尔笔下的所

言
旅
之
大
号
刚
便
知
正
替，
而
富

式
人
事
则
认
为
小
年
看
同
术
所

有人物中，聪德尔弗里德尔(Zundelfrieder)，聪德尔海内尔(Zundelheiner)和红色迪特尔(der rote Dieter)都是黑贝尔的忠实伴侣。^①但对于黑贝尔来说，正直的人在世俗剧(theatrum mundi)中虽是主角，但因无人能真正胜任这个角色，所以它总是表现为形形色色的各种人。它时而是流浪汉，时而是锱铢必较的犹太商贩，或是些愚钝之人。这些人的表演都只是客串，这些表演也仅是些道德上的弄姿作态。黑贝尔是个诡辩家，他绝不死命坚持什么原则，但也不排斥任何一种原则，因为任何原则都可能成为伸张正义的工具。我们可以用此来与列斯科夫的态度相比较。“在《关于克罗采奏鸣曲》这一故事中，列斯科夫写道，我意识到，我的种种想法源自一种注重实际的人生观，而并非某种抽象的哲理或崇高的道德，尽管如此，我仍习惯于按我特有的方式去思考。”当然，若将列斯科夫作品里的道德劫难与黑贝尔世界里的道德插曲相比，前者就好比伏尔加河，默默流淌，而后者则可谓被磨坊水车搅得水花四溅的小溪，欢快而流畅。在列斯科夫的一些历史故事中，激情恰如阿喀琉斯(Achill)的愤怒或哈根(Hagen)的仇恨，具有某种毁灭性的力量。令人感到惊讶的是，在列斯科夫眼中，尘世

① 这三个人是黑贝尔创作的诸多日历故事(„Kalendergeschichten“)中的主人公，前两者是兄弟，后者是他们的同窗。比如，在故事《三个小偷》(„Die drei Diebe“)中，他们三个都是小偷惯犯，但他们的偷盗行为却似乎无伤大雅，因为他们既不伤及人性命，也不袭击人，只是干些偷鸡摸狗的小勾当。——译者注

竟如此阴暗可怖，其中的邪恶力量竟能如此堂而皇之地举起权杖，肆意妄为。很显然，列斯科夫熟知近似悖论的伦理学所营造的氛围，这或许是他与陀思妥耶夫斯基之间颇为罕见的一个共同点。在《来自远古的故事》（„Erzählungen aus der alten Zeit“）中，蛮荒的自然力肆无忌惮、残酷至极。然而，在神秘主义者眼中，这种残酷正是极端堕落和道德败坏突变为神圣的转折点。

十九

列斯科夫愈是关注更为低贱的造物，他看待事物的方法就显得愈发神秘。此外，诸多迹象表明，在这一过程中，讲故事的人的一个本质特征也逐渐显现出来，关于这一点，下文还将谈及。当然，勇于闯入无机大自然怀抱深处的作家寥寥无几。口述故事先于一切书面故事，而在列斯科夫的《亚历山大石》中，口述故事的人的声音却可谓余音缭绕，清晰可辨，这在近现代的叙事文学中并不多见。这个故事讲述的是金绿宝石（Pyrop，或又称“石榴石”），它是一种处于造物阶梯最底层的无机物。而对于讲述该故事的人来说，它却与最高贵的造物直接相关。此人有一种天赋，他能从这块宝金绿石中，从它所代表的石化无机自然中，洞察出他身处的——亚历山大二世时期——历史世界的自然玄机。这位讲故事的人，更确切来说，是这个被赋予了讲故事的人之学识的人，是一个名叫温策尔（Wenzel）的宝石雕刻匠人，他

的雕刻手艺可谓已臻完善。我们可将他与[《钢雕跳蚤》中]图拉的银匠相提并论，并且，我们可以认为，在列斯科夫的作品中，最优秀的手工匠人总是能找到通往造物王国最隐秘宝库的道路，他是虔信者的化身。《亚历山大石》中这样描述这位宝石雕刻匠人：“他猛地抓住我那只戴着镶有金绿宝石戒指的手，众所周知，这宝石在人造光的照射下会放出熠熠红光。他喊道：‘……快看这儿，就是它，会预言的俄国宝石！……噢，这块狡猾的西伯利亚宝石！它总是如希望那般泛着绿色光芒，只在临近傍晚时才浸润于血色之中。自世界诞生以来它便是如此，但它长年深藏地底，直至亚历山大沙皇宣布自己成年，直到一个伟大的魔法师，一位术士到西伯利亚寻求它时，它才愿见天日……’‘您在胡说些什么呀’，我打断他道，‘这宝石根本不是魔法师发现的，而是一位唤作诺登斯科约尔德(Nordenskjöld)的大学者找到的！’‘是一个魔法师找到的，我跟您说，就是一个魔法师找到的！’温策尔大声喊道，‘您瞧瞧，这是一块怎样的大宝石，它包裹着绿色的黎明和血红的黄昏……它就是命运，就是尊贵的沙皇亚历山大的命运！’说这番话的同时，老温策尔转身冲着墙壁，把头支在胳膊肘上……抽泣起来。”

最大限度地揭示这则重要故事真谛的，当属保尔·瓦莱里曾写过的一句话，尽管这句话并未评述这个故事。

“在研究一位艺术家时，瓦莱里曾说道，在观察事

物时，艺术家的目光甚或可抵达一种近乎神秘的深度，此时，观察对象没有了具名：阴影与圣洁构成了极为别致的体系，它们所展现的问题非常独特。这些问题既不服务于科学，也非源自任何实践，它们的存在和价值完全源于某些和谐之音，而这些和弦的产生，则有赖于某个人的灵魂、眼睛和手的和谐统一，这种人天生就能在自己内心洞悉并提出这些问题。”

通过这些话，瓦莱里将灵魂、眼睛和手关联为一个整体，这三者间的和谐互动决定了一种实践活动。对于我们而言，对这种实践已不常见了。手在生产中的作用日渐式微，它在讲故事艺术中占据的一席之地也日渐荒芜（毕竟从感性方面来说，讲故事所依仗的绝非只有声音。在真正的讲故事艺术中，手的作用不可小觑。它们在劳作中练就了千百种手势，并以这些手势支撑着手艺人想要表达的意义）。在瓦莱里的这句话中，灵魂、眼睛和手呈现出一种古老的和谐之势，这种和谐是手艺人式的和谐，在真正的讲故事艺术中，我们所见到的也正是这种和谐。事实上，我们甚或可以进一步自问，讲故事的人跟他的素材——人类生活——之间的关系，本身不也是一种手艺人式的关系吗？讲故事的人的工作不在于，用实在、实用和独特的方式去加工——自己和他人的——各种经验素材么？我们可以说，谚语就好比废墟，它们所代表的是些古旧的故事，正是在这些废墟中，故事包含的种种教诲围绕着各种手势攀缘而上，就如同常春藤绕着一幢破旧的古屋攀缘而上。

这样看来，讲故事的人便可谓加入了导师和智者的行列。他能给人教诲，但他给的教诲并非像谚语那样，只适用于某些场合，而是像智者的智慧那般，能点拨众人。因为讲故事的人的天赋使他能回溯整个人生（须顺带提及的是，这种人生不仅包括他自己的经验，还囊括了他人的诸多经验。此外，讲故事的人还将他听来的故事吸纳融合为他自身的经验）。他的天资在于，他能讲述他的一生和尊严，能讲述他的整个人生。讲故事的人娓娓道来，他让自己的生命之烛放出温暖的光芒，直至这灯烛徐徐燃尽。这就是讲故事的人能散发无可比拟的气息的根基，无论是在列斯科夫这里，还是在豪夫（Hauff）、爱伦坡和斯蒂文森（Stevenson）那里，都是如此。在讲故事的人这一形象中，正直的人偶遇了自己。

爱德华·福克斯，收藏家和 历史学家^①

—

爱德华·福克斯(Eduard Fuchs)的毕生巨著属于刚刚过去的时期。要回顾这一巨著，所遇到的困难和试图对刚刚过去的时期下结论一样多。这里要谈到的也是马克思主义艺术理论的刚刚过去的时期。不过，这并不会使事情变得更容易。因为与马克思主义的经济学不同，它的艺术理论还没有历史。两位导师——马克思和恩格斯——所做的，只是在艺术理论中为唯物辩证法划出了广阔的领域。最先开始着手创建这一理论的，一个是普

^① 引自[德]本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧，杨劲译，天津，百花文艺出版社，1999，293～337页。

列汉诺夫(Plechanow)，一个是梅林(Mehring)，但他们只是间接了解了两位导师的理论，或至少知道得较晚。从马克思经过威廉·李卜克内西(Wilhelm Liebknecht)到倍倍尔(Bebel)，这样形成的传统在政治方面对马克思主义所做的贡献远远大于在纯理论科学方面。梅林曾接受过民族主义，然后又受到了拉萨尔学派的影响；在他初次接触社会民主党时——按照考茨基(Kautsky)的陈述——当时“理论上占主导地位的还是多多少少庸俗化了的拉萨尔主义(die Schule Lassalles)。除了几个个别的人物，还根本谈不上彻底的马克思主义思考方式”^①。直至恩格斯的晚年，梅林和他才有了接触。福克斯倒是很早就知道梅林。在这两人的关系中，第一次显露出在精神史上进行历史唯物主义研究的传统。不过，梅林的研究领域是文学史——这两位研究者都这样认为——与福克斯的研究领域只有极少的交合点。而他俩气质上的差异反倒更为重要。梅林是学者型的，福克斯则是收藏家。

收藏家有很多种，而且，每一位收藏家身上都有众多推动力在影响着他。作为收藏家，福克斯首先是开拓者：他是现存的——关于漫画史、性爱艺术史和风俗画史的——唯一档案馆的创建者。不过，要补充说明的另一点更为重要：作为开拓者，即作为唯物主义艺术研究的开拓者，福克斯成为收藏家。而将这位唯物主义者造就成收藏

^① 卡尔·考茨基：《弗兰茨·梅林》，载《新时代》，第22期，斯图加特，103～104页，1904年第1期。

家的，是对历史状况——他认为自己已置身其中的——比较明晰的感觉，这就是历史唯物主义本身的状况。

弗里德里希·恩格斯在致梅林的信中谈到了这一状况，写信的日期恰好是福克斯在社会民主党的一个编辑室里赢得了他出版上的初次胜利之时。这封信写于1893年7月14日，信中这样讲道：“首先是宪法、法权体系、意识形态观念在各自特殊领域有独立的历史这种表象，蒙蔽了大多数人。如果说，路德和加尔文‘克服’了官方的天主教，黑格尔‘克服’了费希特和康德，卢梭以‘社会契约论’间接地‘克服’了立宪主义者孟德斯鸠，那么，这是仍然保持在神学、哲学、政治学领域之中的一个过程，表现为这些思维领域的历史中的一个阶段，而且完全没有越出其思维范围。而自从另外又出现了关于资本主义生产永恒不变和绝对至上的资产阶级幻想以后，甚至重农主义者和亚当·斯密之克服重商主义者，也被看作纯思想的胜利，不是被看作改变了的经济事实在思想中的反映，而是被看作为终于获得的对随时随地都存在的实际条件的正确认识。”^①

恩格斯所攻击的有两点：一点是总习惯于在精神史中，将新教条表现为对先前教条的“发展”，将新的文学流派表现为对先前的文学流派的“反动”，将新风格表现

^① 引自《古斯塔夫·迈耶：弗里德里希·恩格斯传记》，第2卷：“弗里德里希·恩格斯与欧洲工人运动的兴起”，柏林，450～451页。

比
状
辑
93
体
表
了
以
那
一
而
于
以
音，
实
地

史
学
现

第
，

为对旧风格的“克服”；他显然也同时攻击了另一成规，即表现上述新事物时，避而不谈它们对人和人的精神及经济生产过程的影响。这样就击垮了作为宪法史或自然科学史、宗教史或艺术史的人文科学。不过，这一恩格斯孕育了半个世纪的思想的爆破力^①，要深远得多。它对这些领域及其产物的独立性提出了质疑。在艺术方面，它同样对艺术本身以及艺术这一概念要求总括的作品的独立性提出了质疑。对于研究它们的历史辩证主义者来说，这些作品融合了它们自己之前的和之后的历史——通过之后的历史，便可以把之前的历史也认识为处于持续转变中的。这些作品使研究者明了：它们的作用如何超越创作者、超越创作者的意图而持久存在；创作者的同时代人对作品的接受如何构成艺术作品现在对我们产生的影响的组成部分，以及这种影响不仅基于与作品的接触，而且也基于与使其延续至今的历史的接触。歌德在与内政大臣冯·米勒(von Müller)进行的关于莎士比亚的谈话中，以他惯有的含蓄口吻指出了这一点：“一切曾产生过重大影响的事物，实际上都是根本不可评判的。”这句话最恰切地唤起了一场不安，而不安意味着所有称得上“辩证”的历史研究的开始。引起不安

① 这一思想出现在起初的费尔巴哈研究论文中，并通过马克思形成了这一表述：“不存在政治的、法律的、科学的……艺术的、宗教的历史。”(马克思—恩格斯档案馆，《莫斯科马克思—恩格斯研究院学报》，D. 日亚查诺夫主编，第1卷，莱茵河畔的法兰克福，1928，301页)

是由于它苛求研究者放弃对研究对象从容静观的态度，以便能意识到过去这一断片恰好与现在共处的批判格局。“真理是不会抽身而去的”——戈特弗里德·凯勒(Gottfried Keller)^①所说的这句话指出的恰恰是历史主义的历史观中被历史唯物主义攻破的地方。因为这是一幅不可复得的过去的画面，随着每一没有认识到自己就处于其中的现在的到来，这一画面都有消逝的危险。

对恩格斯的那些话理解得越透彻，就越能明白，任何对历史的辩证论述都是以舍弃安逸为代价的，而安逸正是历史主义的标志。历史唯物主义者必须舍弃历史中的叙事因素。对于他来说，历史成了建构的对象，这一建构点并非空洞的时间，而是确定的时代、确定的生活、确定的作品。他将时代从物性的“历史连续性”中解放出来，同样也将生命从时代中，将作品从毕生巨著中解放出来。而这一建构的成果在于，毕生巨著在作品中、时代在毕生巨著中、历史进程在时代中被保存和扬弃^②。

历史主义表现的是过去的永恒画面；历史唯物主义

① 戈特弗里德·凯勒(1819—1890)，瑞士现实主义时期作家。——译者注

② 辩证的体系建构，使历史经验中原本和我们相关联的事物与拼凑起来的实在事物的验证结果变得泾渭分明。“在材料的赤裸裸的显而易见的现存状态中，初始因素不可能被认识，唯有双层认识才能了解它的韵律。它……所涉的是之前的历史及之后的历史。”(瓦尔特·本雅明：《论德国悲剧的起源》，柏林，1928，32页)

表现的则是对历史的每一次经历，而唯独存在的只有这种经验。由建构因素来解救叙事因素，是这种经验的条件。在这一经验中，所有在历史主义的“以前曾有一次”中被束缚着的巨大力量都得到了解放。对每一个现在而言，历史都是初始的——开启这一历史经验，是历史唯物主义的任务。历史唯物主义所要求的是一种打破历史连续性的现在的意识。

历史唯物主义将历史性理解看作被理解的事物的延存，直至现在仍能感觉到这些被理解的事物跳动的脉搏。这种理解在福克斯那里有一定位置；不过，他对这种理解并不是全信不疑的。在他那儿，有关接受的旧的、教条而且幼稚的观点与批判性的新观点并存。前者可概括为下列看法，即我们对一部作品的接受必定受着它的同时代人的接受的决定性影响。这与兰克^①所认为的关键“唯独”在于“当时究竟如何”^②如出一辙。同时，他却与此毫无关联地直接认识到了接受史的意义，这一认识是辩证的，而且开启了最广阔的视野。福克斯指责道，艺术史中没有重视对成功问题的探究。“这一忽视是……我们的整个……艺术研究的缺陷。而我认为，艺术家取得或大或小的成功，他的成功持续很久或昙花一

① 莱奥波德·冯·兰克(1795—1886)，德国史学家，历史主义的重要代表人物。——译者注

② 福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，《当代史的问题》，慕尼黑，阿尔伯特·朗恩出版社，1908年初版，1922年再版，70页。

现，揭示这些现象的真正原因，是……与艺术相关联的最重要的问题之一。”^①梅林在这方面的看法与福克斯并无二致，他所写的《莱辛—传说》把对莱辛(Lessing)的接受——从海涅(Heine)和格维努斯(Gervinus)，到施塔尔(Stahr)和但泽尔(Danzel)，最后到埃里希·施密特(Erich Schmidt)——作为了自己分析的出发点。不久之后出现的尤利安·希尔施(Julian Hirsch)所写的研究文章《荣誉的形成》(„Die Genesis des Ruhmes“)——它如果不是从方法上，那么从内容上来看值得重视——不是偶然的。这是福克斯也看准了的那个问题。这一问题的答案为衡量历史唯物主义的水准给出了一个尺度。不过，这一状况无权隐瞒另一状况，即这一问题还没有得到解答。倒是应当毫无顾虑地承认，成功地把握到艺术作品的历史内涵，让这一内涵作为艺术作品在我们眼中变得更透明，还只是个别的情况。如果不对艺术作品的实际的历史内涵作辩证认识，任何接近艺术作品的努力都必然是徒劳的。这仅仅是收藏家爱德华·福克斯的作品所遵循的真理中列在第一位的。他的收藏活动是实践者对理论的两难窘境的回答。

二

福克斯生于 1870 年，他原本并不是学者型的人。

① 《伽瓦尔尼——石版画》，爱德华·福克斯主编，慕尼黑，阿尔伯特·朗恩出版社，1925，13 页。

尽管他后来学富五车，但他始终没有成为标准的学者。他的活动总是越出了研究者的视野范围。他作为收藏家的成就就是这样，他作为政治家的活动也是如此。八十年代中期，福克斯开始求职谋生。当时统治着的是反社会主义非常法^①。他的学徒位置使他与热衷政治的无产者走到了一起，没多久，通过这些无产者，他就被卷入了当时非法者所进行的那场斗争中——现在，这场斗争却显得田园般安宁。这一学习时代结束于1887年。几年之后，巴伐利亚的社会民主党机关报《慕尼黑通讯》（„Müchener Post“）需要当时在斯图加特的一家印刷厂当会计的福克斯；该报社认为福克斯就是他们要找的人，他能够革除这份报纸出现的管理弊端。福克斯来到了慕尼黑，以便与理查德·卡尔维（Richard Calver）共事。

当时，《慕尼黑通讯》的编辑部编辑了一份社会主义者的政治幽默报《南德意志邮车夫》（„Süddeutsche Postillon“）。由于偶然情况，福克斯临时帮忙，接手了一期《南德意志邮车夫》的拼版工作，又由于另一个偶然情况，他不得不亲自撰稿来填补报上的空白。这一期大获成功。继而，同一年，福克斯编辑了这份报纸的五月号——这一期上有彩色图片，当时，彩色画报才刚刚起步——这一期共卖了六万份，而这份报纸的年均销售量才两万五千份。这样，福克斯就成为这张政治讽刺报的

^① 1878年在俾斯麦的主持下颁发了反社会民主党特别法。——译者注

编辑。同时，他开始研究自己的工作领域的历史，这样，除了白天的工作以外，他写出了研究漫画里的 1848 年^①和罗拉·蒙特茨(Lola Montez)国家丑闻^②的带插图的著作。与由活着的绘画者画插图的历史书相反(例如，威尔黑姆·布洛斯[Wilhelm Bloss]所写的由任茨[Jentsch]作插图的《大众革命》^③读物)，这些著作是破天荒第一次用资料图片作插图的历史作品。应哈登(Harden)^④的要求，福克斯在《未来》(„Zukunft“)上登出了他的第二部作品的预告，同时也没有忘记说明，这只是他打算写的关于欧洲各国的漫画的鸿篇巨著的一个片断。由于被扣上了利用报纸侮辱国王的罪名，他被监禁了十个月，这倒对他为写这本书作研究是件好事。显而易见的是，他的这个想法很妙。有一位叫汉斯·克莱默尔(Hans Krämer)的，他在制作带插图的家庭画册方面已积累了一些经验，他找到福克斯，告诉他，自己已开始了对漫画史的研究；他提议，将自己的研究纳入合

① 在德国大部分地区和维也纳爆发的资产阶级民主革命运动。——译者注

② 罗拉·蒙特茨(1818—1861)，舞女，由于她与巴伐利亚国王路德维希一世的结合而导致了国家丑闻。——译者注

③ 德语原文中此处并未加书名号，经陈敏查证，此处并非某本具体书的书名，而是此人所创作的一系列关于大众革命的书，比如，*Badische Revolutionsgeschichten aus den Jahren 1848 und 1849*。Verlag der Parteibuchhandlung, Mannheim, 1910。——编者注

④ 哈登，原名马克西米利安·维特科夫斯基(1861—1927)，作家，政治讽刺周刊《未来》的创建者。——译者注

著的书里。但是，他的稿件却迟迟不来。不久便明了，如此大量的工作都得由福克斯一人来完成了。这位可作各种推测的合作者的名字——在这部漫画书第一版的题目里还有它——在第二版里就被删掉了。而福克斯通过写这本书，初次令人信服地表现了他的工作精力以及他对材料的把握。即将出现的主要作品系列开始了。^①

① 主要作品由慕尼黑，阿尔伯特·朗恩出版社出版：

——《从中世纪到当代的插图风俗史》，第1卷：文艺复兴，1909；第2卷：骑士时期，1901；第3卷：市民时代，1911—1912。此外还有《补充卷》1—3，1909—1912；所有卷的新版，1926。

——《性爱艺术史》，第1卷：当代史的问题，1908，新版，1922；第2卷：个性问题，第一部分，1923；第3卷：个性问题，第二部分，1926。

——《欧洲各国的漫画》第1卷：从古代到1848年，1901年第一版，1921年第四版；第2卷：从1848年到世界大战前夕，1902年第一版，1921年第四版。

——《奥诺雷·杜米埃——木刻和石版画》，爱德华·福克斯主编，第1卷：木刻，1833—1870，1918；第2卷：石版画，1828—1851，1920；第3卷，石版画，1851—1860年，1921；第4卷：石版画，1861—1872，1922。

——《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编，1927。

——《伽瓦尔尼——石版画》，爱德华·福克斯主编。1925。

——《性爱大师》，关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题的，1931。

——《唐朝的雕塑》，7—10世纪的中国陪葬陶器（《艺术和艺术文献》，第1卷），1924。

——《屋脊小塔以及类似的15到18世纪的中国陶器》（《艺术和艺术文献》，第2卷），1924。

另外福克斯还撰写了以妇女、犹太人和世界大战为漫画主题的专著。

福克斯开始作尝试时——按照《新时代》(„Neue Zeit“)的说法——“社会民主党的核心力量正到处有机地一步步成长起来”^①。这样，党的教育工作中的新任务就被提上了议事日程。加入党内来的工人群众越多，它就越不能满足于单纯政治和自然科学上的启蒙，满足于剩余价值理论和进化论的庸俗化。它必须注意将历史性教育素材也纳入报告和党报党刊的评论文章中。这样，“科学普及化”的问题就很突出了。这个问题并没有得到解决。只要将“大众”，而不是将阶级视为这一教育工作的对象，就根本不可能解决这个问题^②。而如果看准的是阶级，党的教育工作就永远不可能失去与历史唯物主义的科学任务的紧密联系。历史性素材这块土地一经马克思主义辩证法的翻耕，当代在这块土地上播下的种子就能够发芽，这却没有成为现实。舒尔茨-德里茨(Schultze-Delitzsch)的国家虔诚协会^③从事工人教育的口号是“劳动和教育”，针对这一口号，社会民主党提出

① A. 马克斯：《关于知识分子无产阶级的组织问题》，载《新时代》，第13期，斯图加特，1895，645页，第1期。

② 尼采在1874年就这样写过：“作为最终……结果，产生了科学的……大众喜闻乐见的‘普及化’，这一臭名昭著的做法将科学的衣衫裁剪到‘混杂的大众’的身躯上；以便我们这里为了裁缝干的活努力使自己也成为裁缝似的德国人(的确如此!)。”(弗里德里希·尼采：不合时宜的观点，第1卷，莱比锡，1893，168页，《关于历史对生活的用处及弊端》)

③ 赫尔曼·舒尔茨-德里茨(1808—1883)，德国社会政治家、法学家，1849年创建了经济自助合作社。——译者注

了“知识就是力量”的口号。但是，它并没有认识这一口号的双重意义。它认为，曾经巩固了资产阶级对无产阶级进行统治的知识，同样能够给无产阶级力量以摆脱这一统治。事实上，一种脱离了实践，而且不能向无产阶级阐明它作为阶级所处的形势的知识，对无产阶级的压迫者来说就并不具威胁性。人文科学方面的知识尤其如此。它远离经济学；且不受经济的巨变的触及。在对待这些知识时，人们满足于用它来“启发”，来“变换方式”，“让人感兴趣”。这样，历史被弄散了，成了“文化史”。在这里，福克斯的作品有一席之地：它作为对这一现状的反应有其杰出之处，由于也掺杂着这一现状，又有其矛盾性。以读者大众为目标，从一开始就是福克斯的原则^①。

当时，只有极少数人认识到了，唯物主义教育工作实际上有多么重要。在一次辩论中，这些极少数人不仅表达了他们的希望，而且更多表达了他们的担忧，从《新时代》上就能找到这一辩论的痕迹。其中最为重要的是一篇科因(Korn)所写、题目叫《无产阶级与古典主义》(„Proletariat und Klassik“)的文章。该文探讨了如今又很重要的遗产这一概念。科因写道，拉萨尔将德国的唯心主义哲学看作工人阶级所接受的一份遗产。而马克思

^① “文化史的作者如果认真对待他的任务，便必须始终为大众写作。”源自福克斯：《性爱艺术史》，第2卷，个性问题，第一部分，慕尼黑，1923，5页。

和恩格斯的看法不同于拉萨尔的。“他们不……认为工人阶级的社会主导地位是份遗产，而是由工人阶级在生产过程中的决定性地位本身推导出来的。像现代无产阶级这样的阶级暴发户根本谈不上……占有，更甭提精神上的占有了，现代无产阶级通过……不断重新生产整个文化机器的劳动，每一天、每一个钟点都在阐明它的‘权利’……因而，在马克思和恩格斯看来，拉萨尔的教育理想的辉煌之作是思辨哲学，不是神龛。……他俩越来越强烈地……感到被自然科学吸引住了……实际上，如果一个阶级的意念在于其效用，对这样的阶级来说，自然科学就可称作科学本身，就像对占有财富的统治阶级而言，一切历史因素构成了该阶级的意识形态的既定形式……对于意识，史学实际上代表的也是财富范畴，就像经济中的资本意味着对已完成劳动的控制。”^①

对历史主义的这一批评很有分量。不过，它对自然科学——“科学本身”——所做的提示才完全暴露出了教育问题里的危险矛盾。自倍倍尔起，自然科学的地位就主导着辩论。倍倍尔的代表作《妇女与社会主义》(„Die Frau und der Sozialismus“), 自它发表之日起到科因那篇文章的发表的30年间，发行量达到了二十万册。倍倍尔对自然科学的看重不仅仅是因为自然科学的成果的

① 卡尔·科因：《无产阶级与古典主义》，载《新时代》，第26期，斯图加特，414~415页，1908年第2期。

可计算的精确性，还首先是由于它的实际可运用性^①。之后，恩格斯所认为的自然科学的作用与此相近，恩格斯点到了技术，意在驳倒康德的现象论，因为技术由它的成果已表明，我们能够认识“自在之物”。自然科学——科因称之为科学本身——首先是作为技术的基础起作用的。而技术显然不是纯自然科学的事实情况，但它是历史的事实情况。作为历史事实，它要求检验将自然科学和人文科学实证地、非辩证地割裂开来的做法。人类向自然所提出的问题也受到他们的生产水平的制约。这就是实证主义挫败的地方。在技术的发展中，实证主义只能认识到自然科学的进步，却认识不到社会的倒退。它完全忽视了，资本主义也关键性地决定了这一发展。而且，社会民主党的理论家中的实证主义者也没有看出，这一发展日益紧迫地使无产阶级占有这一技术的行动变得越来越棘手。他们错误认识了这一发展的破坏性方面，因为他们对辩证法的破坏性的一面已感到很陌生。

到做预测的时候，却没有做出预测。这便决定了标志着 19 世纪的典型进程：即对技术的失败接受。其原因在于不断更新的兴致勃勃的尝试，这些尝试无一例外地都试图越过一个事实，即对社会来说，技术只是用来

^① 参见奥古斯特·倍倍尔：《妇女与社会主义》（过去、现在和将来的妇女）第 10 版，斯图加特，177～179 页，333～336 页，1891，《关于技术给家庭经济带来的变革》，200～201 页，《关于作为发明者的妇女》。

生产商品的。圣西门主义者及其工业文学还只是开端；接着是迪康(Du Camp)^①的现实主义，他将蒸汽机视为未来的圣者；最后是路德维希·普福(Ludwig Pfau)^②，他写道：“完全不必成为天使，铁路胜过最美的双翅。”^③对技术的这种看法来自“园亭”(„Gartenlaube“)^④。基于这一点，我们可以探询，20世纪的资产阶级所享受的“舒适感”是否来自沉闷的惬意，而始终不必了解，生产力如何必然在这个阶级的掌握下发展。的确，到了20世纪才能了解这一点。20世纪经历的是，交通工具的快捷、设备——这些设备复制语言文字的——生产能力都如何超过了需求。而技术在这一界线之外所发展的能量则是破坏性的。这些能量首先促进的是战争的技术以及为战争做舆论准备的技术。可以说，这一完全受阶级决定的发展是在20世纪的背后完成的。20世纪还没有意识到技术的毁灭性能量。世纪之交的社会民主党尤其如此。尽管它在个别地方与实证主义的幻想针锋相对，总体上看，它却也陷入了这些幻想。它认为，过去彻底被现在储藏起来；如果未来能使我们展望劳动，就必定会带来丰收的祝福。

① M. 迪康(1822—1894)，法国作家。——译者注

② 路德维希·普福(1821—1894)，诗人、批评家。——译者注

③ 转引自《戴维德·巴赫：约翰·拉斯金》，载《新时代》，第18期，斯图加特，728页，1900第1期。

④ 创办于1853年的通俗文学杂志。——译者注

在这一时期，爱德华·福克斯进行了深造，他的作品的重要特点产生于这一时期。说得公式化一些，他的作品所涉及的问题与文化史是密不可分的。这一问题的提出可以追溯到前面所引的恩格斯的文章，人们似乎可以视这篇文章为把历史唯物主义定义为文化史的发源地（locus classicus）。难道这不应当是这段话的真正含义吗？难道已经失去了独立性表象的各个学科的研究，不应当在人类迄今为止所汇集的文化史这一财富的研究中重新结合起来吗？事实上，提出此种问题的人只会以新的更成问题的分支取代精神史（作为文学艺术史或法律史或宗教史）所包括的很多成问题的分支。文化史借以表现它的内容的超脱性，在一个历史唯物主义者看来，是由错误意识所构成的表象超脱性^①，所以他对此持保

① 1912年德国的社会学年会上，阿尔弗雷德·韦伯所致的欢迎词很典型地表达了这种表象因素。“只有……当生活从必要与实用变成成为超越于这两者之上的塑造物时，才可能有文化。”潜在于这个文化概念中的野蛮胚芽现在已经开花。文化“对于生命的继续存在是多余的。而我们恰好感觉这是它……存在的目的”。简言之，文化按照艺术作品的方式存在着，“而艺术作品或许使所有的生活方式和生活原则陷入混乱，它能够起打碎和瓦解的作用，我们感觉到，它的存在比一切由此被破坏的健康的、有生命的事物更高”。源自阿尔弗雷德·韦伯：《社会学的文化概念》，载《第二届德国社会学年会报告集·德国社会学学会文集》，第一系列，第2卷，图宾根，1913，11～12页。25年之后，文化国家将这作为荣誉来要求，即趋同于这样的艺术作品，成为这样的艺术作品。

留态度。单单综观一下过去，就可为这一态度找到理由：他在艺术与科学上看到的一切都同出一辙，对此进行观察不能不让他毛骨悚然。所有这一切的存在不仅归功于创造它的伟大天才们的努力，而且在不同程度上也归功于他们的同代人的劳役。根本没有一种文化的记载，不同时代也是一种野蛮的记载。还没有任何一种文化史触及这种状况的根本，它也很难有希望做到这一点。

但这不是问题的关键。如果说在历史唯物主义看来文化概念是成问题的，那么文化分化为人类可以占有的财富客体，对它来说是难以想象的。它认为，过去的作品并没有完结；对任何一个时期来说，作品都不是不劳而获地以物的形式供它使用的，没有任何一部分是这样。在历史唯物主义看来，如果孤立地——即使不是脱离它们产生的生产过程，也是脱离它们超越产生时期而得以流传的过程——看待创作物，那么作为创作物总和的文化概念便具有拜物教的特征。文化表现为物化的。文化的历史则完全是由人的意识中未经任何真正的、也就是政治经验触动的纪念物构成的沉淀物。

另外不可忽略的是，还没有任何在文化史基础上所做的历史论述能够摆脱这一问题。这在兰普雷希特(Lamprecht)^①的庞大的《德意志史》(„Deutsche Geschichte“)中是显而易见的，出于可以理解的原因，这部《德意志史》不

① 卡尔·兰普雷希特(1856—1915)，德国历史学家。——译者注

止一次地成为《新时代》报的批评对象。梅林写道：“众所周知，在资产阶级史学家中，兰普雷希特是最为接近历史唯物主义的。”但“兰普雷希特待在半途停滞不前……如果兰普雷希特要按照一定的方法来看待经济与文化的发展，而对同一时代的政治发展却是用其他史学家的看法来拼凑的话，那么所有历史方法的概念都失去了……作用”^①。当然在实用史的基础上来论述文化史是一种无稽之谈，但一种辩证的文化史本身更是无稽之谈，因为被辩证法所打破的历史的连续性所遭受的进一步分化，表现在被人们称为文化的部分上，而不是其他部分。

简言之，文化史只是在表象上表现为认识的进步，但在辩证法上连表面上的进步都不是。因为它所缺少的是破坏性因素，这一因素确保了辩证思维和辩证主义者经验的可靠性。文化史所增加的是人类肩上堆集的大量财富的负担，而没有给人类甩掉这一包袱，从而把它掌握在自己的手中的力量。以文化史为指导的世纪之交时期的社会主义教育活动也同样如此。

四

福克斯的作品的历史轮廓便是在这一背景的衬托下显现出来的。他的作品的存在与持久之处，无一不是他与

^① 弗兰茨·梅林：《学术问题》，载《新时代》，第16期，斯图加特，195～196页，1898年第1期。

那一罕见的反常精神局面抗争的结果。这里，正是收藏家福克斯，给了理论家把握很多事物的能力，而这正是由于他的时代的阻碍所不可及的。正是作为收藏家，他步入了像讽刺画和色情画这类边缘领域，正是在这些领域上，过时的艺术史的一系列陈规或迟或早都会毁灭。首先要指出的是，福克斯与古典主义艺术观做了全面的决裂，而这一艺术观的影子即使在马克思那里还能够看到一些。资产阶级借以创建这一艺术观的概念：美的表象、和谐和多样化的统一体，在福克斯那里消失了。收藏家的同样坚决的自强信念不仅使他作为作者疏远了古典主义理论，而且甚至时而强硬粗暴地与古希腊罗马本身对垒。1908年，他基于罗丹和斯勒福格特(Slevogt)^①的作品对一种新的美作了预言：“这种美的最终结果将会远远超过古希腊罗马。因为在后者那里美仅仅是最高级的动物的形式，新的美将会充满壮丽的精神心理内容。”^②

① 马克斯·斯勒福格特(1868—1932)，德国画家，德国印象派重要代表。——译者注

② 福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，125页——总是与同时代的艺术相关联，这是收藏家福克斯最重要的执着之一。他认为，当代艺术也部分地源于过去的杰作。福克斯对早期漫画无比了解，这使他很早就钻研了土鲁斯—劳特累克、哈特菲尔德和格奥尔克·格洛茨的作品。他对杜米埃的热衷将他引向了斯勒福格特的作品，他认为，斯勒福格特的有关唐·吉珂德的构思是唯一能与杜米埃并列的。他所写的关于陶器的专著为他树立了权威，使他能够提携埃米尔·珀特纳。福克斯毕生都与造型艺术家们保持友好交往。因而，他谈到艺术作品时，往往更多的是以艺术家的而不是以历史学家的口吻，也就不足为奇了。

简言之，当时对温克尔曼(Winckelmann)^①或歌德的艺术观起决定作用的价值体系，对福克斯失去了一切影响。当然，如果因此而认为，唯心主义的艺术观本身已被推翻，将是错误的。这在被唯心主义分裂为“历史论述”和“推崇”而把握在手中的分散肢体(*disiecta membra*)重新成为一体，进而被抛弃之前，是不可能的。要做到这一点是下面这样一种历史科学的任务，即它的对象将不是由一堆乱麻似的单纯的事实，而是由整理好的线索构成，这些线索把过去的某一段交织于当今的编织结构之中。(如果把这种交织与单纯的因果联结等同起来，将会步入歧途。因为这种交织是完全辩证的，当今的历史进程跳跃式地不显眼地捡起的线索，可能是遗失了数百年的。)摆脱了纯粹史料性的历史对象是不需要“推崇”的。因为它所提供的不是与现实性大约类似的材料，而是建构于精确的辩证法问题之中，解决这一问题是史学不可推卸的责任。这的确也是福克斯的目的。如果这一点在其他问题上感觉不到，那么在其文风更接近于报告的激昂特点上是可以感觉到的。但另一方面也可以就此看出，不少问题仅停留于意图和尝试之上。意图的全新首先坚决地表现在题材设计与意图的吻合上，如对圣像的阐释，对大众艺术的观察和对复制技术的研究。福克斯的作品的这些部分是具有开拓性的，是未来每一唯物主义的艺术作品观察方法的组成部分。

① 约翰·约阿希姆·温克尔曼(1717—1768)，德国古典主义理论家，德国考古学和现代艺术学奠基人。——译者注

以上所列举的三种动机的共同点是：它们包含了对认识所做的提示，这些认识对传统的艺术观必然表现出破坏性。对复制技术的研究所开启的是接受的重要意义，这一点几乎没有任何一种其他研究方法可以做到；它使得在一定程度上纠正作品所经受的物化过程成为可能。对大众艺术的观察导致了对天才概念的修正；它表明：在观察对艺术作品的产生起一定作用的灵感时，不可忽略唯独能够使它产生影响的结构。最终表明的是，对圣像的阐释不仅对接受和对大众艺术的研究是必不可少的；而且它首先阻止了任何一种形式主义都会很快导致的过激行为^①。

因此，福克斯必须研究形式主义。福克斯建构他的作品的基础时，正值韦尔夫林(Wölfflin)^②的理论兴起。在他的《个性问题》(„Das Individuelle Problem“)中，他沿用了韦尔夫林的《古典艺术》(„Die Klassische Kunst“)中的一条基本原理，即：“作为风格概念，对14世纪和15世纪(文艺复兴时期——译者注)，仅在素材上进行刻画，是无法解决问题的。这一现象……表明的是艺术视觉的发展，这一发展基本上不依赖于一种特殊的观念和一种特殊的审美理想。”^③这一措辞肯定会引起历史唯物

① 埃米勒·马勒可算是阐释圣像的大师。他的研究局限于12到15世纪法国大教堂里的雕塑，与福克斯的研究不相重叠。

② 海因里希·韦尔夫林(1864—1945)，瑞士艺术史学家。
——译者注

③ 海因里希·韦尔夫林：《古典主义艺术》，收入《意大利文艺复兴导论》，慕尼黑，1899，275页。

主义者的反感。但它也包含着促进因素；因为他恰恰没有兴趣把艺术视觉的变化归结为审美理想的变迁，而是归结为更为基本的发展过程，即由经济和技术的变迁在生产中开创的发展过程。涉及具体的情况，每一研究下列问题的人都不可能徒劳无获：在房屋建造上，哪些由经济决定的变化是由文艺复兴带来的；作为新建筑学的示范和对由它开创的表现方式的展示，文艺复兴的绘画起了何种作用^①。当然韦尔夫林只是一带而过地触及了这一问题的。但如果福克斯针对他指出：“恰恰是……对这些形式因素，只能用时代感的变化来解释，除此之外没有其他解释”^②，那么这首先是对前面提到的对文化史范畴的忧虑的提示。

不止一处表现出：论战及讨论不是作家福克斯的特长。被黑格尔定义为“深入于对手的力量之中，从内部来消灭他”的雄辩术辩证法，不是福克斯的武器，无论他表

① 古老的木版油画为人物所提供的空间只有岗亭那么大。文艺复兴初期的画家首次将室内移入了画框，画中的人物有了活动空间。这使得乌切洛所发明的透视法让他的同时代人和他自己都为之而倾倒。从这时起，绘画创作更多地注重居住者（而不是像以前那样注重祈祷者），同时又为他们提供了居住的样板，并且不遗余力地从不同透视角度把别墅展现在他们面前。即便是非常节制地表现室内的文艺复兴鼎盛时期，也是以此为基础的。“十五世纪对人与建筑物之间的关系，对美丽房间的共鸣，有一种特别强烈的感觉。没有建筑物作为衬托和基础，几乎不可想象任何一种生存。”本文收入韦尔夫林：《古典主义艺术》，227页，见上。

② 福克斯：《性爱艺术史》，第2卷，“个性问题”（第一部分），慕尼黑，1922，20页。

现得多么好争论。由于追随马克思、恩格斯的学者们的思想的破坏性力量减弱，所以他们的思想失去了向 19 世纪提出挑战的勇气。在梅林那里大量舌战的调子就已经降低。尽管如此，他的《莱辛一传说》仍是一重要之举。他指出，古典主义的伟大作品中花费了多少政治的，还有科学和理论的能量。以此，他强烈表现了对他同代人的文学的陈词滥调的反感。他获得的刚强认识是：艺术的新生只能寄托于无产阶级在经济政治上的胜利。他所获得的另一坚定不移的认识是：“艺术没有能力深入于无产阶级的解放斗争中。”^①艺术的发展证明他是正确的。这些认识促使梅林大大加强了对科学的研究。在研究中，他获得了预防修正主义的坚实严格的基础。如此，在他的性格中形成的特征，应在最佳意义上称为资产阶级的，但这些特征远远不能保证他成为一个辩证思想家。这些特征在福克斯那里也同样可见，或许表现得更为突出。因为这些特征已经并入了他的具有扩张性和感觉主义特点的天性之中。无论怎么说，可以想象把他的肖像挂在资产阶级学者的画廊之中，可以把格奥尔格·布兰兑斯(Georg Brandes)^②的肖像挂在他的旁边，他们俩共同的特点是理性主义的狂怒和在广阔的历史空间内用理想的火炬(进步、科学、理性)传

① 弗兰茨·梅林：《德国社会民主党史》，第二部分“从拉萨尔的公开回答信到埃尔福特纲领”，收入《社会主义史专题论述》，第 3 卷，2 页，斯图加特，1898，546 页。

② 格奥尔格·布兰兑斯(1842—1927)，丹麦文学批评家。——译者注

播光明的激情。在他的另一边，可以想象挂着民族学家阿道夫·巴斯蒂安(Adolf Bastian)^①的肖像。他与福克斯的共同点首先是难以满足的收集材料的欲望。巴斯蒂安的具有传奇色彩的名声得自他为了澄清某个问题，随时准备着拿起提包出发，数月远离家乡进行考察，同样如此，福克斯时刻听从着冲动的召唤，去寻找新的佐证。他们两人的著作对研究来说是取之不尽的宝库。

五

一个狂热分子，一个热衷于实证的天性，怎么可能把漫画视为自己的使命，这对心理学家来说必定是个很有意义的问题。无论回答是怎样的——涉及福克斯，事实本身不容置疑。从开始他对艺术的兴趣就有别于所谓“对美的乐趣”。从开始就关系到了真理问题。福克斯不遗余力地强调漫画的材料价值和权威。“真理在于极端之中”，他时而这样说。他甚至更进一步认为：在他看来，漫画“在某种程度上说是一种形式……一切客观艺术都是以这一形式为出发点的。只要到民族学博物馆看一下就可证实这一定理”^②。如果福克斯把史前民族及儿童画也列入观察范围，漫画的概念有可能陷入矛盾之

① 阿道夫·巴斯蒂安(1826—1905)，德国民族学家，德国现代民族学创建者。——译者注

② 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷：从古代到1848年，慕尼黑，1901年第一版，1921年第四版，4页。

中——正因如此，他对艺术作品的露骨内涵的极大兴趣就表现得更为原本，无论这些内涵是内容上的^①，还是形式上的。这一兴趣广泛地贯穿于他的作品之中。在他晚期的《唐朝的雕塑》(„Tang-Plastik“)中我们还可以读到：“怪诞是感官可以想象的最高形式……在此种意义上说，怪诞创作物同时也是一个时代的充沛健康的表达……当然不可否认，就怪诞的推动力而言，还有截然相对的另一极。颓废的时代和病态的大脑也惯于进行怪诞的塑造。在这种情况下，怪诞是对以下事实的有震撼力的对抗，即在有关的时代和个人看来，世界和生存问题是无法解决的……是这两种倾向中的哪一种构成了怪诞想象的创造性推动力，是显而易见的。”^②

这段话是很有教益的。它特别明确地表现出，福克斯的作品的广泛影响和特别流行的原因何在。这便是把构成他作品的活动框架的基本概念即刻与评价交织在一起的才能，它的表现常常是很强烈的^③。此外，这些评

① 参见《对杜米埃的女无产者人物的精彩评论》：“谁要是把这些素材仅仅视为运动题材，那么这只能证明，这里对塑造具有震撼力的艺术必然起作用的最终推动力，对于他是一本打不开的天书……恰恰是……因为这些画中所涉及的根本不是……‘运动题材’，所以这些作品才能作为……令人震撼的19世纪对母亲女性的奴役的纪念碑而永存。”本书由画家杜米埃·爱德华·福克斯主编，慕尼黑，1927，28页。

② 福克斯：《屋脊小塔以及类似的15到18世纪的中国陶器》，收入《艺术和艺术文献》，第1卷，慕尼黑，1924，44页。

③ 参见《关于艺术作品的性爱影响的论点》：“这一影响越强烈，艺术质量就越高。”收入福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，68页。

价总是很极端的，这些以两极的形式出现的评价又对与评价交织在一起的概念进行两极分化，如他对怪诞和对性爱漫画的论述。在没落时期，这些艺术是一种“肮脏”、一种“下流的刺激”，而在上升时期，则是“放纵的欲望和充沛的精力表达”^①。福克斯所采用的这些概念时而是鼎盛与没落时期的价值概念，时而是健康与病态的价值概念。但对可以暴露出这些概念问题的边缘情况，他却做了回避。他偏爱那些有特权“给最朴素中的魅力以足够空间”的“十分辉煌之作”^②。对中断了的艺术阶段，如像巴洛克时期，他却不很赞赏。在他看来，辉煌时期依然是文艺复兴时期，这里他对创造精神的崇拜胜过了他对古典主义的反感。

创造性这一概念，在福克斯那里具有强烈的生物学色彩。他对天才的表现有时甚至带有男性生殖力之神普里阿普斯的特征(das Priapische)，而对那些他不太喜欢的艺术家，则常常喜欢把他们表现得缺少阳刚之气。福克斯对格列柯(Greco)^③、牟利罗(Murillo)^④、里贝拉(Ribera)^⑤的评判，便带有这种生物主义观念的印迹，他以下列断言总结道：“所有这三位之所以能够成为巴

① 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，23页。

② 福克斯：《屋脊小塔以及类似的15到18世纪的中国陶器》，收入《艺术和艺术文献》，第1卷，慕尼黑，1924，39页。

③ 艾尔·格列柯(1541—1614)，西班牙画家。——译者注

④ 牟利罗(1618—1682)，西班牙画家。——译者注

⑤ 里贝拉(1591—1652)，西班牙画家。——译者注

罗克精神特别经典的代表，是因为他们每个人都是各具自己特点的‘破落的’性爱者。”^①不可忽略的是，福克斯的这些基本概念创立于“病态学”宣布了艺术心理学的最新成果，龙勃罗梭(Lombroso)^②和莫比欧斯(Möbius)^③展示了他们的权威的时代。同时期的布尔克哈特(Buchhardt)^④的富有影响的《文艺复兴时期的文化》(„Kultur der Renaissance“)以丰富的形象材料充实了天才概念，以其他来源滋长了广为传播的同样信念，即创造精神首先是充沛的力量的表现。是类似的倾向导致了福克斯后来的与心理分析相近的构想；是他首先把这一构想成功地运用于艺术科学的研究。

依照这一观念，给艺术创作以形体的爆发性和直接性，对福克斯来说同样决定着对艺术作品的理解。这样，在他那里，统觉与评判之间常常都不到一步之遥。的确，对他来说，“印象”不只是观察者从作品那里所得到的很自然的触动，而且属于观察范畴本身。比如，当福克斯表明他对明代的技巧形式主义所持的批判态度时，他对此的总结如下：这一时期的作品“最终……没

① 福克斯：《性爱大师》，“关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题”，慕尼黑，1931，115页。

② 龙勃罗梭(1836—1909)，意大利犯罪学家、精神病学家，刑事人类学派创始人。——译者注

③ 保尔·莫比欧斯(1853—1907)，德国神经学家。——译者注

④ 雅各布·布尔克哈特(1818—1897)，瑞士文化及艺术史学家。——译者注

有达到……比如像唐代……以其粗犷的线条所达到的程度，甚至常常在印象上……也没有达到那种程度”^①。如此，作家福克斯找到了特殊的——倘若不是无礼的，也是——不容争辩的风格，对这一风格的特点他作了精湛的表述，在《性爱艺术史》(„Die erotische Kunst“)中他解释道：“从正确的感觉到正确地完全彻底地诠释艺术作品中活跃的力量，往往总是只有一步之遥。”^②而这一风格不是每个人都可以达到的，福克斯也不得不为此付出代价。用一句话来表明这一代价，便是：他作为作家不具备引起震惊效果的天赋。无疑，他感觉到了这一缺憾。为了弥补这一缺憾，他做了多种多样的努力，他最喜欢谈论的是他在创作心理学中探究的秘密和那些在唯物主义中找到答案的历史进程之谜。但对事物进行最直接掌握的迫切心情，不仅决定了他的有关创作和接受的构想，而且最终也贯穿于他的分析之中：艺术史的进程表现为“必然的”，风格特点表现为“有机的”，即便是最奇异的艺术创作物也是“逻辑的”；在分析的过程中，这些越来越不再像先前给人留下的印象那样，比如，像唐代的那些长着带火焰的翅膀和角的寓言人物显得“绝对逻辑”“有机”。“即便是大象的大耳朵也显得很逻辑，姿势也总是很逻辑。……关键从来就不单单在于人为制造

① 福克斯：《屋脊小塔以及类似的 15 到 18 世纪的中国陶器》，40 页。

② 福克斯：《性爱艺术史》，第 2 卷，186 页。

的概念，而始终在于成为呼吸着生命形式的理念。”^①

① 福克斯：《唐朝的雕塑》，7到10世纪的中国陪葬陶器。30~31页——如果要满足唯物主义分析的实际情况的话，这一直觉的直接观察方式是有问题的。众所周知，应当如何具体设想上层建筑与基础的关系，马克思在任何地方都没有作更为详尽的论述。确定的只是，他所设想的是一系列类似于传动的中介，它们介入于物质生产关系与离此较远的包括艺术在内的上层建筑范围之间。普列汉诺夫也是这样说：“如果上层阶级所创造的艺术与生产过程没有直接的关系，那么这最终……只能从经济原因出发来解释。对这种情况……也同样可以运用唯物主义对历史的解释；而很自然的是，存在与意识之间，以‘劳动’为基础的社会关系与艺术之间的毫无疑问的因果关联，在这种情况下表现得并非很明显。这里产生了……若干中间阶段。”（格奥尔格·普列汉诺夫：《从唯物主义历史观出发对18世纪法国戏剧和法国绘画的研究》，载《新时代》，第29期，斯图加特，543~544页，1911，第1期）至少明确的是，马克思的古典历史辩证法认为，因果依赖关系在这里是存在的。在后来的实践中人们比较马虎，常常仅满足于类比。这可能与试图通过具有同样规模的唯物主义的文学与艺术史来取代资产阶级的文学艺术史的要求有关。这一要求是时代的标志；它的基础是威廉时代的精神，这一精神也让福克斯付出了代价。以不同形式表现出来的作者最热衷的想法是，把现实主义的艺术阶段确定为是属于贸易国家的，如17世纪的荷兰和8、9世纪的中国。从对中国的园林业的分析和就此对王朝的特征所做的说明出发，福克斯转入了对产生于唐朝的新雕塑的探讨。僵化的汉代宏伟风格得以松动，塑造陶器的无名大师们的兴趣从这时起转向人与动物的运动。福克斯陈述道：“在那几个世纪中，时间在中国从宁静中醒来……因为贸易总是意味着生活与运动的增强。这样，生活与运动必须首先进入唐朝的艺术……所以这一特点也是最为引人注目的。例如，汉代的动物在整个形体上还是笨重魁梧的……而唐朝的……却非常活跃，每一肢体都处于运动之中。”（《唐朝的雕塑》，41~42页。）这一观察方式基于纯粹的类比——贸易中的运动与雕塑中的运动——我们甚至可以把这种观察称为唯名论的。他为搞清古希腊罗马在文艺复兴时期的接受所做的努力，也局限于这一类比之中。“这两个时期的经济基础是（转下页）

这里表现出的是一系列与这一时期的社会民主理论有最紧密关联的构想。达尔文主义对社会主义历史观的发展产生了何等深刻的影响，是不言而喻的。在俾斯麦迫害社会民主党人的时代，这一影响对党的坚强信念和斗争的坚决性起了促进作用。后来，在修正主义阶段，党在反对资本主义的斗争中越是不愿失去已经获得的成果，进化论的历史观便越来越成为“发展”的负担。历史染上了决定论的色彩：党的胜利“是必然的”。福克斯从来就与修正主义保持着很大距离；他的政治直觉和他的好斗天性使他站在了左派一边。但作为理论家他并没能摆脱那些影响。这在他的作品中到处都可以感觉到。当时，像费利(Ferri)这样的人，不仅把原则，而且也把社会民主党的战术归结于自然法则。他认为，无政府主义者对党的背离，是因为缺乏地质学和生物学知识。当然，像

(接上页)同样的，只是在文艺复兴时期处于更高的发展阶段。两者都基于商品贸易。”(福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，42页)最终贸易本身表现为艺术实践的主体，他说：“贸易必须考虑现存的数额，只能考虑具体的可验证的数额。它只能这样面对世界与事物，如果它要经济地运作它们的话。如此，它对事物的艺术观，从各个方面来看都是现实的。”(《唐朝的雕塑》，42页)人们可以不去顾及，在艺术中是找不到一种“从各个方面来看都是现实的”表现的。但在根本上要说的是，以完全同样的方式来对待古代中国和古荷兰的艺术这一要求是成问题的。的确不是这样的，只要看一下威尼斯共和国就足以说明问题了。它由于贸易而繁荣，但尽管如此，帕尔马·维乔、提香或韦罗内塞的艺术很难说是“从各个方面来看都是”现实主义的。我们在他们的艺术作品中所看到的生活侧面完全是排场、华丽的。而另一方面，营利生存在所有发展阶段都需要有很强的现实感。而唯物主义者不可能从中得出任何关于风格做法的结论。

考茨基这样一些党的领袖与这种背离做了斗争^①。尽管如此，很多人满足于那些认为历史进程是按照“生理学”和“病理学”的进程来划分的论点，或者满足于认为自然科学的唯物主义在无产阶级手中会“自行”上升为历史唯物主义的论点^②。与此相类似，福克斯也认为，人类社会的进步是一种“不可阻挡的”过程，“就像不断向前奔腾的冰河一样不可阻挡”^③。这样，决定论的观念与实在的乐观主义相结为伴。的确，如果没有信念，从长远来看，没有任何阶级会在政治上有富有成效的作为。但区别在于，乐观主义是对阶级的行动力量而言，还是对它的行动所处的状况而言。社会民主党倾向于后一问题的乐观主义。恩格斯在《英国工人阶级的状况》(„Lage der arbeitenden Klasse in England“)中，马克思在对资本主义发展的预测中所感到的野蛮即将开始的前景，在今天，即使是一个平庸的政治家也是熟悉的，而世纪之交时期的效仿者们却认识不到这一点。当孔多塞(Condorcet)^④传播进步论时，资产阶级准备着接管政权；

① 卡尔·考茨基：《达尔文主义与马克思主义》，载《新时代》，第12期，斯图加特，1895，709、710页，第1期。

② H. 劳芬贝格：《教条与阶级斗争》，载《新时代》，第27期，斯图加特，1909，574页，第1期——令人痛心的是，自行这一概念这里没落了。它的鼎盛时期在18世纪，当市场调节开始之时，那时是这一概念的全盛时期，在康德那里表现为自发性，在技术领域表现为自动仪。

③ 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，312页。

④ 孔多塞(1743—1794)，法国哲学家、数学家。——译者注

而一个世纪之后，无产阶级却是另外一种样子。进步论能够唤起的是无产阶级的幻想。福克斯的艺术史时而可以让人展望到的背景，是由这些幻想构成的。“今天的艺术”，他说道，“满足了我们上百个愿望，这在不同方面远远超出了文艺复兴时期的艺术所能达到的。而未来的艺术必定是更高级的。”^①

六

贯穿福克斯的历史观的激情是 1830 年^②的民主激情。演说家维克多·雨果是这一激情的回声。他的书是这一回声的回声。在他的书中，雨果作为演说家向后世讲演。福克斯的历史观是雨果在《威廉·莎士比亚》(„William Shakespeare“)中所推崇的：“进步是上帝的步伐本身。”普选权是测量这些步伐速度的世界计时器。维克多·雨果写道：“谁选举谁就统治”，并以此立起了民主乐观主义之碑。这一乐观主义后来还引起了奇特的梦幻。其中之一所幻想的是，应当把“所有脑力劳动者，以及在物质上和社会上有很高地位的人都看成是无产者”，因为，“不可否认的事实是，上至身着金光闪闪的制服招摇过市的宫廷参事，下至作苦役的短时工，所有这些为了钱而提供劳动力的人……都是毫无防卫能力的

① 福克斯：《性爱艺术史》，第 1 卷，3 页。

② 指法国 1830 年 7 月的革命。——译者注

资本主义的牺牲品”^①。维克多·雨果所立的这一碑是福克斯作品的座右铭。而且福克斯处于民主传统之中，他对法国特别的偏爱：作为三次大革命的爆发地，作为流亡者的故乡，作为乌托邦社会主义的发源地，作为憎恨暴君的基内(Quinet)^②和米什莱(Michelet)^③的祖国，作为掩埋巴黎公社成员的土地。这是存活在马克思、恩格斯心中的法国形象，这一形象又传给了梅林，就是在福克斯看来，它还是“文化和自由的先锋派”^④的国度。他把法国人的敏捷嘲讽与德国人的笨拙作对比，把海涅与他留在德国的同行对比；把德国的自然主义与法朗士(France)^⑤的讽刺小说对比。通过这一方式，他像梅林一样，做出了有根据的预测，特别是对格哈德·豪普特曼(Gerhart Hauptmann)^⑥。

① A. 马克思：《关于知识分子无产阶级的组织问题》，652页。

② 基内(1803—1875)，法国作家、史学家。——译者注

③ 米什莱(1798—1874)，法国历史学家。——译者注

④ 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，238页。

⑤ A. 法朗士(1844—1924)，法国小说家、文艺评论家。——译者注

⑥ 格哈德·豪普特曼(1862—1946)，德国作家，德国自然主义重要代表。——译者注

梅林在《新时代》中对其《织工》所导致的官司作了评论。律师辩护词中的某些部分减弱了它1893年所具有的现实性。律师陈述道：“他必须明确指出，还有其他平静缓和的段落与所引用的似乎具有革命性的段落相对。作者根本没有站在暴动者一边，而更多的是通过少数士兵的介入让秩序获得胜利。”——弗兰茨·梅林：《抉择》，载《新时代》，第11期，斯图加特，780页，1893年第1期。

法国对收藏家福克斯来说也是故乡。而对于在观察者眼中越看越觉得有魅力的收藏家这种人物来说，法国到目前为止却不常常是故乡。人们自然会认为，对于浪漫故事的叙述者来说，没有任何人物能够比收藏家更有吸引力。但要在霍夫曼(Hoffmann)^①或者德·昆西(Quincey)^②和内瓦尔(Nerval)^③的创作中寻找这种受危险的、即便是有节制的嗜好驱使的典型人物，是徒劳的。像漫游者、散步者、游戏者、技艺高超者这些人物是浪漫的，但却找不到收藏家这样一种人物。《生理学》(„Physiologie“)收藏馆没有放过路易·腓力(Louis Philippe)时期的巴黎全景画廊中从小贩到社交界名流的任何一个人物，但即使是在如此齐全的收藏中，也无法找到这样一种人物。所以收藏家在巴尔扎克那里所占有的位置便更为重要。巴尔扎克为它建立了纪念碑，但绝不是浪漫意义上的。浪漫派对巴尔扎克来说，从来就是陌生的。但在他的作品中只有少数几篇使反浪漫派的立场突然获得了自己的权利，如像在《邦斯舅舅》(„Cousin Pons“)速写中那样。非常典型的是：无论我们对邦斯视为生存内容的收集物有多么确切的了解，都难以得知它

① E. T. A. 霍夫曼(1776—1822)，德国浪漫派作家。——译者注

② 托马斯·德昆西(1785—1859)，英国散文作家、文学批评家。——译者注

③ G. de·内瓦尔(1808—1855)，法国诗人、散文作家。——译者注

们收购的历史。《邦斯舅舅》中没有任何一处可与龚古尔兄弟(die Goncourts)^①在日记中扣人心弦地描述他们打捞罕见的财宝发现的章节相比。巴尔扎克所表现的并不是收藏物储藏区域内的狩猎者；但是可以把每一个收藏家都看作这样一种猎人。使得他笔下的邦斯和埃利·马古斯(Elie Magus)的每一个细胞都颤抖的那一兴高采烈的感觉，是对那些无可比拟的财宝的骄傲，那些他们带着无限的担忧守护的财宝。巴尔扎克格外强调了对“占有者”的表现，他疏忽地把“百万富翁”这一词作为“收藏家”的同义词来使用。他谈的是巴黎，他说：“在那里，可以常常碰到邦斯或埃利·马古斯这样的人，他们衣着寒酸……看起来好像是对什么都不在意，对什么都不关心；他们既不注意女人，也不注意橱窗中的陈列品。他们像在做梦……默默地走着，他们的口袋是空的，目光无神；人们不禁要问：他们到底属于哪一类巴黎人？——这些人是百万富翁，是收藏家，是世界上最富有激情的人。”^②

假使让谁塑造一个浪漫主义者的形象的话，巴尔扎克塑造的收藏家的形象要更为接近福克斯的形象，以它的活力与丰富性。就他的生命线而言，可以说：作为收

① 爱德蒙(1822—1896)和茹尔·龚古尔(1830—1870)，法国作家，兄弟俩合作从事文学创作，有《日记》九卷。——译者注

② 奥诺雷·德·巴尔扎克：《邦斯舅舅》，巴黎，162页，1925。

藏家，福克斯是巴尔扎克式的；他是巴尔扎克笔下的一个人物，而这个人物的超出了作家的构想范围。在这一构想的思路中有什么会比收藏家更为重要呢？他的骄傲，他的扩张性，促使他以复制品的方式把他的收藏品投入市场，为的是在众人面前炫耀，并——用巴尔扎克的同样典型的话说——因此而成了富翁。不仅仅是一个自认为是财宝的保存者所具有的认真态度，而且还有大收藏家的露出狂，促使福克斯在他的每一部作品中都只发表还未发表的图像材料，而且这些材料几乎完全都出自他自己的收藏。仅为《欧洲各国的漫画》(„Karikatur der europäischen Völker“)的第一卷，他就审阅了不下六万八千张，而从中只选用大约五百张，书中没有任何一张的复制品重复出现。材料的丰富和影响的广泛是紧密相连的。这两者——如同德吕蒙(Drumont)所刻画的那样——证明他出身于1830年的资产阶级巨人家族。“几乎所有一八三〇年派的领袖”，德吕蒙写道，“都有同样非凡的毅力、同样的影响力和同样的对壮观的偏爱。德拉克洛瓦(Delacroix)把史诗搬上了画布，巴尔扎克描述了整个社会，仲马在他的小说中囊括了人类4000年的历史。所有这些人都有着一副承受任何负担都不过重的肩膀。”^①当1840年革命到来时，仲马(Dumas)发表了告巴黎工人书，在这里，他把自己介绍为他们当中的一员。他说，他在20年中写了四百部小说和三十五部剧本，

① 爱德华·德吕蒙：《英雄与小丑》，巴黎，107~108页。

给六千八百一十人提供了就业机会：校对员、排字工、机械师和服装管理员；甚至连啦啦队他都没有忘记。世界史学家福克斯为他的庞大收藏奠定了经济基础，对此，他的感觉与仲马的自我感觉可能不无相似之处。正是这一基础，使得他后来能够在巴黎的市场上像对自己的收藏一样得心应手。巴黎的艺术商元老在世纪转折时期常常把他称为：“吞掉巴黎的先生。”福克斯属于收集者类型；他有一种拉伯雷式的对数量的狂热，这也表现在他的文章的大量重复上。

七

作为收藏家，福克斯的祖先在法国，作为历史学家，他的祖先在德国。历史撰写者福克斯的特有的严谨风格是德国式的。这一德国式的风格已经体现在格维努斯身上，其《民族文学史》(„Geschichte der poetischen Nationalliteratur“)可谓是关于德意志精神史的最早尝试之一。格维努斯以及后来的福克斯的共同特点是：在他们那里，伟大的创作者可以说是粗犷的，他们天性的活跃、阳刚和自发性，是以静观、阴柔和接受因素为代价的。这对格维努斯来说当然要容易得多。当他写这部书时，资产阶级处于上升时期，它的艺术充满了政治力量；而福克斯的写作时期是帝国主义时代，他以论战的方式把艺术的政治力量展示给这一时代，而在这一时代的艺术创作中这些力量已是每况愈下。但他的标准仍然

是格维努斯的。是的，这些标准可以追溯得更远，可以追溯到18世纪，即以格维努斯本人为例，他为F. C. 施洛塞尔(F. C. Schlosser)^①所做的纪念讲话，为资产阶级在革命时期的坚强的道德主义作了精湛的表达。人们曾经指责施洛塞尔的“忧郁的严谨风格”。格维努斯对此做了反驳：“施洛塞尔对此的回答可能是、肯定是：与在小说中不同，从伟人的生活中、历史中，人们学到的不是肤浅的生活乐趣，无论感官与精神有多么喜悦；从对他们的观察中所汲取的，即使不是对人类的鄙视，也是严格的世界观和严肃的生活准则；最伟大的对世界与人的评判者，如莎士比亚、但丁、马基雅弗利，都善于以自己的内在生活去衡量外在生活，对这些人，世界之本至少总是产生过培养这种严肃与严格的印象。”^②这便是福克斯的道德主义的根源：德意志的雅各宾精神，福克斯在青年时代接触到的施洛塞尔的世界史便是这一精神的纪念碑。^③

① F. C. 施洛塞尔(1776—1861)，德国历史学家。——译者注。

② 格奥尔格·戈特弗里德·格维努斯：《弗里德里希·克里斯托弗·施洛塞尔》悼文，莱比锡，1861，30～31页。

③ 当皇家检察官因为他“传播淫秽作品”对他起诉时，福克斯为他的全部作品所确定的这一方向证明是很有用的。福克斯的道德主义自然是着重表现在一份专家鉴定书中，这一鉴定书是在完全以宣告无罪而结束的刑事诉讼过程中宣读的。它出于费多尔·冯·左伯尔提茨之手，其中最重要的一处的原文为：“福克斯严肃地觉得他是道德传播者，是教育家，他的服务于人类历史的劳动必定是由最高的道德性为基础的，这一极为严肃的生活观，这一对自己工作的由衷理解，已经足以使他不再有做投机生意的嫌疑，每一个认识他，了解他的光辉的理想主义的人，都会认为这一怀疑是可笑的。”

这一资产阶级道德主义所包含的组成部分，在福克斯那里与唯物主义部分产生冲突，是不会让人感到惊奇的。如果福克斯清楚这一点的话，他可能会成功地减弱这一冲撞。但他却坚信，他的道德主义历史观与历史唯物主义是完全和谐的。这里起主导作用的是一种幻想，其根基是流传甚广的、亟待纠正的观念：受到资产阶级欢迎的资产阶级革命是无产阶级革命的先导^①。与此相反，观察一下对这些资产阶级革命产生过作用的灵性论（Spiritualismus），是至关重要的，是道德构织了它的金缕。资产阶级道德——恐怖统治已带有其最早征兆的——标志是内向（Innerlichkeit），其关键是良心，无论是罗伯斯庇尔的公民，还是在康德的世界公民意义上而言。资产阶级与他们的利益相符的态度需要无产阶级的一种态度来进行补充，但这又不符合无产阶级自己的利益，因而资产阶级便宣告了良心这一机构的诞生。良心的标志是无私。它劝告所有者按照概念来行为，这些概念的施行对参与占有者也有间接的好处；这样它也可轻易地对非占有者提出同样的建议。如果后者接受这一建议，那么他们的态度对占有者的益处是直接可见的；

① 这一修正是由马克斯·霍克海默在他的《自私与自由运动》一文中（社会研究杂志，第五年度，1936，161页）倡导的。霍克海默所收集的证明材料，与激进者阿贝尔·博纳尔为了证实他对资产阶级的革命史学家的控告而引用的一系列非常有意义的佐证是吻合的，这些史学家被夏托布里昂总结性地称为“推崇恐怖派”。（参见阿贝尔·博纳尔：《温和派》，巴黎，179页）

而对持这一态度的人和他们的阶级的益处越成问题，便越是如此。因此，这一态度的代价是美德。——如此，阶级道德得以流行，但它是无意识地进行的。为了建立这一阶级道德，资产阶级不是特别需要意识，而无产阶级要推翻这一道德，却需要意识。但福克斯却不能正确地对待这一状况，因为他认为，必须对资产阶级的良心进行攻击。在他看来，资产阶级的意识形态是阴谋诡计。他说：“那些即使面对最无耻的阶级评判，也还在胡诌评判官的主观诚实的高谈阔论，那些胡扯，证明的只是这些这样说或者这样写的人没有立场，即使退一步讲，证明的也只是他们的狭隘。”^①但是福克斯没有想到对 *bona fides* (好良心) 这一概念本身提出控告，但这对历史唯物主义者来说却是应当做到的。这不仅是因为历史唯物主义者在这一概念中看到了资产阶级道德的载体，而且也因为他不会忽略，这一概念促进着道德的无序和经济的无计划的联合。年轻一些的马克思主义者至少提示性地触及了这一问题，他们对无节制地使用 *bone fides* 这一概念的拉马丁 (Lamartine)^② 的政策的想法是：“资产阶级的……民主……需要这一价值。民主党人……在行业上是正直的，因为这样他感到超然于探究实

① 《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编，30页。

② A. de·拉马丁 (1790—1869)，法国浪漫主义诗人，1833年当选为议员，1848年2月革命后成为临时政府的实际上的首脑。——译者注

际状况的必要性。”^①

个人所属的阶级常常无意识地通过他们在生产过程中的地位形成某种行为方式，但把着眼点更多地放在个人的利益上，而不是放在他们的这一行为方式上的观察方法，导致了对意识形态建构中的有意识因素的过高估计。这在福克斯那里是显而易见的，他说：“艺术在它的所有关键部分都是不同社会状况的理想化外衣。因为，每一占统治地位的政治或者社会状况都急于对自身进行理想化，为的是通过这一方式在伦理上为它的存在辩护……这是一永恒的法则。”^②这里我们接近了这一误解的核心，其观念在于：剥削至少是在剥削者一方决定了错误的意识，这主要是因为他们道德上厌烦正确的意识。这句话可能对阶级斗争最强烈地波及了整个资产阶级生活的今天，有一定有限的意义。对以前的剥削形式来说，享有特权者的“良心不安”绝不是理所当然的。物化不仅使得人与人之间的关系变得模糊了，而且还给真正的关系的主体本身蒙上了一层迷雾。在经济生活的当权者和被剥削者之间插入了法律和管理这一官僚机器，它的成员不再是负有完全责任的道德主体，他们的“责任意识”完全是这一扭曲的无意识表达。

① 诺贝特·古特曼和 H. 勒费弗尔：《蒙昧意识》，巴黎，1936，151 页。

② 福克斯：《性爱艺术史》，第 2 卷，第一部分，11 页。

福克斯的历史唯物主义带有着道德主义的痕迹，这一道德主义，即使是心理分析也没能使它动摇。福克斯对性的评价是：“所有表露创造性这一生命法则的感性行为形式都是合理的……所要唾弃的是那些把这一最高级的冲动贬低为单纯的好色技巧手段的形式。”^①显然这一道德主义的标记是资产阶级的。对资产阶级排斥纯性欲，排斥以或多或少的想象力产生性欲的做法进行真正怀疑，对福克斯来说是陌生的。当然他在原则上声明：“对道德或不道德的谈论总是相对的。”但在同一处，他又马上对“绝对的非道德”规定了例外，这便是“违反社会冲动的行为，也就是说，违反自然的行为”。这一观念的标志，是在福克斯看来“总是有发展能力的大众压倒蜕化的个性”^②的符合历史规律的胜利。总之，可以这样评价福克斯：他“所攻击的不是对所谓堕落的冲动所做的谴责的合理性，而是有关冲动的历史和范围的看法”^③。

① 福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，43页：对董事会的风俗史描述几乎带有街头曲艺的特征。“侯爵萨德的令人厌恶的书与他的同样劣质无耻的铜版画一起打开来陈列在所有橱窗里。”“不知羞耻的色鬼的荒淫堕落的想象力”从兵营中传来。福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，202、201页。

② 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，188页。

③ 马克斯·霍克海默：《自私与自由运动》，166页。

这样便阻碍了对性心理学问题的澄清。在资产阶级占统治地位以来，性心理学问题变得尤为重要。在不同程度上把广泛的性欲范围列为禁忌，正产生于此。由此而在大众中造成的压抑暴露出了受虐狂和虐待狂情结，当权者们为这些情结提供了在他们的政策看来最为合适的对象。福克斯的一个同龄人，韦德金德(Wedekind)^①对此做了观察。而延误了对此进行社会批判的福克斯，试图通过自然史这一弯路来弥补这一过失，所以他为纵欲所做的精彩辩护便具有更为重要的意义。他认为，“对纵欲的要求属于……文化中最有价值的倾向……人们必须明了，纵欲是……我们与动物的区别所在。与人相反，动物不知道纵欲……它吃饱喝足之后，即使是最美的食物、最清的泉水，它也不会理睬。它的性要求往往仅限于一年中很短的一段时期。而人，特别是有创造性的人，却完全是另外一种样子。他根本不知道有‘够’这一概念的存在”。^② 福克斯的性心理学论证的有力之处，在于他批判地研究传统标准这一思路。正是这一思路，给了他打破某些小资产阶级

① 弗兰克·韦德金德(1864—1918)，德国剧作家，被视为表现主义创始人。——译者注

② 福克斯：《性爱艺术史》，第2卷，283页——这里福克斯发现了一个很重要的事实。把福克斯在纵欲中所看到的动物与人的区别和另一由直立行走所表现的区别直接联系起来看，是否真的有些操之过急呢？随着直立行走的自然史中出现了空前的现象，伴侣在性高潮的时候可以相互看到对方的眼睛，由此纵欲才成为可能。这不仅是由于目光所触及的刺激的增长，而更为重要的是饱和甚至无能这些表达本身也能够成为性爱刺激。

幻想的能力，比如，裸体文化，他正确地把裸体文化看作“对束缚的革命”。“令人欣慰的是，人已不再是森林动物，我们……要让想象力，也包括性爱想象力，在服装上表现出来……而我们所反对的，唯独是那一把所有这一切都贬低为低贱的肮脏交易的人类社会组织。”^①

福克斯的心理学观念和历史观对服装史产生了很大的影响。的确，除了时装，几乎没有其他对象更为符合福克斯的三重兴趣——历史的、社会的和性爱的。这一点已经明显地表现在他对时装的定义上，其语言风格让人联想到了卡尔·克劳斯(Karl Kraus)^②。他在《风俗史》(„Die Sittengeschichte“)中写道，时装告诉我们：“人们是怎样去进行……公共道德交易的。”^③另外，福克斯没有犯很多时装评论者[如马克斯·冯·博恩(Max von Boehn)]单纯从美学和性爱角度出发研究时装的通病。时装作为统治工具的作用没有逃过他的眼睛。它一

① 福克斯：《从中世纪到当代的插图风俗史》，第3卷，《市民时代》，慕尼黑，阿尔伯特·朗恩出版社，1911—1912，234页。第234页的数页之后，这一确定的评判便再也找不到了——这证明，它需要怎样的力量才能从习俗中夺来。而所谈到的是：“成千上万的人在看到女性或男性裸体照片时都会有性冲动这一事实……证明，眼睛已经无法再看到和谐的整体，而只是有刺激性的细节。”(269页)如果说，这里什么有性刺激功能的话，那更多是对在照相机前的展示裸体的想象，而不是看裸体本身。对大多数这类照片的喜爱，可能更多是为了这一想象。

② 卡尔·克劳斯(1874—1936)，奥地利作家，以讽刺尖锐的风格而著称。——译者注

③ 福克斯：《从中世纪到当代的插图风俗史》，第3卷，189页。

方面表达着等级间的细微区别，但另一方面首先控制着阶级间的大差别。在他的《风俗史》的第三卷中，福克斯专门为时装写了长篇札记，并在列举时装重要因素的补充卷中对这一思路做了总结：其首要因素是由“阶级区分的利益”构成；其次为试图通过时装的多种变换来提高销售可能性的“私有资本主义生产方式”；最后是忽略的“时装在性爱上的刺激作用”。^①

对创造性的崇拜贯穿于福克斯的全部作品之中，它又从福克斯的心理分析研究中获得了新的食粮。这些研究丰富了他的原本以生物学为基础的构想，当然这并不是说，这一基础因此而得到了纠正。创造性的动力源于性爱这一理论，福克斯欣然接受。但他对性爱的想象，仍然非常贴近粗俗的以生物学为基础的感性。对压抑与情结理论，他尽可能地做了回避，因为这一理论有可能修正他的关于社会与性状况的道德主义观。如同福克斯的历史唯物主义把事物的根源归结于个人的有意识的经济利益，而不是无意识地作用于个人的阶级利益，他对创造性的动力的理解，更接近于个人的有意识的感性意图，而不是创造想象的无意识。^② 弗洛伊德的《梦释》

① 福克斯：《从中世纪到当代的插图风俗史》，补充卷，第3卷，53、54页。

② 对福克斯来说，艺术是直接的感性，就如同意识形态是利益的直接产物一样。“艺术的本质是：感性。艺术是感性，是最强烈形式的感性。艺术是成为形式的、变得可以看得见的感性。它是最高级的同时也是最高尚的形式。”福克斯：《性爱艺术史》，第1卷，61页。

(„Traumdeutung“)对性爱想象世界作了揭示，把它视为象征世界，而这一想象世界只是在福克斯发自内心的同感最强烈之时，并且只有在这时，才对他产生影响。如果是这种情况，这种性爱想象世界便贯穿于他的论述，即使他对此不作任何明确提示，比如，他对革命时代的版画的刻画：“一切都那么僵硬、死板，那么军事化。人物没有躺着的。因为练兵场上不容忍‘稍息’。即使他们是坐着的，看起来也好像是要跳。他们的整个身体都是绷紧的，就像上弦之箭……线条是这样的，颜色也是这样的。画面给人的感觉肯定是冷酷的，与洛可可(Rokoko)时期相比……是铁质的……要与画面的内容相符，颜色……必然是生硬的……金属质的。”^①对此，在他探究拜物教在历史上的类似情况时，所做的富有启发意义的评论表达得更为明确。探究的结果是：“鞋腿恋的增长”所表明似乎是“女阴崇拜代替阴茎崇拜”，而乳房恋的增长则是一种倒退的倾向。“对穿着鞋袜的腿的崇拜所反映的是女人对男人的统治；乳房崇拜反映的则是女人作为男人的欲望客体的地位。”^②对象征范围的最深刻的认识是福克斯以杜米埃(Daumier)为例所做的观察。他对杜米埃笔下的树的评论，是整个作品的最幸运地发现之一。他所认识到的是“一种完全独特的象征形式……在这一形式中表现出了杜米埃的社会责任感和他对

① 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，223页。

② 福克斯：《性爱艺术史》，第2卷，390页。

个人进行保护是社会的义务这一信念……非常有特点的是他对树的塑造……他的树总是表现得枝繁叶茂，特别是有人站在或者躺在下面的时候。特别是这些树的枝子延伸出来，就像巨人的臂膀，它们似乎要无限地伸展，构成难以穿透的顶篷，为所有那些在这里找到庇护的人阻挡一切危险”^①。这一精彩的观察引导着福克斯对杜米埃的创作中母性所占的主导地位进行探讨。

九

对福克斯来说，没有任何人物比杜米埃更为生动。这个人物伴随着他的工作生涯。甚至可以说，通过这个人物，福克斯成为辩证主义者。至少他在构思这个人物时，表现出了他的丰富和活生生的矛盾。他把握住了杜米埃艺术中的母性因素，并且做了精彩的描述，而对另一极，即他的男性因素、好斗的那一面，他也同样很了解。他很正确地指出，杜米埃的作品缺乏田园风味；不仅风景画、动物画和静物画如此，而且性爱题材的画及自画像也是这样。而杜米埃真正吸引福克斯之处，就是他的斗争的那一面。如果仅在一个问题中去寻找杜米埃的杰出漫画的起源，是不是太鲁莽了？杜米埃似乎是在问：我们这个时代的资产阶级的人是什么样子的？可以将他们的生存竞争设想为古希腊摔跤场上的搏斗吗？杜

^① 《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编，30页。

米埃将巴黎人的私人及公众生活译成了角斗的语言。他最热衷的是人从事竞技运动时整个身体的张力、肌肉的兴奋状态。与此并不相悖的是，在对身体的极度松弛无力的描绘上，恐怕无人能出其右。正如福克斯所说，杜米埃的构思与雕塑有深刻的相近性。他诱骗他的时代所提供的模特，以便将他们，变了形的奥运会运动员，放在基座上作展览。首先可以这样看待他的法官和律师画习作。哀歌式的幽默——杜米埃喜欢以这种方式来处理希腊众神——直接指出了这一灵感。杜米埃的漫画具有很强的冲击力和感染力，却没有一丝仇恨——波德莱尔对此感到迷惑不解，谜底或许就在这一灵感中。

一谈到杜米埃，福克斯身上的每一个细胞就活跃起来了。没有一个事物能这样调动他在预知上的专长。在他眼里，最微小的促动也有着重大意义。一张潦草的纸片——称作未完成都算是委婉的说法——就足以让福克斯去深入观察杜米埃的创作方式。纸片上只画出了头的上半部，只有鼻子和眼睛有神。草稿上只有这两个部位，仅以观察者作为对象，对福克斯来说，这体现了画家的旨趣所在，因为任何画家作画时，都是从与他的冲动最相符之处入手。^①“杜米埃的无数形象，”福克斯在关

① 对此可与以下反思进行比较：“就我的……观察来看，我认为，艺术家涉猎范围中的主导因素，格外清楚地表现在他的强调表现性爱的画中，并在其中……经历它们的……最高闪光点。”福克斯：《性爱大师》中“关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题”，14页。

于这位画家的书中这样写道，“都贯穿着最专注的目光，要么是注视着远方，要么是注视着某件事物，要么是聚精会神地反观自己的内在。杜米埃的人物目不转睛地注视着……几乎是以鼻尖注视着。”^①

十

对研究者福克斯来说，杜米埃是最佳研究对象。对收藏家来说，他也同样是最佳选择。福克斯的自豪不无道理，因为不是经由官方的倡导，而是通过他自己的努力，在德国建立第一个杜米埃(和伽瓦尔尼[Garvani]^②)资料馆。他对博物馆的反感，在大收藏家中不是孤立的。在他之前，有龚古尔兄弟，他们对博物馆比他攻击

① 《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编，18页——属于这里所谈的形象的还有著名的《艺术行家》这幅水彩画。它有多种不同的稿本。有一天，一幅未曾见过的稿本摆在了福克斯的面前：他应查明是否是真的。福克斯拿起一幅复制得很好的表现这一主题的主要作品，开始进行很有启发意义的比较。任何一点出入，哪怕是最小的，也没有放过。对每一出入都要做出报告，它是出自大师之手，还是一种败笔的产物。福克斯反复回到原作上来。但他行为的方式方法似乎表明，他其实可以不顾忌这些；这一观察力在他那里是根深蒂固的，就好像自己常年在想象中看到的，只有在幅画上是可能的。对福克斯来说，无疑是这样的。正是因此，他才有能力发现有疑问的作品中轮廓的最隐秘的不准确之处，暗影中的最不起眼的错误颜色和线条中的最小失误，另外，所有这些问题并不是出现在一幅伪造品中，而是一幅很好的、可能是由外行制作的老复制品中。

② 保罗·伽瓦尔尼(1804—1866)，法国版画家。——译者注

得更猛烈。即便公立收藏从社会角度来看比私人的问题小，从科学角度来看更为有用的话，那么他们所缺少的是收藏家的良机。激情是收藏家的测泉杖，有了它，就能发现新的泉源。福克斯就是如此，所以，他在精神上必然与威廉二世(Wilhelm II.)统治下的博物馆格格不入。博物馆看重的是所谓大作。“无疑”，福克斯说道，“对今天的博物馆而言，这种收藏是由场地条件决定的。这种……条件却改变不了一个事实，这就是我们由此获得的对过去文化的很不完整的……了解。在博物馆里，我们看到的过去的文化……披着节日盛装，但却极少穿着它往往褴褛的工作日衣衫。”^①

大收藏家大多以藏品遴选的别具一格而闻名。这也有例外：龚古尔兄弟的收藏更多的不是以个别藏品，而是以藏品的整体组合为出发点；他们对室内布置采取美化手段，就好像藏品所属的时代刚刚过去。但一般说来，收藏家都是跟着收藏品走。一个突出例子就是站在通往新时代门槛上的人道主义者，他们在希腊的收集及旅行都证明了，他们收藏时目的明确。随着马罗勒斯(Marolles)——达莫塞德(Damocède)的榜样，收藏家在拉布吕耶尔(Labruyère)^②的引导下，进入了文学作品中(随即却没有裨益)。马罗勒斯是认识到雕塑的意义的第一人；他的十二万五千张收藏构成了铜版画馆的基础。

① 福克斯：《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，5~6页。

② J. de·拉布吕耶尔(1645—1696)，法国作家。——译者注

在此之后的世纪中，凯卢斯伯爵(Graf Caylus)为他的收藏所编的七卷目录是考古学的首个重大成果。施托施(Stosch)的宝石收藏由温克尔曼受藏主的委托编了目录。即便科学构想——它本应体现在这种收藏中——不能长存时，收藏本身却往往得以长存。瓦尔拉夫(Wallraf)和布瓦塞雷(Boisserée)的收藏就是这样，该收藏的奠基人从浪漫主义—拿撒勒式理论——即科隆艺术是古罗马艺术的继承者——出发，以中世纪科隆艺术的德国绘画，建立了科隆博物馆的收藏。这是一群伟大、雄心勃勃一头扎进一件事里的收藏家，福克斯也应归入此。他的想法是，为艺术作品赢回它的社会生存，艺术作品被社会勒得太紧，以至于只有在艺术市场能找到它，在这里，艺术作品不仅远离了懂得它的人，而且远离了它的制作者，萎缩成了商品，能够超越时间而长存。艺术市场的拜物就是大师的名字。从历史角度来看，福克斯的最大功绩或许就在于，他披荆斩棘，以便艺术历史从大师名字的拜物中解放出来。“因此”，福克斯在谈到唐朝的雕塑时讲道，“这些陪葬品的完全的无名性，人们根本无从知晓每一件作品的单个创造者这一事实就是重要的证明，即在这之中所关涉的并非个别的艺术成果，而是世界和事物当时如何被社会整体所看待的”^①。福克斯作为开拓者之一，创建了大众艺术的特征，发展了从历史唯

① 福克斯：《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，44页。

物主义中获得的启发。

对大众艺术的研究必然引向艺术作品的技术复制这个问题。“每个时代都有与之相应的特定复制技术。这些技术代表着当时的技术发展可能性，而且是……相应的时代需要的结果。正因为此，不足为奇的是，每一种较大的历史变革——它使其他阶级取代之前的……统治阶级……掌握政权——都会很规律地给图像的复制技术带来变化。这一点必须特别明晰地指出。”^①福克斯的这些观点是开创性的。对他所指出的这些事物进行研究，历史唯物主义可以得到锻炼。艺术的技术水准是最重要的水准之一。研究它，可以弥补通常的精神史中模糊的艺术概念（福克斯自己有时也是如此）所造成的某些损害。“上千个最质朴的陶瓷工……几乎能够不费吹灰之力地塑造出技术上和艺术上都很独特的……作品”^②，福克斯正确指出，这具体证明了古中国杰出的艺术。对技术的思索时不时地将他引向了清楚明白、超越于他的时代的精彩见解，这一评价也适合于他对古代没有漫画这

① 《奥诺雷·杜米埃——木刻和石版画》，爱德华·福克斯主编，第1卷：木刻（1833—1870），于慕尼黑，1918，13页。——可以将这些想法与维克多·雨果对《迦拿的婚宴》的比喻性释义作比较：“面包的奇迹意味着读者的成倍的增长。在基督碰到这一象征的那一天，他预感到了印刷术的发明。”（维克多·雨果：《威廉·莎士比亚》，转引自乔治·巴托：《煽动人心的大祭司》，维克多·雨果，巴黎，1934，142页）

② 福克斯：《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，46页。

一事实的解释。有哪一种唯心主义的历史描写会不在这里看到对古典主义的希腊形象的肯定：高贵的单纯和静穆的伟大？福克斯对此是如何解释的呢？他认为，漫画是一种大众艺术。没有漫画作品的大量传播，就没有漫画。大量传播意味着价廉。而“古代……除了硬币，没有别的价廉复制品”^①。硬币的面积太小，容不下一幅漫画。因此，古代没有漫画。

漫画是大众艺术，也是风俗画。对通常的艺术史来说，除了它的本来就很成问题的特征，又增加了这个使它声名狼藉的特征。而对福克斯来说却不是这样；观察那些人们根本看不起的、离经叛道的事物正是他的真正长处。通向这些事物的路——马克思主义仅仅指明了开端，是他作为收藏家完全自己开创出来的。要做到这一点，需要接近于疯狂的激情。是这种激情塑造了福克斯的特征。为什么这样说呢？谁要是探询杜米埃的石版画中那一长串的艺术爱好者、商人、绘画欣赏者以及雕塑鉴赏者，谁就能对此有最好的了解。这些人物与福克斯形神毕肖，都是高高的、瘦瘦的，目光像火舌一般灼人。人们不无道理地指出，杜米埃笔下的这些人就是古代大师的作品里的淘金者、巫师和吝啬鬼的后代^②。福

① 福克斯：《欧洲各国的漫画》，第1卷，19页——例外是对规律的证实。制作兵马俑时，就运用了机械复制方法。兵马俑中有不少漫画。

② 参见埃里希·克洛索夫斯基：《奥诺雷·杜米埃》，慕尼黑，1908，113页。

克斯作为收藏家，属于这一群人。正如炼金师将他的“低级”愿望——炼出金子——与对化学药物的钻研结合在一起，在这些药物中，星星和元素相融会，表现为精神性的人的画面，收藏家福克斯在满足“占有”这一低级愿望的同时，从事着对一种艺术的钻研——在这种艺术的创造中，生产力和大众相融会，表现了历史性的人的画面。从福克斯的晚期著作里，还能够感觉到他对这些画面的满腔激情。福克斯说：“中国的屋脊小塔(der chinesische Dachreiter)是一种……无名的大众艺术，这并不在于它的最终荣耀。没有一部英雄之书会为英雄的创造者作证。”^①这种转向了无名者及保存他们的遗作的机构的观察方法，是否比人们似乎又想强加给人类的领袖崇拜更能促进人类的人道化，这——就如同历史徒劳告诫的许多问题一样——只能一再由未来给出答案。

根据 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main, 1963, ss. 65~107 译出。

^① 福克斯：《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，45 页。

〈布莱希特作品评述〉^①

一、布莱希特评述选段

贝尔特·布莱希特(Bert Brecht)是个难以评述的作家。他拒绝“自由地”运用其卓越的作家天赋。人们指责他是剽窃者、破坏者和搬弄是非之人，而他若听到这些，却很可能会将这些指责统统视为某种尊称，并以匿名和非文学的方式利用它们，使这些指责助他作为教育家、思想家、组织者、政治家和导演而发挥显著的影响。无论如何都毋庸置疑的是，在德国所有作家中，只有他扪心自问该将自己的天赋用于何处，并且，也只有他仅将才华用在他所坚信的必要之处。在遇到那些不符合这一检验标准的机会时，他从不浪费自己的精力。《尝试1—3》(„Versuche 1—3“)便是布莱希特的用武之

① 此处的〈〉为该德语原著所标。——译者注

地。这些尝试的新颖之处在于，它们完全凸显了尝试本身的重要性，诗人布莱希特也因它们之故而将自己从“作品”中解放了出来，此时的他，就好像一位在荒漠开凿油井的工程师，在当下这块荒漠里选定了精确位置，着手展开了自己的工作。在此，他的用武之地或是戏剧，或是轶事，或是广播，其余的一些则将在日后逐渐凸显。这位作家[在《尝试1—3》中]开头这样写道：“这些‘尝试’发表于这样一个时机，即某些特定作品并非意在展现个体的阅历(并因此而具有作品的特性)，而是意在利用(改造)某些研究机构和组织。”此时，作家并非在宣布[对现有机构和组织的]一些更新(Erneuerungen)，而是在酝酿种种革新(Neuerungen)。此时的创作也不再期待能从作者的某种情感中有所收获，因为这种情感并非意在改变世界，也并未与清醒的理智结为盟友。作者的创作已明晰了一点，即它唯一的机会就在于，要使自身成为布满岔道的世界改造进程中的副产品，在此，它要成为的就是副产品，并且还是一种极为宝贵的副产品，而主要产品则是一种新的态度。利希滕贝尔格(Lichtenberg)说：“对于一个个体来说，重要的并非在于他坚信什么，而是在于，他所坚信的事物能如何造就他。”在布莱希特这里，这个被坚信的事物便是态度。它是新的，而其最为新颖之处则在于，它是一种可以习得的态度。作者说：“第二个尝试，即《科伊内尔先生的故事》(„Geschichten vom Herrn Keuner“)中所做的尝试是，使姿态(Gesten)变得可以援引(zitierbar)。”有了这一前

提后再去读这些故事，人们会发现，其中得以展示和援引的，是面对贫穷、无知、软弱时的姿态。此处得以讲述和明示的是些小革新，即所谓专利(Patente)。因为科伊内尔先生是一个无甚教养之人，他与博爱主义者心目中理想的无产者形象相去甚远：他的内心生活并不丰富。他只盼着能用一种方法来消除贫穷与不幸，亦即使自己习得一种由贫穷和不幸强加于自身的姿态。然而，能被援引的却不只是科伊内尔的姿态，通过练习，《林德贝格们的飞行》(„Der Flug der Lindberghs“)①中的小学生们的姿态也可被援引，可以援引的还有利己主义者法策尔(Fatzer)的姿态。② 并且，可以从这些人物身上援引的不仅有姿态，还有那些始终伴随着他们的言辞。这些言辞首先也得练习，也就是说人们首先得记住它们，然后才能理解它们。它们所发挥的影响，首先是教育方面的，然后才是政治方面的，最后是诗学方面的。

① 《林德贝格的飞行》(„Der Lindberghflug“)是1929年7月27日在广播中播出的一部教育剧，该剧原本是布莱希特为“巴登—巴登室内音乐节”创作的，它以美国飞行员查尔斯·林德贝格(Charles Lindbergh, 1902—1974)于1927年5月20—21日驾飞机从纽约前往巴黎，并首次横穿大西洋的轰动事件为描写对象。布莱希特于1930年6月出版了该教育剧的文字版《林德贝格们的飞行。一出献给男孩女孩们的广播教育剧》(„Der Flug der Lindberghs. Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen“)。

——译者注

② 法策尔是布莱希特于1926—1930年创作的戏剧《利己主义者约翰·法策尔的沉沦》(„Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer“)中的主角，该剧于1976年3月11日在汉堡首演。

——译者注

[本文]评述的目的在于，要尽可能地发掘这些言辞在教育方面的影响，并尽可能忽略其诗学方面的影响。出于这个目的，本文接下来将努力做一番尝试。

(一)^①

离开你的岗哨吧。

这些胜利已经到手。这些
败势已经取得：
现在就离开你的岗哨吧。

“这些败势……”并非源于他的，即法策尔的败势，而是为所他准备的。
得胜者不应将失败的经验赐予被打败者。他应该将这种经验也掌握在自己手中，他应该与被打败者共享这失败。只有这样，他才可能真正成为掌控局势的人。

再次潜入深处吧，得胜者。
欢呼直逼入那深处，那场战斗的场所，勿再在那里停留。

“再次潜入……”——“别赞誉得胜者，勿可怜战败者。”
苏俄的一个木盘上的烙画上刻着如是铭文。

期待战败发出的呼号吧，在
它最为声嘶力竭的地方：
在深处。离开旧岗哨吧。
收回你的声音吧，演说者。

① 此外的(一)和其后的(二)中，左边一列译自布莱希特的德语原诗，右边一列译自本雅明对这些诗歌的评述。——译者注

你的名字已被从黑板上抹除。你的命令已不再被执行。

请允许黑板上出现新的名字且新的命令被执行。(你已不再发号施令，别再要求人不顺从!)离开旧岗哨吧。

“请允许……”——[这句话]

礼貌地穿透了一种几近残酷的不公正状。这种礼貌的魅力势不可挡，因为人们能感觉到，它为何种目的而存在。即它应该促使那些最弱小、最卑鄙的人(那种人们一看到便能觉察出自己内心所想的地地道道的人)成为最伟大、最重要的人物。这种礼貌同样出现在给人递绳索、要求人自杀时，这种缄默的礼貌尚包含了一种同情。

你曾不够格

你尚未精疲力竭

现在你有经验了，也够格了

现在你可以开始了：

离开你的岗哨吧。

“现在你可以开始了……”

——“开始”被辩证地赋予新的含义。它所表示的并非一种精神上的振奋，而是一种停歇。指的是何事的中断呢？指的是这个人离开其岗哨。内在的开始就等于停止某些外部活动。

你，曾身兼公职的你
请给你的炉子生上火。
你，顾不上用餐的你
请给你自己煮锅粥。
你，曾被多次报道的你
研究一下基础知识吧。
立刻开始：
进驻新岗哨吧。

“你，曾身兼公职的你……”
——此处体现了，让形形色色的公职人员为之奔忙的苏俄实践使那些牵涉其中的人闲置了哪些力量。也就是说，“请从头开始”这一命令是辩证的：

1. 学习吧，因为你什么都不会；2. 钻研一些基础知识吧，因为你已经（因为有了经验而）变得足够明智，可以开始学习了；3. 你是弱小的，你的职务被罢了。好好地过你的生活吧，让自己变得强壮些，因为你有这个时间。

溃败者不免也有智慧。

稳住心神往下沉吧！

担惊受怕吧！仍请往下
沉！在底部

教训正翘首期盼着你。

曾被过多地问询者

他将得享宝贵的

众人课堂：

进驻新岗哨吧。

“仍请往下沉……”——法策尔必须在绝境中站稳脚跟。他要稳住自己的脚跟，而非一定要把握住希望。慰藉与希望无关。而布莱希特则给了他慰藉：只要人知道自己是如何步入绝境的，他便

能在绝境中存活下来。他之所以能在其中活下来，是因为他此时无望的生活是重要的。在此，沉沦总是意味着：触及事物的根基。

(二)

桌子做好了，木匠。
请允许我们，把它拿走。
现在别再不停地打磨它了
也别再刷漆了
别再说道它的好坏：
让我们现在就把它拿走。
我们需要它。
把它交出来。

“木匠……”——在此，人们应该设想一个真正的木匠，他对自己的“作品”永不满意，他无法下定决心将它交付给他人。如果说诗人已经将自身从“作品”中解放了出来的话（见上文），那么，此处向政治家们也提出了同样的要求。布莱希特对他们说：你们就是些手工艺品的业余爱好者，你们想要把国家变成你们的“作品”，而并非想搞清楚：国家不应像件艺术品，国家也不该有永恒的价值，而是要成为有用之物。

你已精疲力竭了，政治家
国家却尚未建设完。

请允许我们改变它吧

按我们的生活环境所需。

政治家，允许我们都成为
政治家吧。

在你的法律下写着你的
姓名。

忘记姓名吧立法者，去关
注你的法律。

秩序维护者，接受秩序吧。

国家已不再需要你把它交
出来。

“把它交出来……”——关于
其机器，林德贝格们这样
说：“它们所做的对于我来说
已经足够了。”口号是：要
紧邻简明扼要的现实。知识
的承载者们教导我们说，贫
穷是一种保护色，它比任何
一种富足都更能使我们贴近
现实。

二、叙事剧院里的一出家庭剧

——评布莱希特的《母亲》^①的首演

布莱希特曾说，共产主义是中庸的(das Mittlere)。“共产主义并不极端。极端的是资本主义。”至于它有多极端，则从它在家庭及任何其他问题上的态度和行为中可见一斑。资本主义坚决捍卫家庭，即便在某些条件下，任何一种对家庭生活的强调都会加剧种种非人道处境给人带来的痛苦。共产主义并非极端的，因此，它不会想到干脆就把家庭关系给废除了，而只是去检验，能否将家庭稍作改变。它自问：家庭能被拆卸开来么，以便让拆分为各个组成部分的家庭发挥别样的社会功能？然而，这里所谓家庭的各个组成部分并非指家庭成员，而是指家庭成员间的相互关系。很显然，这其中没有哪种关系比母亲和孩子间的关系更为重要的了。此外，在家庭的所有成员中，母亲的角色是最为分明的：她生育后代。而布莱希特这出剧提出的问题是：母亲的这一社会功能可以转变为一种革命性的功能吗，又该如何转变？在资本主义经济秩序中，一个人越是直接身处生产

① 《母亲。来自托尔的女革命家佩拉吉娅·沃拉索瓦的生活》(„Die Mutter. Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer“)是布莱希特根据马克西姆·高尔基(Maxim Gorki)发表于1906—1907年的同名小说而改写的。一出教育剧。该剧于1932-1-31首演。——译者注

关系中，他所受的剥削也就越严重。在现今的种种境况里，家庭是一个机构，它将女人当作母亲来剥削。佩拉吉娅·沃拉索瓦(Pelagea Wlassowa)是“一个工人的遗孀，同时也是一个工人的母亲”，她便是这样一个遭受双重剥削的女人：一是作为工人阶级的一员而遭受剥削，二是作为女人和母亲而再次受到剥削。这位受双重剥削的产妇，她代表了遭受最大程度贬抑的被剥削者。若母亲们也被彻底改变了，那就再没什么其他人和事需要变革了。布莱希特[这出剧]所做的是，以变革母亲为对象而进行一次社会学实验。与此相关的是一系列简化手法，它们并不具有鼓动性，而具有建设性。“一个工人的遗孀，同时也是一个工人的母亲”——这其中包含了首个简化手法。佩拉吉娅·沃拉索瓦，她只是一个工人的母亲，这在某种程度上有悖于无产阶级女性这个概念的初始含义。(Proles[无产者]的意思是后裔。)她，这位母亲，只有一个儿子，这一个儿子便足够了，因为最后事实证明，她只用这一根摇杆便可以操作整个棘轮装置，并通过这装置将其母性能量传送给整个工人阶级，做饭从来都是她的事，生育了子嗣的她成了儿子的劳动能力的再生产者。而如今，这种再生产却已经显得捉襟见肘。对于她做出的吃食，儿子只是抱以蔑视的一瞥。尽管这只是对母亲的轻轻一瞥，却让她不知所措，因为她不知道：“你们的饮食里少了肉，|这并不是人们在

厨房里做出的决定。”^①她去分发的传单中，写的可能就是上述或类似内容。她之所以去分发传单，并不是为了要助共产主义一臂之力，而只是想帮助儿子，因为分发传单的命运落到了儿子头上，这是她为[共产]党贡献力量的开端。通过这种方式，她将自己与儿子间即将产生的敌对关系转化成了两人与共同敌人的敌对关系。事实上，母亲的这种行为也是适于用来帮助[子嗣]的唯一形式，在此，这种形式一直可以追溯到[母亲对子嗣]帮助的缘起处，即母亲围裙上的褶皱。同时，作为被剥削者们团结一心的表现，这种形式也证明了其在社会中的简洁有效性，而这种简洁性则如同动物性那般，是与生俱来的。母亲所走的就是这样一条道路，它从上述那种最初的帮助一直延续至最终的帮助，即工人阶级的团结一心。在交出[工厂里生产的用以制造武器的]铜之前，她向众位母亲发表了一番讲话，这番话并非源于和平主义，而是她向她们发出的一番革命号召，[她告诉她们，打算交出铜的]她们出卖弱者事业的同时也将出卖自己孩子们的事业，出卖她们的“(围裙上的)褶皱”。也就是说，这位母亲向[共产]党靠近时，首先是从帮助儿子的角度，然后才是从理论角度出发的，这是该剧中的第二个具有建设性的简化手法。这些简化手法的任务在于强调母亲的说教的朴素性。因为叙事戏剧的本性在于，理论与实践之间的辩证性对照(这种对照意味着，戏剧人物在爆发行动的同时也开启了展望理论的

① 此处的 | 为该德语原著所标。——译者注

视野)，将取代意识的形式与内容之间的非辩证性对照（这种对照意味着，戏剧人物只有在进行反思时才能联想到自己的行为）。因此，叙事戏剧是遭了暴揍的英雄之戏剧。在叙事戏剧家看来，古人的一条教育箴言或许可以改写为：没有遭到暴揍[亦即失败]的英雄不可能成为思想家。而那些说教，即母亲在遭受失败或在等待时（对于叙事戏剧而言，这两者之间并无区别）用来解释自身行为的说法，它们的情况则比较特殊。她是用歌唱的方式把它们给唱出来的。她唱出了不利于共产主义的言论；她唱出了：六十岁的女人，你得不断地学习；她唱出了第三番事业的赞歌^①。并且，这些歌都是她以母亲的身份唱的，因此，它们都是摇篮曲，都是唱给弱小却势不可挡地成长着的共产主义的摇篮曲。作为母亲，她把这个共产主义置于自己的保护翼下；此时的共产主义也表示了对她的爱，它就如儿女对母亲的爱那般，即儿女之所以爱母亲，并非因为她的美貌、威望，抑或她的优秀，而是因为，她能源源不断且不知疲倦地提供帮助，因为她是帮助之源的化身，并且，她能不断地投身帮助之中，她是务实的，且不带虚情假意，因而能毫无保留地帮助不断需要帮助的共产主义。母亲是实践的化身。在她泡茶时，在她卷制俄式馅儿饼时，在她探望身陷囹圄的儿子时，我们都可以看出，她的一举

① 这是该剧的第9个场景末尾母亲所唱的歌曲。这里的“第三番事业”指的就是革命事业：“我们曾离它何其近，这番事业 / 我们曾紧邻它。我们在自己眼里曾多么好，/ 紧邻这番美好的事业。”（诗行3，307）——译者注

一动都是在为共产主义服务。并且，在被扔来的石头击中时，在被警察棍棒相向时，我们也可以看出，对她实施的所有武力措施也都丝毫动摇不了她。母亲是实践的化身。也就是说，在她身上，我们看不到任何高昂的激情，所看到的只有确实可靠的品质。而若当初母亲不曾质疑共产主义，那么，她也就不可能变得如此可靠。但必须明确的最关键的一点是，她之所以提出异议，这并非因为这么做能使她受益，而是出自人的健全理智。“这么做有必要，但这么做难道不危险么？”——人们对她说这样的话根本没用。即便人们对她说，她所为之付出的是些空想，这同样也起不了作用：“祖赫林诺夫(Suchlinow)先生的工厂到底属不属于他本人呢？到底属不属于呢？！”但是人们可以向她说明的是，这工厂只部分地属于祖赫林诺夫的财产。她就是这样一步一步地走上了健全的人类理智之道。——“你们与祖赫林诺夫先生之间的争端，关警察什么事？”她逐步踏上人类理智之道的过程恰恰与极端主义相反，这一过程将母亲带到了五月大游行队列的最前端，并使她在那里遭受了失败。这便是母亲的故事。现在便可以反过来再看事实了，我们可以追问：若母亲是领导者，那么儿子呢？因为，博览群书并准备担当领导者角色的毕竟是儿子，而并非母亲。此处进行了重组的因素有四个：母亲与儿子，理论与实践；它们玩着“交换吧，交换小树苗”

的游戏^①。一旦关键时刻出现了，一旦健全的人类理智占据了领导者的位置，那么，理论就可以用来操持家务了。那样的话，当目不识丁的母亲在印发传单时，儿子就得担负起切面包的工作；那样的话，生计也就不再按照性别去对人发号施令了；那样，无产者的居所中便挂上了黑板，并在厨房和寝榻之间开创出了一片空间。当一个国家在寻找经济发展之路时，下与上的位置已经发生颠倒，那么其中的家庭便也得相应地发生些变化。这样一来，不可避免的是，母亲便得接替象征着未来之理想的新娘之位，并用她 40 年的过往经验来验证马克思和列宁的理论。因为辩证法并不需要雾气昭昭、虚无缥缈的远方：只在实践的四壁围罩中，它便已经宛如身处自家了。站在了这一关键时刻开端的辩证法道出了《母亲》末尾的那一番豪言壮语：“‘绝不’变成了‘就在今日’！”

三、一个不许言说无产阶级的国度

——评布莱希特八出独幕剧的首演

流亡戏剧(das Theater der Emigration)只能把政治

① 这是一个德国儿童通常在树林里玩的游戏名称：一个孩子站在一棵树旁边，其他孩子围成一圈包围住这个孩子和这棵树，中间的小孩说出口诀“交换吧，小树苗”的同时，包括这个孩子在内的所有孩子都得立刻动起来，将另一个小孩或树围起来。本雅明引用这个游戏名称意在说明，上述四个因素在交换角色和核心。——译者注

剧当成自己的事业。10年或15年前，戏剧曾吸引了一批心系政治的观众，其中大部分剧目都已被历史事件的滚滚洪流所淹没。流亡戏剧必须从头开始；不仅它的舞台需要重新搭建，它的剧本也得重新构思。

在观看布莱希特一组新剧中的部分剧目在巴黎首演时，观众必然也感受到了上述历史性的局势。他们首次认识了作为戏剧观众的自己。布莱希特认清了这批新的戏剧观众，也认清了戏剧所面临的这一新形势，同时也采用了一种新的戏剧形式。在从头开始做某件事方面，布莱希特是位行家里手。从1920年到1930年他都乐此不疲，一而再，再而三地以当代史为实例来对戏剧形式进行试验。在此期间，他与众多的舞台形式和形形色色的观众群一较高下。他为平台剧院(Podiumtheater)，也为歌剧院效力，他不仅将自己的作品展现给柏林的那些无产者，也展现给西方资产阶级的某些先锋主义者。

也就是说，有别于任何其他人的是，布莱希特总是喜欢从头开始。顺带说一句，我们由此可以看出，他是位辩证主义者(每一位艺术大师都暗含着是位辩证主义者)。纪德(Gide)说，一定要努力避免把一度的事业巅峰当作你接下来工作的垫脚石，这便是布莱希特一贯的行为准则，在为流亡戏剧舞台撰写新剧目时，他表现得尤为果敢。

长话短说，在其早年的种种尝试基础之上，一种独特的、根基扎实的布莱希特式戏剧最终得以成型。它的典型特征在于，它是叙事性的，这一称呼将它与狭义上的戏剧区别开来，而首次提出狭义戏剧理论的，则是亚

里士多德。因此，布莱希特引领的戏剧理论是“非亚里士多德式的”，这正如黎曼(Riemann)所引领的是“非欧几里得式的”数学理论。在黎曼那里，[欧几里得的]第五公设被废除了；而在布莱希特这一新戏剧艺术中，丧失效力的则是亚里士多德式的“净化”(„Reinigung“)，也就是说，这种新的戏剧艺术断然拒绝使观众因移情于英雄震撼人心的命运而产生种种情绪。英雄命运的波动宛如波涛巨浪，曾使观众心驰神往。(而其中著名的“突转点”[„Peripetie“]则好似浪尖，它虽向前跌落，但最终却翻滚咆哮)

而叙事戏剧却好似电影胶片的图像那般，是一点点向前推进的。它的基本形状就好似制动垫片那般，在它的作用下，一出剧中相互衬托得恰到好处的一个个场景彼此衔接。戏剧中的歌唱，舞台布景中的解说词，演员依照传统而表演的一举手、一投足，这些都使一个场景衬托出并区分于另一个场景。如此一来，剧中随时都在产生间歇，它们更多的是在破坏观众观剧时产生的身临其境的幻觉。这些间歇都是留给观众的空间，使他们有机会形成批判性看法，并对此进行深思熟虑。(与此类似的是，在法国的古典戏剧舞台上一个尚未演完的场景中，贵族可以就座于演员中摆放的靠背软椅上)

叙事戏剧的导演方法和精准程度都胜于市民戏剧，它由此能将市民戏剧中一些颇为重要的立场排除在外。尽管如此，叙事戏剧的这种胜利也只取决于具体情况。虽然这种叙事剧舞台的地位已得到了极大巩固，但对此

训练有素的人却为数不多，从而无法使叙事剧舞台赫然出现在流亡戏剧中。正是在认识到了这一点后，布莱希特才为自己的新工作奠定了基础。

《第三帝国的恐惧与苦难》(„Furcht und Elend“)是一个由 27 出独幕剧构成的组剧，它们都是布莱希特循着传统戏剧学的一些规则写就的。在一些剧中，某个事件虽看似宁静安逸，但其戏剧性最终都会像镁光灯那般，突然爆发出强烈的闪光。(迈进厨房门时，他们是那些在寒冬里背着一袋土豆来给某个小家庭送温暖的赈济者；走出厨房门时，他们则已变成了把这个小家庭的女儿逮捕走的纳粹党冲锋队员。)在另一处，某个阴谋得到了应有的重视(比如，在《粉笔十字架》[„Das Kreidekreuz“]中，一个无产者从一个纳粹党冲锋队员的众多诡计中套出了其中一条，而这些诡计都是秘密警察的帮凶用来对付那些非法劳工的)。有些时候，社会关系中的矛盾则原封不动地再现为舞台上的戏剧张力(在监狱的庭院里，一群囚犯正在狱卒的看守下放风，其中两个囚犯交头接耳；两人都是面包师；其中一个是因为往面包里掺黏土而被捕的；而另一个则比前者晚一年被捕，他被捕的原因是，他没往做面包的面团里掺黏土)。

经过杜宾(S. Th. Dudow)的精心策划和导演，上述以及其他一些剧目于<1938 年>^①5 月 21 日首演，观剧过程中，观众们热情高涨，显示出了浓厚的兴趣。在

① 此处的<>为该德语原著所标。——译者注

历经了五年流亡后，他们最终从一个舞台表演中辨认出了自身的政治经历，并因此而大受震撼、兴趣盎然。在这之前，施特菲·施皮拉(Steffi Spira)，汉斯·阿尔特曼(Hans Altmann)，京特·鲁施因(Günter Ruschin)，埃里希·舍恩兰克(Erich Schoenlank)这些演员并非总能在每出政治卡巴莱剧中尽施其才华，而在这组剧中，他们却懂得如何相互映照，并由此表明，他们何其成功地使他们——当中大多数人——在3个季度前参演布莱希特的《卡拉尔女士的枪》(„Gewehren der Frau Carrar“)时积累的经验派上了用场。

海伦妮·魏格尔(Helene Weigel)使传统得到了其应有的重视，尽管传统遭受了种种变数，但从布莱希特的早期创作一直到这组剧中，传统都始终贯穿于他的戏剧中。魏格尔成功地捍卫了布莱希特的戏剧艺术在欧洲的标杆式权威地位。人们极想看到她在该组剧中的最后一出——《公民表决》(„Volksbefragung“)——中参演，想看到她在这出剧中出演那位无产阶级女性的角色，因为这会让人想到她在《母亲》中扮演的那个令人难忘的角色，人们想看到，即便在追捕和迫害肆意横行的年代，她依然能使非法劳工的精神永葆生机。

这组剧为德国流亡戏剧提供了一个政治和艺术契机，而这一契机则使流亡戏剧的必要性变得一目了然。在此，政治和艺术这两个要素融为一体了。事实上，不难看出的是，让一个流亡在外的演员去饰演一个纳粹冲锋队队员或

一个大众法庭(Volksgericht)^①的成员,这个任务完全不同于让一个好心肠的人去饰演伊阿古(Jago)。^②对于流亡演员而言,移情绝非恰当的表演方式,这就好比,你不可能让任何一个政治斗士去“移情”扮演一个杀戮自己同胞的刽子手。而若换一种表演方式,即换成叙事戏剧中的疏离式的表演方式,那么,表演或许还能顺利地获得应有的重视,并由此而收获新的成就。

这组剧对读者的吸引力丝毫不亚于它对观众的吸引力,这也变相地证明了,这组剧中存在着一种叙事性因素。剧院没有可支配的资金——因为[叙事]戏剧所表现的社会关系的缘故,调动资金可能是一件很难的事——因此,它必须得视具体情况而从这组剧中多少挑出些剧目来排演。这样的选择可能会遭受批判和异议,并且在巴黎[首演八出独幕剧时剧院]所做的选择亦是如此。并非所有观众都像这些剧目的读者那样,能弄清楚贯穿所有这些剧目的关键论点到底是什么。借卡夫卡具有预见性的小说《审判》中的一句话,我们可以这样表述这一关键论点:“谎言被当作了世界的秩序。”

这些剧中的每一出都表明了一点:第三帝国自鸣得

① 根据上下文,本雅明在此应该是指 Volksgerichtshof(大众法院),这是1934年7月14日于德国柏林设立的一种特别法庭,是纳粹德国用来审判政治犯及出卖(民族社会主义)国家者且不需要上诉的一种法庭。——译者注

② 伊阿古是莎士比亚的悲剧《奥赛罗》中奥赛罗手下一个阴谋狡诈的旗官,他因为晋升受到奥赛罗的阻碍而一心想除掉奥赛罗。——译者注

意地向各国人民施行的恐怖统治必定会将人与人之间的关系逼入谎言统治的王国。谎言是法庭上经宣誓保证过的证词(《寻求合法性》[„Rechtsfindung“]), 谎言是教导人们运用非法言论的科学(《职业病》[„Die Berufskrankheit“]), 谎言被大声地向公众呼喊和宣扬(《公民表决》), 谎言还是人们与临终者窃窃私语时的内容(《山上训门徒》[„Die Bergpredigt“])。在夫妻共同生活的最后一刻, 巨大的压力使谎言挤进了丈夫的临别感言中(《信太女人》[„Die jüdische Frau“]); 谎言是仍敢于传达某个信息的心怀同情之人所戴的面具(《为人民服务》[„Dienst am Volke“])。在我们身处的国家中, 无产者的名字是不许被提及的。布莱希特向我们阐明了, 这个国家所处的状况是, 即便一个农夫喂养自家的牲口, 都会威胁到“国家安全”(《农夫喂母猪》[„Der Bauer füttert die Sau“])。

真理本应像火苗那样吞噬和净化这样一个国家及其秩序, 而此时的它却还只是一个微弱的火花。工人的讥讽滋养着这火花, 他在麦克风前证明, [政府]发言人借他之口所说的都只是谎言; 一些人的沉默保护着这火花, 他们谈起自己已为事业献身的同志时, 也只能采取谨小慎微的态度; 为实施公民表决而散发的传单上, 全文写的只有一个“不”字, 这传单不是别的, 正是这闪烁着微光的火花本身。

我们希望, 这部剧作不久便会以书的形式出版发行。舞台展现了该剧作的所有保留剧目。而读者迎接这个剧本时则会发现, 它的意义正如克劳斯(Kraus)的《人

类的末日》(„Die letzten Tagen der Menschheit“)①所成功揭示的意义那般。或许该剧作的独到之处在于，它有着如此强烈的现实意义，以至于它能够作为一个铁一般的事实证据流传后世。

四、何为叙事戏剧〈一〉

——一份布莱希特研究

现如今，剧院所关乎的主题确切说来取决于它与舞台之间的关系，而非它与剧本之间的关系，这里所指的是对舞台前乐池(Orchestra)的废弃。它宛如一道隔离死者与生者的深渊，将演员与观众隔离开来。它好似一道深渊，在戏剧表演过程中，其静默的存在让观众肃然起敬，在歌剧表演过程中，发自它那里的声音使观众越发心醉神迷。在构成舞台的所有要素中，这道深渊最为清晰地留存了舞台之宗教起源的种种痕迹，而现如今，它的功能却已丧失殆尽。舞台仍是加高了的舞台，但它却已不再从无尽的深渊中豁然耸立，而是成了一个缓缓拔高的平台。如今的人得在这个平台上安排演出事宜，这是[剧院]目前的状况。然而，就像在很多情况下那样，

① 《人类的末日》是奥地利著名剧作家卡尔·克劳斯(Karl Kraus, 1874—1936)于1915—1922年以第一次世界大战为背景而创作的一部规模宏大的“五幕悲剧”。该剧总共包含了200多个结构松散的场景，它们以当时现实存在的种种人物和事件为创作原型，揭示了战争的非人性和荒谬性。——译者注

在平台剧院中演出时，人们也都尽量遮掩平台的存在，而并非特意凸显它的存在。人们仍在源源不断地创作一些悲剧和歌剧，它们看似要求舞台能提供一套久经考验的传统设施，而事实上，这些剧作所要求的无非一套残缺不全的设施。“乐队成员、作家和批评家们完全搞不清自己的处境，这导致了严重的后果，而人们对这些后果的关注度则微乎其微。因为他们仍认为自己拥有一套设施，事实却是，这套设施统治了他们，而他们却还在为这套已不受掌控的设施辩护。这套设施不再像他们所想的那样，是服务于其缔造者的手段，而是变成了与其缔造者相抗衡的工具。”布莱希特用上述这番话打破了一个错觉，即如今的戏剧仍以创作为基础。不论对流行的商业剧，还是对布莱希特自己的戏剧而言，创作都已丧失了其基础性的地位。在上述两种情况下，剧本都成了一种服务者：在前者中，它是为了维持剧院的运行而存在的，而在后者中，它则是为变革服务的。然而，这一切何以成为可能呢？有一种专为平台而创作的剧本吗？——因为平台现在已成了舞台本身——抑或如布莱希特所问：存在一种专为“出版机构”而创作的剧本吗？若存在，它有哪些特点？在政治命题剧（politische Thesenstücke）^①中，“时代剧”（„Zeittheater“）仿佛看到了能使平台获得应有重视的唯一一种可能性。不论这样的政治戏剧能怎样发挥其功能，要使社会认可并支持

① 指的是一种倾向性较强的道德剧（Sittenstück），其核心主题是对某些意识形态命题的探讨。——译者注

它，人们都必须将无产阶级大众推至剧院设施曾为资产阶级谋得的位子上去。舞台与观众，剧本与演出，导演与演员之间的分工几乎维持着原样。而叙事戏剧的发端便在于，它尝试着从根本上改变这些关系。对于叙事戏剧观众而言，舞台不再是“传统意义上的舞台”（即一个魔力空间），而是一个适用于展览的空间。对于其舞台来说，叙事戏剧的观众不再是一群被催眠了的试验对象，而是一群颇有兴趣地汇聚一堂的参与者，而舞台需要满足的，正是他们的种种要求。对于其剧本来说，演出不再意味着技艺高超的诠释，而是意味着严格的掌控。对于其演出来说，剧本也不再是基础，而是好比地图上的网格，被写入这网格中的，则是它所能带来的、以各种新表述示人的教益。导演也不再指导演员去制造某种效果或影响，而是向他提供一些关乎立场的论点。在导演眼中，演员也不再是个必须吃透角色的戏子，而是要像个官员那样，盘点和估算这个角色的价值。

我们非常清楚的是，这些功能所发生的种种变化是以各种已改变了的要素为基础的。不久前，布莱希特的寓言剧《男人即士兵》（„Mann ist Mann“）^①在柏林上演，该剧是检验上述观点的最好机会。因为在剧院经理莱噶

① 该剧是1926年在德国达尔姆施塔特（Darmstadt）和杜塞尔多夫（Düsseldorf）同时首演的一出由布莱希特创作的喜剧兼寓言剧（Parabelstück）。该剧以主人公加里·盖伊（Galy Gay），一个包装工逐渐变身成为一名士兵和“杀人机器”的故事为主线，以精湛的戏剧艺术表现了人类身份认同的可替换性这一主题。该剧在研究界被视为布莱希特叙事戏剧雏形初现之作。——译者注

尔(Legal)大胆且颇有见地的努力下,该剧不仅是多年以来在柏林排演的众多剧目中最为精准的一出,而且也是迄今为止叙事戏剧的唯一典范。以下,我们即将揭晓导致专业剧评界并未认识到这一点的原因。直到[该剧的]首演造成的沉闷氛围部分消散后,观众才找到了开启喜剧世界大门的钥匙,而这与专业剧评毫无关系。因为人们在认识叙事戏剧时所遭遇的种种困难不是别的,正是[叙事戏剧的]真实性表达方式,而与此同时,理论却如犹太人那般,在毫不关乎存在的实践中极其痛苦地忍受着巴比伦流亡(im babylonische Exil)^①,这导致的后果是,在当时中规中矩的美学话语中,科洛式^②轻歌剧包含的种种价值观比布莱希特戏剧的价值观要更易于表现。此外,因为布莱希特戏剧旨在倾力打造一种新式舞台,所以它对[戏剧]创作也采取了一种任其自由发挥的态度。

叙事戏剧是姿势式的(gestisch)。至于从传统意义上来说,有着这一特点的叙事戏剧在多大程度上仍具有诗意,这则是另一个问题。姿势(Geste)是它的素材,根据目的所需去合理地运用这些素材,则是它的任务。

① “巴比伦流亡”或称“巴比伦之囚”(„Babylonisches Exil“ oder „Babylonische Gefangenschaft“)是犹太人历史上的一个时期,它始于公元前597年巴比伦王尼布甲尼撒二世(Nebukadnezar II.)对耶路撒冷和犹太王国的攻占,止于公元前539年波斯王居鲁士二世(Kyros II.)对巴比伦的攻占。——译者注

② 威利·科洛(Willi Kollo, 1904—1988),德国作曲家,轻歌剧和戏剧作家,电影音乐评论家。——译者注

一方面，人们的一些意见和断言完全有可能造假，另一方面，人们的行为和活动则复杂多义、不可捉摸，而相较于这两方面，姿势则有两个优势。第一，伪造它的可能性较低，并且，它越是不显眼，越是惯常，也就越难被伪造。第二，相较于人们的种种行为和活动而言，姿势有一个固定的开端和结束。这种被严格框定了的封闭性正是某种态度所包含的各个因素的特点，而这一态度本身则是一个流畅的整体，甚至可以说，这种封闭性是姿势所包含的一个辩证性基本要素。由此，我们可以得出一个重要结论：我们越是频繁地打断一个人的行为，我们所获取的姿势也就越多。因此，对于叙事戏剧而言，对行为的中断具有核心意义和价值。布莱希特式剧中的讽刺歌曲夹杂着粗鲁且令人心碎的副歌，而从形式上来说，这种歌曲为戏剧所做的贡献则正体现在，它起到了中断行为的作用。我们根本无须对歌词(Text)在叙事戏剧中的功能进行复杂分析，便可以断定，在某些情况下，它的主要功能远不在于对行为的说明或推动，而在于对行为的中断，并且，它所中断的并非只有某个同伴的行为，还有它自己的行为。而使这种姿势式的戏剧最终成为叙事戏剧的，则是这种中断的反复出现，是这种封闭性所具有的插曲般的特性。

人们解释说，这种叙事戏剧的任务并非在于推动情节的发展，而是表现种种状态(Zustände)。叙事戏剧学的所有口号都逐渐消失了，而这一最终的口号却仍然保留了下来，并且还导致了人们对它的误解。因此，我们

有充分的理由去探讨这条口号。这句口号中谈及的种种状态，显然很像此前戏剧家们口中的“氛围”（„Milieu“）。若循着这种思路，我们可以简明扼要地说，这[句口号给叙事戏剧提出的]要求意在重新接纳自然主义戏剧。然而，毕竟没有人会天真到真去这么想。自然主义的舞台与平台毫无相似性，因为它完全是个制造幻觉的舞台。它无法使其自我戏剧意识有益于自身，而是像所有力求活灵活现的舞台那样去压制这种自我戏剧意识，以便能心无旁骛地服务于临摹现实事物的目的。与此相对的是，叙事戏剧始终意识到了自身是戏剧，并且这一意识始终保持其鲜活性和生产性。正因如此，叙事戏剧能在遵守其试验规则的前提下去看待现实事物的种种要素，并且，它的意图通过试验表现的种种状态并非出现在试验的开端，而是末尾。它并非将这些状态拉到了观众近前，而是使它们远离了观众。观众并非像在观看自然主义戏剧时那样，是自负的，而是惊讶地从这些状态中辨认出了一些真实性。伴随着这种惊讶，叙事戏剧以冷峻、克制的方式使一种苏格拉底式的实践获得了成效。兴趣在惊讶的观众心中觉醒；也只有在这样的观众心中，原初的兴趣才能产生。布莱希特思维方式的最典型特征在于他在叙事戏剧中所做的尝试，即将观众的原初兴趣直接转变为一种内行者的兴趣。叙事戏剧面向的是那些产生了兴趣的人，这些人在“毫不动因的情况下是不会去思考的”。但他们的这种态度恰恰与大众完全相同。凭借辩证唯物主义的戏剧，布莱希特意图使这些大众以内行者的方式对戏剧感兴趣，同时

却又绝非要通过“教育”他们而做到这一点。正是通过这样的方法，他的戏剧才得到了明白无误的贯彻。“这样一来，人们很快便会使这样的剧院中坐满了专业人士，就好像体育馆内坐满了专业体育人士那般。”

然而，叙事戏剧并非意在还原状态，而更多的意在揭示状态。对状态的揭示是通过对事件进程的中断来实现的。其中最为简单的例子是一个发生在家庭内的场景。家中突然来了个陌生人。当时，母亲正捏住一个枕头，想要把它揉成一团扔向自己的女儿；父亲打开窗户，正打算向警察求救。正在这个节骨眼儿上，那个陌生人出现在了门口。1900年左右，人们通常管这个场景叫“舞台静态画面”(„Tableau“)。也就是说，此刻，这个陌生人遭遇了这样一个状态：揉皱了的寝具，打开了的窗户，残败不堪的家具。但此时他带着这样一种目光，在这个陌生人看来，即便市民生活中使人非常习以为常的一些场景也显得同样陌生。当然，我们的社会秩序越发破败(我们自身越是疲惫，我们越是无力去解释这些破败)，那么这种陌生的距离感也就显得越发突出。对于这样一个陌生人，人们在布莱希特的种种尝试中已有所认识，他是一个来自施瓦本的“乌提斯”(„Utis“)，即希腊语中“无人”(„Niemand“)的对应词，也是奥德修斯在山洞

里造访独眼巨人波吕斐摩(Polyphem)时的自称。^① 就这样，这个名叫科伊内尔的陌生人闯进了这个“由单个阶级统治的国家”，就好比奥德修斯闯进了独眼巨人所居的山洞。这两人都诡计多端，也都曾多方游历、受尽苦难；两人都智慧且贤明。自古以来，一种因着眼于实践而听天由命的态度总是极力避免乌托邦式的理想主义，这种态度让奥德修斯除了回家以外别无他求，而这个科伊内尔则从未跨出过家门檻。当他离开其位于背街房屋四层的居所走到外面时，他对那些矗立于庭院中的树木感到喜不自胜。“他的朋友们问他：你这么爱这些树木，那你为什么从不到森林里去转转呢？”“我难道没说过，我喜欢的是我家庭院里的树木吗？”有一次，这位名叫科伊内尔先生的思考者曾建议布莱希特，让人们把他抬到舞台场景中去（因为那里对于他来说实在是太没有吸引力了）。而这种新戏剧的宗旨便在于，动员这样一位思考者成为舞台上的存在。人们将会毫不惊讶地发现，这种戏剧的历史渊源何其久远。因为自古希腊以来的欧洲舞台上，人们从未停止过对非悲剧性英雄的寻觅。尽管古

① 根据荷马的史诗《奥德修斯》，特洛伊战争结束后，奥德修斯与其同伴在返航途中迷失，在一个岛屿上遭遇了独眼巨人波吕斐摩。它把他们关在洞穴里并吃了他的同伴。为了自救并营救同伴，奥德修斯用葡萄酒灌醉了波吕斐摩，喝醉了的独眼巨人询问奥德修斯的姓名，后者称自己为“Outis”[乌提斯，即德语的“Niemand”；“无人”或“不是任何人”]。同时希腊词“Outis”还包含了一个无法用德语或中文翻译出来的文字游戏，因为它除了有“无人”之意，还有“奥德修斯式的”(Odysseusch)之意。——译者注

典戏剧一再重获新生，但所有伟大的戏剧家们却始终与悲剧的本初形式——希腊悲剧——保持着最大的距离。从中世纪的霍罗斯维塔(Hroswitha)^①的宗教神秘剧，到后来的格吕菲乌斯(Gryphius)^②、棱茨(Lenz)^③和格拉贝(Grabbe)^④，一条[远离希腊悲剧的]道路在人们眼前延伸，歌德的第二部《浮士德》也走在了这条道路上，而要

① 甘德斯海姆的霍罗斯维塔(Hroswitha von Gandersheim, 935—973)，中世纪早期德国的圣女、诗人、剧作家，被誉为德国首位女作家。她在世时便将自己的著作分类集结为三部著作，其中包含了传说、戏剧和诗歌。其作品内容多为上帝和基督新娘的神圣力量的赞美。——译者注

② 安德雷亚斯·格吕菲乌斯(Andreas Gryphius, 1616—1664)为德国巴洛克时期最杰出的诗人、剧作家。在诗歌方面十四行诗著称，同时还创作了一些悲剧和喜剧。著名的悲剧如《卡德林奥和赛琳德，或不幸的情侣》(„Cardenio vnd Celinde, Oder Unglücklich Verliebete“, 1657)，喜剧如《荒唐剧或彼得·斯库恩慈先生》(„Absurda Comica oder Herr Peter Squenz“, 1657)。——译者注

③ 雅各布·M·R·棱茨(Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751—1792)，德国“狂飙突进”文学时期剧作家、翻译家和散文家，创作了一些喜剧，如《家庭教师或私人教育的长处》(„Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“, 1774)、《士兵》(„Die Soldaten“, 1776)等。——译者注

④ 克里斯蒂安·迪特里希·格拉贝(Christian Dietrich Grabbe, 1801—1836)，德国“前三月”文学时期剧作家，与同时期的剧作家格奥尔格·毕希纳(Georg Büchner, 1813—1837)并称为该时期最具革新力的剧作家。其创作深受莎士比亚喜剧和“狂飙突进”文学的影响。著名悲剧作品如《哥特兰大公特奥尔多》(„Herzog Theodor von Gothland“, 1822)，喜剧作品如《玩笑、讥讽、讽刺与更深含义》(„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, 1822—1827)。——译者注

探讨如此种种的情况，此处并非适宜的场所。但可以指出的一点是，这条路是一条最典型的德意志式道路。也就是说，若我们在此能将它称作一条道路，而非一条用来走私的隐秘小径的话。但中世纪和巴洛克戏剧的遗愿却正是循着这条小径，才横穿了古典主义[戏剧]这座壮观却贫瘠的山脉而来到我们近前的。现如今，这条羊肠小道——不论它有多么荒芜或杂草丛生——在布莱希特的戏剧中显现了出来。这一德国传统中的一个组成部分便是非悲剧性的英雄(主角)(untragischer Held)。英雄(主角)的悖论式舞台的存在必须用我们的现实存在来兑换，关于这一点，当今评论界自是没有认识到，而当今最优秀的思想家们，如格奥尔格·卢卡奇和弗兰茨·罗森茨威格，却早已认识到了这一点。卢卡奇曾在20年前写道，柏拉图便已经认识到了，最崇高之人——智者——的存在是非戏剧性的。尽管如此，柏拉图在其对话录中仍使智者成了舞台上的边缘存在。若人们非要认为叙事戏剧比对话更为戏剧化(事实并非总是如此)，那么，叙事戏剧的哲学性也就并非那么弱了。

叙事戏剧的形式顺应了新的技术形式：电影和广播。它由此而占据了科技制高点。在电影中，以下基本原则日渐得到了贯彻，即观众必须能随时“参与进来”，一定要避免错综复杂的前情提要，每个部分除了要对整体有价值，还得自成一体，有其插曲般的价值。广播的扩音器可随时被听众打开或关掉，因此在广播中，上述

原则便已成了严格的必要条件。叙事戏剧也给舞台创造了同样辉煌的成就。从原则上来说，观众不论从何时开始观看一出叙事戏剧都不算晚。叙事戏剧的这一特点同时也表明，它在作为社会活动的戏剧中所打开的缺口，比它在供人们晚间娱乐的戏剧中所制造的中断要大得多。如果说，在卡巴莱剧中，市民与不羁的文艺者群体混为一体，在整晚的游艺演出中，小资产阶级与大资产阶级之间的鸿沟暂时得以逾越，那么，在被规划为允许观众抽烟的布莱希特戏剧中，无产者们便是座上常客。布莱希特对《三分钱歌剧》(„Dreigroschenoper“)中的一个演员提出了种种要求，让他如此这般地表演一个乞丐为自己挑选木制假腿的场景，“以使人们会因为这个场景而想特地再去看一次戏剧”。在布莱希特戏剧的无产阶级观众眼里，这种要求或许丝毫也不使人感到惊讶。内尔式的投影(die Neher'schen Projektionen)^①则正是诸如此类场景的广告宣传画，而并非某个场景的舞台装饰。广告宣传画完全是“文学化了的戏剧”的组成部分。“文学化意味着，[戏剧中的]‘被塑造成型之物’(‘Gestalteten’)与‘被表述之物’(‘Formuliertem’)同时得到了贯彻实施。这使得戏剧能与从事精神活动的其他机构

① 卡斯帕·内尔(Caspar Neher, 1897—1962)，20世纪最著名的德国—奥地利籍舞台布景师之一。内尔与布莱希特自青少年时期便是同窗好友，且因为给布莱希特的叙事戏剧设计舞台布景而出名。——译者注

建立联系。”这种与其他机构的联系最终指向的是戏剧与书本自身的关联。“要将脚注与对比性的翻页也引入戏剧学当中。”然而，内尔的舞台布景图像在宣传什么呢？布莱希特写道，“它们表明了对舞台上发生事件的态度，这样一来，”马哈哥尼城中“真正的饕餮(Vielfraß)便坐在了用简笔画出的饕餮的前面”^①。这固然没错，但谁能向我担保，所表演的饕餮先于其简笔画而真实存在呢？因此，也没什么可以妨碍我们认为，所表演的饕餮比真实的更真，抑或，后面背景中的简笔画比所表演的饕餮更真。或许正因如此，我们才能理解，这样策划和导演出的场景为何会产生如此强烈而独特的效果。其中一些演员是以退居幕后的更高力量之代理人的身份出现的。因此，这些力量就好似柏拉图的理念那般，是靠着给事物提供样板而产生影响的。若这样看的话，内尔式的投影便是一些唯物主义的理念，是些关于真正“状态”的理念，不论它们与[舞台上发生的]事件之间的距离被拉得有多近，其颤抖的轮廓都仍在向我们揭示，它们是在冲破了比这距离更微小的紧密束缚之后，才使自身变得可见的。

这种借各种表述、宣传画和标题来将戏剧文学化的

① 20世纪30年代，内尔开始运用其特有的简笔画投影当作舞台布景。尤其在1930年5月9日于莱比锡首演的布莱希特三幕歌剧《马哈哥尼城的兴与衰》(„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“)中，内尔的投影式布景引起了观众的极大反响。上述引文中指涉的就是内尔为该剧所做的舞台布景。——译者注

做法——这与中国式[的戏剧]实践有着某种亲和性，对此，布莱希特常打算做一次专门的研究——将会、也应该会“剥去舞台表演因素材而制造的轰动性”。此后，布莱希特还朝着同样的方向进一步考虑过，叙事戏剧演员所表现的，是否必须为一些众所周知的事件。“若是如此，那么，历史进程便是最恰当的[叙事戏剧]素材。”然而，即便如此，在[戏剧]进程中，人们也绝对有必要在某些时候进行自由选择，即选择不将人们意料之中的一些重大决定，而是将一些不可通约之物和个体当成重点。“事情可能这样发生，但事情也完全可能是另一个样子。”——这是叙事戏剧作家的一个基本态度。他对自己所撰写的主要情节的态度，就好比芭蕾舞大师对其女学生的态度：他的首要任务在于，最大限度地放松她的各个关节。他会像斯特林堡(Strindberg)^①创作历史剧时那样，尽可能远离历史学和心理学的种种成规。因为斯特林堡曾有意努力尝试创作一种叙事性、非悲剧性戏剧。如果说在他关注个体存在问题的作品中仍追溯了基督教式的受难主题，那么，在创作虚构性冒险历史剧(Historien)时，他则运用了激烈的批判性思维和揭露性的讥讽笔调，并由此而为姿势戏剧开创了一条前进的道路。从这个意义上来说，那条《通往大马士革》(„Nach

① 奥古斯特·斯特林堡(August Strindberg, 1849—1912)，瑞典籍作家、艺术家，尤以戏剧作品而出名，是瑞典经典文学的作家之一。——译者注

Damaskus“)的髑髅之路(Kalvarienweg)^①，和那首由街头艺人演绎的悲伤可怖的曲艺《古斯塔夫·阿道尔夫》(„Gustav Adolf“)，它们就分别标志着其戏剧创作的两个极端。只需循着这一思路，我们便可以辨认出，布莱希特与所谓“时代剧艺术”之间存在着一种生产性的对立，并且他在各部“教育剧”中所试图逾越的，也正是这样一种对立。这些“教育剧”意味着一条取道于叙事戏剧的弯路，并且这是命题剧不得不走的一条弯路。说它是弯路，这是相对于诸如托勒尔(Toller)^②或兰佩尔(Lampel)^③的剧作而言的，它们像德国的伪古典主义剧作那样，“试图通过认定理念的优先地位去激起观众对某些特定目标的渴望”，“也就是说，让观众对建议的渴求日益增大”。这些剧作家试图从外部撞开我们所处状态的大门，与此不同的是，布莱希特则间接地、辩证地将这些状态置于自我批判之中，使这些状态的不同因素逻辑地相互制衡。在他的《男人即士兵》中，包装工加里·

① 髑髅之路来源于髑髅地(Kalvarienberg)，原本指耶路撒冷城外的一座名为各各他(Golgatha)的小山。据《圣经》记载，耶稣便是在此地被钉上十字架的，现也泛指“建有朝圣教堂和再现耶稣受难时十四处停留地点的朝圣之地”。——译者注

② 恩斯特·托勒尔(Ernst Toller, 1893—1939)，德国政治家、作家、革命家，在魏玛共和国时期，托勒尔以其文学表现主义戏剧而著称。——译者注

③ 彼得·马丁·兰佩尔(Peter Martin Lampel, 1894—1965)，德国戏剧家、小说家、画家。曾参加第一次世界大战，并以其亲身经历为蓝本创作了一些报告文学、戏剧以及其他一些讽刺戏剧，曾活跃于为男同争取权益的同性恋运动中。——译者注

盖伊不是别的，正是我们的充斥着矛盾悖论的社会秩序之化身。将智者选作为演示这种辩证法的最完美场所，这在布莱希特看来或许丝毫也不显得冒失。不管怎么说，加里·盖伊是一个智者。他自称是个包装工，“他既不喝酒，也极少抽烟，并且，他几乎毫无激情可言”。他不明白，自己在帮一个寡妇把篮子拎回家之后，她为何殷勤地表示要在夜间酬谢他：“老实说，我想要去买条鱼。”尽管如此，他被刻画成了一个“不会拒绝的人”。而在这一点上，他也是明智的。因为这样一来，他便将存在所包含的矛盾悖论领入人自身，只有在人自身当中，这些矛盾才能被克服。只有“持赞同意见的人”才有机会去改变世界。正因如此，这个明智的独行者和无产者加里·盖伊才会同意泯灭自身的智慧，并同意加入狂暴的英国殖民军队。也正是因为他的赞同，他才在妻子的催促下走出了家门。此后，他碰上了一个英裔印度军队的小分队，它在劫掠一个庙宇时痛失了其第四名士兵。剩余的三个士兵急切地想要尽快找到一个替代者。加里·盖伊恰好是个不会拒绝的人。于是，他就跟着这三个人走了，尽管他压根就不知道，这三个人打算让他干什么。渐渐地，他像一个身处战争中的士兵那般，接受了种种想法、态度和习惯；他完全被改造了，他拒绝与找到自己的妻子相认，并最终加入了殖民军队，成了一个可怕的士兵和侵略者，去攻打西藏的一个名叫 Sir El Dchowr 的山地碉堡。男人即士兵，即包装工雇佣兵。他对待自己雇佣兵身份的方式，与他之前对待自己包装

工身份的方式毫无差别。男人即士兵，这并非意味着人对自身本质的忠诚，而是意味着，人随时准备着迎接内在于自身的一种新事物。

还是别把你的姓名说得那么确切吧，这有何用

因为你同时总还在说道另一个姓名。

如此大呼你的意见又是何苦。忘了它。它

顷刻间便成了何等缥缈的过眼云烟。

还是别把一事物牢记那么久了吧，只记住它

当它自身还存在时。

叙事戏剧对戏剧的娱乐性提出了质疑；通过剥夺戏剧在资本主义秩序中的功能，它动摇了娱乐性戏剧的社会有效性；第三点在于，它威胁到了评论界的特权。这种特权存在于一种专业知识中，有了这种知识，评论者便能对导演和表演进行某些观察和评判。而这些观察评论所参照的标准，却极少掌握在评论者手中。有了对“戏剧美学”的信赖——这种美学的细节则根本没人会去关心——之后，评论者甚至都不用去考虑这些评判标准本身了。然而，一旦戏剧美学不再居于幕后，一旦观众构成了讨论它的平台，一旦它的标准不再使个体精神疲劳，而是成了观众群的大本营，那么，在这些观众面前，如今的评论界将毫无优势可言，并将被观众远远地甩在背后。一旦这些观众通过争论、有担当的决议和有理有据地表态尝试而彼此区分开来，一旦“观众”这个不

恰当且具有蒙蔽性的整体开始土崩瓦解，并在这个整体中形成意见相左却合乎实情的各种派别，一旦这一时刻到来，双重厄运便会在评论界降临，它会发现，其代理人的特性在得以揭露的同时也即刻失效了。评论界一旦向一群“观众”发出呼吁——一般来说，一群有着如此不透明形式的“观众”只可能是戏剧观众，而不可能是电影观众——那么，不论评论界是否愿意，它都立刻会成为古典时期 Theatrokratia[暴民统治]^①的辩护人，即建立在各种反射和轰动事件基础上的大众统治的辩护人。而事实上，这种大众统治恰恰与有担当地表明其态度的集体形成了真正鲜明的对比。伴随着观众这一集体行为的出现，种种“革新”获得了其有效性，它们将所有异己思维都视作能在社会中实现的并对其加以排除，并由此而区别于所有“更新”。因为此处抨击的是一种基本观念，即艺术只能宛如“蜻蜓点水”(„streifen“)那般触及某个表面，而那些全面关涉生活经验的则都是些拙劣的媚俗作品，并且也只有那些低层的阶级和民众才会为这种媚俗作品动容。这些“革新”在抨击这一基本观念的同时也在为其自身的特权辩护，这一点，评论界已经意识到了。而在围绕叙事戏剧而展开的论争中，评论界的声音

① 在柏拉图看来，Theatrokratie 意味着一种“暴民”统治(Herrschaft eines „Pöbels“)，暴民指的是那些走进剧院，被其中这样或那样的轰动事件所诱导而丧失自我的人。与此种类型的“人民统治”相对的，是柏拉图要求建立的一种井然有序的政治集体，而戏剧则被排除在了这个集体之外。——译者注

却只代表了一个派别。

尽管如此，舞台的“自控”必须将演员们也考虑在内，他们对观众的理解，与驯兽员对聚居笼中的野兽的理解有着本质的区别；对于演员来说，产生影响并非目的，而是手段。不久前，当俄国导演迈尔霍尔德(Meyerhold)在柏林被问及，他认为自己的演员与西欧的演员究竟有何区别时，他答道：“区别有两个。第一，他们能思考，第二，他们能去唯物地，而并非以理想主义的方式思考。”他认为，剧院是个道德场所这种说法只适用于那种不仅传递认识，而且还生产认识的剧院。在叙事戏剧中，演员的修养在于，他们能用一种可以指导自身获得认识的方式去表演；而他们的认识则又不仅通过内容，还通过表演节奏、停歇和强调而决定了其整个表演。但这些不能被理解为某种表演风格，而更像是《男人即士兵》的剧目宣传册中所言：“在叙事戏剧中，演员有着各种不同的职能，随着他所行使职能的变化，其表演风格也相应地有所变化。”这其中大多数可能性[的表演风格]都受到一种辩证法的制约，并且所有风格的各种要素都必须服从这种辩证法。“演员必须展示一件事情，并且他必须展现自身。通过展现自身，他便自然地展示了这件事。他展示这件事的同时，也展现了他自身。虽然这两件事情发生了重叠，但其重叠的方式却不能抹杀这两个任务之间存在的对照(区别)。”“让姿势变得可以援引”，这是演员最重要的成就；他必须能中断自己的表情姿态，就有如排字工人必须得懂断句那样。“叙事剧目是一栋大楼，它必须用理性的目光来审视，

在这栋大楼中，事物必须能被认出来，而对这栋大楼的刻画和表现则必须符合人们对它的审视。”一种叙事性导演方式的最高宗旨在于，它必须使演员所表演的剧情与表演过程中展现的整个剧情之间的关系得以体现。如果说，马克思主义的整体教育纲领取决于一种辩证法，一种在教与学的行为之间起支配作用的辩证法，那么，因为叙事戏剧始终在探讨被展现的舞台表演经过与展现[表演经过的]舞台行为之间的关系，它则由此而使一种类似物显露了出来。这样一说，一些人可能会想到蒂克的反思戏剧学。要证明这种想法是错误的，这就意味着我们要踏着一个盘旋楼梯而爬上布莱希特理论的梁格结构(Schnürboden)。^① 在此，我们或许只需要对一个要素稍作提示便已足够：尽管浪漫主义的戏剧舞台拥有各种反思性技艺，但它却始终无法合理地对待最原始的辩证关系，即理论与实践之间的关系，像当今的时代剧那样，它虽然以其特有的方式为此付出了种种努力，但这些努力最终却都徒劳无功。

如果说在以往的舞台上，演员间或会沦为“伪君子”而与牧师比邻，那么，在叙事戏剧中，他则可与哲学家相提并论。姿势这个例子证明了辩证法的社会意义及适用性。它检验了人所身处的各种状态。若不去具体探查社会机体的内情，导演在排演某出剧目时所遭遇的种种难题便不可能破解。然而，旨在揭示辩证法的叙事戏剧并不依赖于场景式的时间先后顺序，而是已经体现在了

^① 梁格指的是位于剧院舞台上方的一个空间，它用来固定升降舞台布景时所需的绳索。——译者注

种种姿势的要素当中，这些要素是每一个时间先后顺序的基础，但人们这样说其实也与实情不符，因为事实上，这些要素并不比时间先后顺序更简单。状态是人的体态姿势、行为和言语留下的痕迹，而在这些状态中以迅雷不及掩耳之势得以澄清的，则正是人内在的一种辩证行为。叙事戏剧所揭示的状态是处于静止中的辩证法。因为正如在黑格尔看来，时间进程并非辩证法诞生的母体，而只是它借以显现自身的媒介，在叙事戏剧中，使辩证法得以诞生的母体，也并非各种相互矛盾的表述或行为方式，而是姿势本身。同是一个姿势，它一次让加里·盖伊为变身[成士兵]而换装，而另一次则为了“枪杀”盖伊而把他请到了墙边。^① 使他放弃买鱼和接

① 在喜剧《男人即士兵》中，一个由四名士兵组成的小分队在抢劫一座庙宇时暂时丧失了一名成员，于是，其余三位想方设法地将他们途中碰到的包装工加里·盖伊变成一名真正的士兵。为此，他们使用了种种诡计来达到他们的目的，比如，他们找来一个大象模型，让盖伊假装这头将要被拍卖的大象的主人，而之后，大象是假的这一事实暴露，同时，盖伊也以涉嫌私自买卖军用物资（这头假大象）为名而被逮捕，并被判处“枪决”。三人将盖伊带到一堵围墙旁，假装将其“枪决”了，而当被吓晕过去的盖伊醒来后，发现人们正在把“盖伊”抬入坟墓，而他本人则要负责为这个“盖伊”做一番墓前悼词。至此，盖伊自己也真正相信了其新的士兵身份，并最终加入了入侵西藏的军队，成了一名真正的士兵。具体内容参见 Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig. Mit einem Anhang: Das Elefantenkalb oder Die Beweisbarkeit jeglicher Behauptung*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1927.——译者注

受大象[并假装其主人]的也是同一个姿势。这样的一些发现将会使出入于各种叙事剧院的观众的兴趣得到满足，也正是在这些剧院中，这些观众的兴趣才得到了满足。作者完全有理由解释说，作为一种较严肃的戏剧，这种戏剧与普通的娱乐戏剧之间的区别在于，“我们咒骂这种我们所仇视的戏剧，说它只会讨人开心而毫无内涵，这样一来，我们便给人一种印象，就仿佛我们自己的戏剧也仇视每一种消遣，就仿佛按照我们的设想，我们的戏剧提供的学习或受教诲的机会只会引起人们的反感。通常，人们会为了制服一个对手而削弱自身的姿态，会为了能在极端的斗争中先给人留下较深的印象而否定自身事业的广度和有效性。一种姿态通过这种方式而成为一种斗争形式后，它有可能会取胜，但它却不能取代被打败了的姿态。而事实上，我们所谈及的这一获取认识的过程本身便充满了乐趣。人们只消知道一点——即人必须得用某种特定的方式去获取认识——便会有一种获胜的喜悦感。人并不能彻底地被认识，也不能最终被认清，他的潜能不会那么轻易地被耗尽，他自身还蕴含和隐藏着诸多可能性（这些可能性也是人的能力得以发展的源泉），所有这些认识都可以带来无穷的乐趣。人能被其周围的环境改变，也能改变环境，也就是说，人能够带着后果去看待自身，所有这一切都会使人产生一种愉悦感。当然，如果像在当今某些社会状况下那样，认为人是机械的，可被利用殆尽的，并且认为人毫不具备任何抵抗能力，这样一些认识当然不会给人丝毫的乐

趣。在此，惊讶完全应视为一种可以习得的能力，必须将它运用到亚里士多德就悲剧效果所提出的公式当中”。

在真实生活之流停滞的瞬间，由于这条河流已停滞不前，其中暗藏的逆流之势也就变得清晰可感了：这种逆流便是惊讶。惊讶的真正对象是处于静止中的辩证法。惊讶是岩石，目光正是从这岩石上直垂往下并望向那条流淌着的万物之河的。关于这条河，在一个名为耶湖(Jehoo)且“永远拥挤、却没人能停留其中”的城市里流传着一首歌，“歌的开头这样唱道：

不要紧盯着那道波浪，
那在你脚上拍打出浪花的波浪，一旦你涉足
水中，便会有无数的
新波浪在你脚边激起浪花。”

然而，一旦万物的洪流拍打在这块唤作惊讶的岩石之上并激起浪花，一个人的一生和一句话之间便毫无区别了。在叙事戏剧中，这两者都只是一道波浪的浪尖。叙事戏剧使[人的]存在从时间的温床中高高溅起，让某个瞬间变成一个捉摸不定的虚空，以便为[人的]存在寻求一个新家。

五、何为叙事戏剧〈二〉

(一)放松的观众

上世纪[19世纪]的某位叙事文学作家曾说,“再没什么比躺在沙发上阅读一部小说更美好的事了”。这句话表明,一部讲述性的作品能使享受阅读它的人感到无比放松。在人们惯常的设想中,观看戏剧时人的心境则恰恰与此相反。人们在此所想到的是这样一个人,他全身的神经紧绷,正聚精会神地关注着某一事态的发展。叙事戏剧这个概念(这是作为理论家的布莱希特为其诗意实践而创造的概念)首先表明,这种戏剧希望观众的心情是放松的,希望观众轻松地去关注剧情发展。当然,这些观众总是以集体的形式出现,这一点区别于阅读者,因为他是单独面对文本的。同时,作为一个集体,叙事戏剧的观众通常会在某种诱导下迅速地表态。可按照布莱希特的想法,这种表态却又应该是观众深思熟虑后所做出的反应,且是一种轻松的表态,简短来说,这应该是些感兴趣之人的表态。他们所应关心或感兴趣的的是一个双重对象。首先是种种事件的经过,它们必须是这样一类事件,即它们的一些关键之处对于观众的经验而言必须是可控的。其次是表演,从其艺术装备和设置来看,这种表演的塑造和刻画必须是透明的。(这种塑造完全不同于“朴实”;事实上,要做到它,前提

是导演必须具备艺术鉴赏力和洞察力)叙事戏剧所面向的是那些感兴趣的人,“这些人在毫无动因的情况下是不会去思考的”。布莱希特时刻密切关注着大众,上述简明的界定或可抵消大众在运用其思考能力时所受的条件限制。叙事戏剧意图使其观众像专业人士那样对其感兴趣,但在做到这一点时却又绝非要取道于纯粹的教育,在这样一种意图中得到贯彻的,是一种政治意志。

(二)故事情节

叙事戏剧应该“剥去舞台表演因素材而制造的轰动性”。因此,相较于一个新的故事情节,一个已知的情节对叙事戏剧的贡献可能更大。布莱希特经常问自己,叙事戏剧所表现的事件经过是否必须得是众所周知的。它与故事情节的关系,就好比芭蕾大师与其女学生之间的关系;他的首要任务在于,最大限度地放松她的各个关节。(事实上,中国戏剧真就是这么做的。布莱希特在《中国的第四道墙》[„The Fourth Wall of China“][Life and Letters To-day, Vol. XV, No. , 6, 1936]中道出了,他的哪些想法是得益于中国戏剧的。)如果说叙事戏剧应该寻求的是众所周知的事件,“那么,历史进程便是最恰当的素材”。叙事戏剧凭借其表演方式、宣传画和解说词延伸了这些进程,它这么做的目的在于去除这些事件所具有的轰动性。

就这样,布莱希特将伽利雷(Galilei)的一生选作了自己最后一部剧的表现对象。布莱希特首先将伽利雷刻

画成一位伟大的导师。他不仅教给了我们一门新的物理学，并且他的教授方式也是全新的。在他手中，实验不仅仅是一门科学，同时也是一门教育学。这出剧的重点并不在于伽利雷对其研究结果的撤销和收回。^① 其中真正的叙事性事件，在剧中倒数第二个场景的解说词中得到了体现：“1633—1643。作为宗教法庭的阶下之囚，伽利雷直到去世都一直在继续进行自己的科学研究。他成功地将其主要成果偷运出了意大利。”

这出剧用完全有别于悲剧的方式与时间进程结成了同盟。张力并非只存在于结果中，而是分布在零零散散的事件中，正因如此，这出剧才得以跨越最大的时间段。（以往的宗教神秘剧亦是如此。而《俄狄浦斯》[„Ödipus“]或《野鸭》[„Wildente“]^②的戏剧学则构成了叙事戏剧学的对极。）

① 伽利略·伽利雷(Galileo Galilei, 1564—1642)，意大利文艺复兴时期数学家、天文学家、物理学家。其突出贡献在于，以其天文观测结果驳斥了为罗马天主教会所捍卫的古典时期学者托勒密的地心说世界观。同时，他还以其科学知识佐证了哥白尼提出的日心说世界观。他的学说被天主教会斥为异端邪说。1633年6月22日，在遭受天主教会宗教法庭威胁、追踪和迫害长约20年后，伽利雷被迫公开表明撤销和收回其科学研究结果。——译者注

② 《野鸭》(„Die Wildente“)是挪威著名戏剧家亨利克·易卜生(Henrik Ibsen, 1828—1906)发表于1884年的一出五幕剧。——译者注

(三)非悲剧性主角

在法国古典戏剧舞台上尚未演完的场景中，贵族可以就座于演员当中摆放的靠背软椅之上。这在我们看来不太得体。根据我们所熟知的“戏剧性”(„Dramatische“)这一概念，为舞台表演过程配备一个与演出无关的第三者来充当冷静的观察者和“思考者”，这同样也是不恰当的做法。而布莱希特脑中却反复浮现出诸如此类的场景。我们甚至可以更进一步认为，布莱希特曾尝试使思考者，或者说使智者成为戏剧主角本身。正因如此，我们可以将他的戏剧视为叙事性的。其中最大胆的尝试便体现在这种戏剧对包装工加里·盖伊这个人物的塑造上。《男人即士兵》中的主角加里·盖伊不是别的，他正是各种矛盾对立得以展现的完美场所，而我们的社会则正是由这些矛盾对立构成的。或许在布莱希特看来，让智者成为体现矛盾辩证法的完美场所，这种做法一点也不冒失。不论怎么说加里·盖伊都是位智者。而早在柏拉图那里，最崇高的人——智者——的非戏剧性便已被认清了。在他的对话录中，他将智者引到戏剧的边缘——在《斐多》(„Phädon“)中则将他引到了耶稣受难剧的边缘。就如我们在基督教早期的神学家们笔下所读到的那样，中世纪的救世主(耶稣)同时也是智者的代言人，他可谓非悲剧性主角的典范。然而，西方世俗剧从未停止过对非悲剧性主角的寻觅。不同于世俗戏剧的

理论家们，世俗戏剧不断用新的方式与悲剧的本初形态——希腊悲剧——形成鲜明对比。在中世纪，这条重要但却并不突出的道路（在此，这条道路所代表的是一个传统）延伸而途径了霍罗斯维塔和宗教神秘剧；在巴洛克时期，它途径了格吕菲乌斯和卡尔德隆（Calderon）^①。它后来出现在了棱茨和格拉贝作品中，并最终延伸至斯特林堡作品中。莎士比亚的戏剧场景像巨大的纪念碑一样矗立在这条道旁，而歌德凭的第二部《浮士德》也走在了这条道上。这是一条欧洲之路，同时也是一条德意志式的道路。也就是说，若我们在此能将它称作一条道路，而非一条用于走私的隐秘小径的话。中世纪和巴洛克戏剧的遗愿正是循着这条小径才来到我们近前的。现如今，这条羊肠小道——不论它多么荒芜或杂草丛生——在布莱希特的戏剧中显现了出来。

（四）中断

布莱希特使叙事戏剧与亚里士多德戏剧理论中的狭义戏剧形成了鲜明对比。相应的，他引入的戏剧学是非亚氏的，这正如黎曼引领的数学理论是非欧几里得式的那般。这个类比可以说明，这里并不关乎所提及的几种

^① 佩德罗·卡尔德隆（Pedro Calderón de la Barca，1600—1681），西班牙巴洛克时期作家、戏剧家。早期曾受著名戏剧家洛普·德·维加的影响，以贵族为主角创作了一系列喜剧，如《隐居的夫人》《忠贞不渝的王子》和《人生如梦》。——译者注

舞台形式之间的竞争关系。在黎曼那里，[欧几里得的]第五公设被废除了；而在布莱希特这一新戏剧艺术中，被取消的则是亚里士多德式的“感情净化”(„Katharsis“)，即观众因移情于英雄那震撼人心的命运而产生的情绪遭到了断然拒绝。

叙事戏剧演出所面向的，是那些在放松状态下产生兴致的观众。这种在轻松心态下产生的兴趣，其特点恰恰在于它基本上不会唤起观众的移情能力。叙事戏剧的艺术更多地在于引起观众的惊讶，而并非使观众移情。通俗地说，观众不应该移情至主人公身上而与其感同身受，而是应该学会对主人公活动时所处的境况感到惊讶。

布莱希特认为，叙事戏剧要做的并非推动故事情节的发展，而是表现种种状态。此处所说的表现也不是自然主义理论家所谓还原，而是首先要发现状态的存在。(或者人们也可以说：要将这些状态进行陌生化处理)对状态的发现(陌生化处理)是通过中断事件进程来完成的。其中最简单的例子是一个发生在家庭内的场景。家中突然来了个陌生人，当时，母亲正捏住一个枕头，想要把它揉成一团扔向女儿；父亲打开窗户，正打算向警察求救。正在这个节骨眼儿上，那个陌生人出现在了门口。1900年左右，人们通常管这个场景叫“舞台静态画面”。也就是说，此刻，陌生人遇到了这样一个状态：不知所措的表情，打开了的窗户，残

败不堪的家具。然而，此时存在着这样一种目光，在它看来，即便市民生活中一些更使人习以为常的场景也显得同样陌生。

(五)可援引的姿势

布莱希特在一首戏剧学教育诗中写道：“每一句话的影响都被期待、被揭示了。这种期待一直延续至人们权衡了诸多句子[的影响]后。”简短地说，游戏被中断了。在此，人们可以再扯远一点而想到，中断是所有造型过程中最重要的一个操作方法，其使用范围远远超出了艺术领域。仅举一个例子来说：它是援引的基础。援引一段文字就包含：中断其上下文。因此，或许很好理解的是，以中断为准则的叙事戏剧是一种典型的可援引的戏剧。其剧本的可援引性并无特殊之处。而在演出的过程中恰如其分地出现的姿势则不然。

“让姿势变得可以援引”是叙事戏剧最重要的成就之一。演员必须能中断其表情姿势，就好比排字工人必须得懂断句那样。比如，演员可以通过在场景中援引自己的表情姿势而产生上述效果。人们在《皆大欢喜》(„Happy End“)①中所看到的正是类似的情况。为了劝诱他人改

① 《皆大欢喜》是伊丽莎白·豪普特曼(Elisabeth Hauptmann, 1897—1973)效仿布莱希特的《三分钱歌剧》于1929年创作的一部剧作，主要讲述的是由一个黑帮演变而成的救世军的历史，关涉的主题是宗教与商业。——译者注

变信仰，剧中由内尔^①扮演的一名救世军^②女下士唱了一首歌，但她是在一个海员酒馆中唱的这首歌，因为相比于在教堂中，这首歌更适于在这里唱，并且后来，她在救世军会诊小分队面前也援引了这首歌和唱歌时的表情姿势。在《措施》(„Die Maßnahme“)^③里[共产]党的法庭上，得以呈现的不仅有那几个共产主义者的报告，并且通过他们的表演，他们所针对的那位同志的一系列手势姿态也得以呈现。叙事戏剧的一种最微妙艺术手段，在教育剧这一特殊情况下成了一种目的。此外，根据定义，叙事戏剧是一种姿势性的戏剧。因为我们越是频繁地打断一个人的行为，我们所截获的姿势也就越多。

(六)教育剧

不论在何种情况下，叙事戏剧既是为演员，也同样是为观众而生的。作为一种特例，教育剧借以从根本上凸显自身的，是一种尤为简陋的舞台设施，通过它，教育剧简化并导致了观众和演员之间的互换。每一位观众

① 指的是《皆大欢喜》中黑帮女头领莉莉安(Lilian)的扮演者卡罗拉·内尔(Carola Neher, 1900—1942)。——译者注

② 救世军是基督教的一个社会活动组织，1865年由英国人威廉·布斯(William Booth, 1829—1912)在英国伦敦创立，1878年效仿军队形式进行编制。——译者注

③ 《措施》是布莱希特创作于1930年的一出教育剧。主要讲述四个共产主义的鼓吹者在“监督席”(共产党法庭)面前陈述其杀害一个同志的缘由。在法庭面前，几个人用表演的方式再现了导致这一极端“措施”的种种情景。——译者注

同时也能成为一名参演的演员。而事实上，扮演“教师”要比扮演“主角”更容易。

在发表于一本杂志上的首版《林德贝格们的飞行》中，飞行员这个人物还是个英雄。这个角色是为颂扬这位英雄而设置的。颇富启发意义的是，该剧第二个版本的诞生归功于布莱希特对他自身的修正。——这次飞行过后的那些日子里，席卷两个大洲的，是何等的欢呼雀跃和热情洋溢。然而，这种轰动一时的欢欣鼓舞随之却烟消云散了。在《林德贝格们的飞行》中，布莱希特努力剖析该“（难忘）事件”呈现的光谱，并试图从中获取五光十色的“经验”。这种经验只能从林德贝格的工作中，而不能从激动不已的观众身上去汲取，并且这种经验最终应该被带到观众这些“林德贝格们”面前。

《智慧的七大支柱》(„Die Sieben Säule der Weisheit“)的作者 T. E. 劳伦斯(T. E. Lawrence)^①曾在给罗伯特·格拉费斯(Robert Graves)的信中写道，当他走向空军部队时，迈出的这一步对于如今的人的意义，就好比中世纪的人迈入一个修道院那样。在这一表述中，人们重新发现了挺胸后仰时产生的那种张力，不论是在《林德贝

① 《智慧的七大支柱》(„Die Sieben Säule der Weisheit“)是以“阿拉伯的劳伦斯”著称的英国人托马斯·爱德华·劳伦斯(Thomas Edward Lawrence, 1888—1935)发表于1926年的一部自传性战争报告文学。其中，他描述了自己在1917—1918年组织发起的对抗奥斯曼帝国的阿拉伯起义。——译者注

格们的飞行》中，还是布莱希特后期的一些教育剧中，这种张力都是独一无二的。一种对牧师的严厉教诲转变成了新时代技术中的严厉指导——此处尚是航空学[对人的]严厉指导，后来则是阶级斗争[对人的]严厉指教。后一种转变和利用在《母亲》中得到了完美体现。其中颇为大胆的做法在于，此处恰恰要避免让一出社会剧产生影响，而这种影响正是被移情所带动的，并且社会剧的观众也一直习惯于这种影响的存在。布莱希特自知这一点；他在一封诗体信件中说出了这一点，该信是他因该剧在纽约的上演事宜而写给当地工人剧院的，关于这一点，“一些人曾问我们道：工人也能理解你们吗？他会甘愿放弃其所熟知的麻醉剂吗？会放弃心中对陌生愤慨和对其他工人的发展的关注吗？他会放弃所有的那些幻觉吗？在两小时中，那些幻觉先是让他兴奋不已，而后却更为精疲力竭，他会甘愿被这些幻觉甩在身后，心中只充满了一些模糊的回忆和希望吗？”

(七) 演员

叙事戏剧就好比电影胶片的图像，是一点点向前推进的。它的基本形状就好似制动垫片那般，在这垫片的作用下，一出剧中相互衬托得恰到好处的一个个场景相互衔接。戏剧中的歌唱，舞台布景中的解说词，演员遵循表演惯例的一举一动，这些使一个场景衬托出另一个场景，也使其区别于另一个场景。如此一来，剧中随时

都有间歇产生，它们更多的是在破坏观众在观剧时产生的幻觉。它们麻痹了观众移情的意愿。这些间歇都是留给观众的，以便其形成批判态度（对所表现的行为进行批判，对这些行为得以表现的方式进行批判）。说到表现的方式，叙事戏剧中演员的任务在于，通过表演去证明自己始终保持着冷静的头脑。对于演员来说，移情也几乎毫无利用价值。对于这样一种表演方式，戏剧性戏剧的“演员”并非在各方面都做好了准备。凭借对“戏剧表演”的设想，人们或许能最自然地去接近和熟悉叙事戏剧。

布莱希特说：“演员必须展示一件事情，并且他必须展现自身。通过展现自身，他便自然地展示了这件事。他展示这件事的同时，也便展现了自身。虽然这两件事情发生了重叠，但其重叠的方式却不能抹杀了这两个任务之间存在的对照（区别）。”换言之，演员必须为自己保留一种可能性，必须能使自己凭借演技而表演不当。在某个特定的时刻，他应该坚持表演一个（就自己的角色）进行深思熟虑的人。如果人们觉得这样的时刻可以使自己想起浪漫反讽——比如，蒂克在《穿靴子的公猫》（„Der gestiefelte Kater“）中所运用的浪漫反讽——的话，这便大错特错了。浪漫反讽没有教育目标；从根本上来说，它只证明了作者哲学知识的渊博，并且在创作剧本时始终能清楚地意识到：归根结底，世界或许也就如一出戏剧那般。

而叙事戏剧的表演方式则恰恰可以使人们一眼便认

清，其中的艺术与政治旨趣何等一致。人们在此可以想到布莱希特的系列剧《第三帝国的恐惧与苦难》。不难认清的是，对于流亡在外的德国演员而言，扮演一个纳粹党冲锋队员或大众法庭成员这一任务，从根本上来说有别于让一个好心的父亲去扮演莫里哀(Molieres)的唐璜(Don Juan)。对于前者而言，移情很难被视为一种恰当的表演方法，就好比很难让一个人移情于残杀自己同胞的刽子手。在诸如此类的情况下，另一种更为疏离的表演模式可能会获得一种新的合理性，并也有可能获得特殊的成就，这便是叙事性的表演模式。

(八)平台戏剧

要界定叙事戏剧意欲何为，从舞台的概念出发去看待，要比从一种新的戏剧概念出发去看待要来的容易。叙事戏剧考虑到了一种人们极少关注的情况。我们可称其为对舞台前乐池的废弃。这乐池像一道将死者与生者隔离开来的深渊那般，将演员与观众隔离开来。它像一道深渊，在戏剧表演过程中，其静默的存在让观众肃然起敬，在歌剧表演过程中，从它那里发出的声响则使观众越发心醉神迷。在构成舞台的所有元素中，这道深渊最清晰地保留了舞台之宗教起源的种种痕迹，而现如今，它却日益丧失了重要性。舞台仍是加高了的舞台，但它却已不再从无尽的深渊中耸立而起；它成了一个平缓拔高的平台。教育剧和叙事戏剧便是一种试图立身于平台的尝试。

六、布莱希特诗歌评述

(一)关于评述的形式

众所周知，评述(Kommentar)与那种权衡利弊式的评价颇有不同。评述将其[所评述]文本的典范性当出发点，同时也带着一种偏颇之见。此外，它与评价的区别还在于，它只关乎所评述文本的美和正面内涵。评述既是一种古老的形式，又具有权威性。促使我们动用这种评述来服务于一种文学创作的，是一个极具辩证性的实情，而这种文学创作本身却不仅不包含任何远古遗风式的内涵，而且它还敢于与当今那些被视为权威的事物相抗衡。

上面所说的实情与辩证法的一个古老原则之意欲所不为不谋而合，即通过堆砌困难来克服困难。此处尚待克服的困难在于，如何才能使如今的人再去阅读诗歌。如果说，人们只要把[诗歌]这种文本当成仿佛历经考验、充满了思想内涵的文本，简短来说，当成经典文本来阅读，上述困难便会迎刃而解，那么，这种解决办法将会是怎样的呢？还有，如果人们面对困难时果敢地采取行动，并同时想到一个跟当今阅读诗歌一样都颇为困难的状况，即在当下创作诗歌也是困难的，如果人们把一部现代诗歌选(*heutige lyrische Sammlung*)当作基础，并由此而将诗歌性的文字当成经典文本去阅读，这又将会

是怎样的一种解决办法？

如果说真有什么能鼓励人们去进行这种尝试的话，那便是以下认识了——此外，如今身处绝望之中的人也都是从以下认识中获得勇气的：明天便可能会有如此巨大的毁灭性灾难降临，以至于我们看待昨日的各种文本和作品时会感觉，它们仿佛离我们有几个世纪之遥。（在今天还如一件紧身衣般紧贴文本的评述里，明日就有可能出现一道道经典的褶皱。那些今天还被评述得极为精确，甚至精确得有些不得体的文本选段，明天可能就会恢复其神秘面貌。）

接来下的评述可能还会从另一个侧面引起关注。有些人认为，共产主义带有片面性的印记，而一旦这些人仔细阅读了一部诗集，如布莱希特的诗集，便会觉得吃惊不小。当然，人们决不能丧失这种惊讶，比如，若人们只强调布莱希特的诗歌从《家用祈祷书》（„Hauspostille“）到《斯温伯格组诗》（„Svendborger Gedichten“）之间的“发展”，便会丧失这种惊讶。在《斯温伯格组诗》中，《家用祈祷书》里体现的反社会态度变成一种关心社会福祉的态度。但这种转变却不大能视作一种信仰上的转变。因为在此，此前[在《家用祈祷书》中]被崇拜的事物并未被销毁。我们在此要注意的是[布莱希特]各诗集的共同点。在这些诗集包含的各式各样的态度中，没有任何一种是非政治性、非社会性的。在此，评述所关心的是，使那些纯属诗性部分中所包含的政治内涵凸显出来。

(二)评《家用祈祷书》^①

不言而喻,《家用祈祷书》这个标题颇具讽刺性。这些家用祈祷书里的言辞既非源自西奈山(Sinai)^②,也非源自福音书,其灵感的源泉是市民社会。这些言辞本身传播的学说,与观察者从这些言辞中得出的教训区别甚大。而《家用祈祷书》则只关乎后者。诗人布莱希特认为,如果说眼下最时兴、最重要的是无政府般的混乱,如果说市民生活的法则存在于这种混乱中,那么,我们至少要把这种混乱清楚地说出来。对于他来说,资产阶级用以装点其存在的那些诗意形式太过美好了,美好得不适合用来毫不伪装地道出资产阶级统治的本质。用来开导和感化堂区教民的赞美诗,用来应付民众的民歌,陪伴士兵走上战争屠宰场的家乡叙事谣曲,叫卖最廉价慰藉的情歌,所有这些诗意形式在这部诗集中都被赋予了新的内涵。在此,不尽职责、无视社会的人说道如此种种的人和事(上帝、人民、家乡和新娘)时,他们所用的口吻,正是人们在不尽职责、无视社会的人面前说道

① 《家用祈祷书》是布莱希特于1926/1927年出版的首部诗集,也是一部诗集的诗集,因为它其中又包含了诸多诗集。其中的诗歌陆续创作于1916—1925年。该诗集的标题是对广义上的布道文集的影射和戏仿,其中尤其影射的是1521年由马丁·路德(Martin Luther, 1483—1646)所撰的同名布道文集。——译者注

② 据《圣经》记载,以色列所有民众便是在西奈山上集体见证上帝显圣的,并且摩西也是在此得以听到上帝传达的“十诫”(„Zehn Gebote“)的。——译者注

这些人和事时应有的口吻：既不带虚情假意的廉耻心，也没有真正的廉耻心。

评《马哈哥尼组歌》

马哈哥尼之歌(二)

谁在马哈哥尼停留
每日得需五个美元
若他还有特殊要求
兴许还得多备一点。
然而那时所有人都流连
于马哈哥尼的棋牌酒馆
尽管他们横竖都是输钱
但仍都有些许好处进账。

—

在海上，在乡间
所有人被抽筋剥皮
所有人因而稳如座钟
唯贩卖所有人皮是从
只因人皮随时都有美元作抵。

谁在马哈哥尼停留
每日得需五个美元

若他还有特殊要求
兴许还得多备一点。
然而那时所有人都流连
于马哈哥尼的棋牌酒馆
尽管他们横竖都是输钱
但仍都有些许好处进账。

二

在海上，在乡间
被吞食的新鲜人皮因而多得出奇
你们总是把肉撕咬于口
可谁为你们的酩酊大醉买单而伸出手？
因为人皮廉价，而威士忌却昂贵至极。

谁在马哈哥尼停留
每日得需五个美元
若他还有特殊要求
兴许还得多备一点。
然而那时所有人都流连
于马哈哥尼的棋牌酒馆
尽管他们横竖都是输钱
但仍都有些许好处进账。

三

在海上，在乡间
人们看到那许多上帝之磨白磨得慢
许多人因而稳如座钟
唯贩卖许多人皮是从
因为他们多爱用现金过活，而多厌恶现金付账。

谁安于维持基本生计
每日则无须五个美元
而若他没有结发之妻
兴许也无须有更多钱。
而如今所有人都安坐
于可亲上帝的廉价沙龙厅堂
他们横竖都有所收获
但却又都没有丝毫好处可享。

马哈哥尼之歌(三)

在一个阴沉的上午
在享用威士忌之际
上帝来到马哈哥尼
上帝来到马哈哥尼。
在享用威士忌之际

我们发现上帝在马哈哥尼。

—

你们就好似海绵那般狂饮
我的小麦佳酿，年复一年？
没人料想到，我会来临
现在我来了，一切皆已消耗不见？
马哈哥尼的男人们彼此观瞧。
是的，马哈哥尼的男人们答道。
在一个阴沉的上午
在享用威士忌之际
上帝来到马哈哥尼
上帝来到马哈哥尼。
在享用威士忌之际
我们发现上帝在马哈哥尼。

二

你们竟在星期五的晚间大笑？
我远远地看见玛莉·韦曼
有如一条游于盐湖的鳕鱼干悄无声响
我的先生们，她再也不会变干。
马哈哥尼的男人们彼此观瞧。
是的，马哈哥尼的男人们答道。
在一个阴沉的上午

在享用威士忌之际
上帝来到马哈哥尼
上帝来到马哈哥尼。
在享用威士忌之际
我们发现上帝在马哈哥尼。

三

你们可认识这些守护圣徒？
你们可将枪口对准了我那善良的传教士？
我难道要与你们在天堂同住
目睹你们这些酒鬼的灰白发丝？
马哈哥尼的男人们彼此观瞧。
是的，马哈哥尼的男人们答道。
在一个阴沉的上午
在享用威士忌之际
上帝来到马哈哥尼
上帝来到马哈哥尼。
在享用威士忌之际
我们发现上帝在马哈哥尼。

四

你们所有人都下地狱去吧
现在就把你们的弗吉尼亚雪茄装进口袋里！
小伙子们，现在就向我的地狱出发

给我滚到黑暗无边的地狱中去！

马哈哥尼的男人们彼此观瞧。

是的，马哈哥尼的男人们答道。

在一个阴沉的上午

在享用威士忌之际

你来到马哈哥尼

你来到马哈哥尼。

在享用威士忌之际

开始吧你，就在马哈哥尼！

五

现在谁也不准挪动一步！

人人都在罢工！光扯着我们的头发

你休想把我们拽进地狱：

因为我们始终都身处地狱之中呀。

马哈哥尼的男人们把上帝观瞧。

不，马哈哥尼的男人们答道。

“马哈哥尼的男人们”组成了一个丑角艺术团。充当丑角的只有男人们。只有以那些原本就具有男性潜能的主体为例，我们才可以完全阐明，在当今社会里，人的种种天生反应已变得多么迟钝。丑角不是别人，他正是被[其社会存在]消磨损毁了的普通人。布莱希特让这些丑角组成了一个艺术团。他们做出了我们可以想见的最为模糊的种种反应，即便如此，他们也只能以集合

体的形式做出反应。因为只当他们感觉到自身“紧密一体”时，才有能力做出反应，由此也可以看出，他们与化名为小市民的普通人别无二致。在发言前，“马哈哥尼的男人们”总是彼此观瞧。其紧接着发表的言论也谨遵一个原则，即最低限度地表达反抗。不论上帝告诉他们什么，询问或苛求他们什么，“马哈哥尼的男人们”的回答都仅限于“是的”。在布莱希特看来，或许这个为上帝所容忍的集合体天性便是如此。此外，这个上帝本身也是打了折扣的。出现在第三组诗歌叠句中的表述，“我们发现上帝”便表明了这一点，而这组诗的最后一个是诗节则强化了这一点。

〔“马哈哥尼的男人们”用行动对上帝言辞表达的〕首次赞同在诗句“没人料想到，我会来临”中得到了确认。

但显而易见的是，即便出现了这种意料之外的情况，它也并未使这个马哈哥尼艺术团的迟钝反应变得稍微灵敏些。与此类似的是，该艺术团团员稍后却仍理所当然地认为，即便他们朝传教士开了枪，他们仍然可以要求上天堂。而第四个诗节的事实则证明，上帝有着另一种看法。

小伙子们，现在就向我的地狱出发！

这是这首诗的铰节，用戏剧学术语来说这叫转折点。此时，发出号令的上帝失态了(faux pas)。为了估算出这一失态的影响范围，人们必须更仔细地去考察

“马哈哥尼”这个地点。在第二组马哈哥尼之歌的结尾诗节，这个地点可谓得到了确认。并且，通过描画这一确定地理坐标的图像，诗人展开了与其所处时代的对话。

然而如今所有人都安坐
于可亲上帝的廉价沙龙厅堂

“廉价”这个修饰语中内涵颇多。这个沙龙厅堂为何廉价？它之所以廉价，是因为身处其中的人们是以一种廉价的方式做客于上帝之家的。它之所以廉价，是因为身处其中的人们对一切事物都表示赞同(billigen)^①。它之所以廉价，是因为要进入其中的人们无须缴纳高昂的入场费。可亲上帝的廉价沙龙厅堂就是地狱。这一表述像精神病患者脑中呈现的图像那般简洁。一个癫狂了的卑微男人很容易将地狱想象为这样一个廉价的沙龙厅堂，并将其视作自己所能进入的天堂的一部分。（圣克拉拉的亚伯拉罕[Abraham a Sancta Clara]^②或许会谈及“可亲上帝的廉价沙龙厅堂”。）然而，在其廉价的沙龙厅堂中，上帝与其老主顾们却亲近得几乎不分彼此。他威胁要将他们打发到地狱里去，相比于酒馆主人扬言要把

① 在德语中，形容词“billig”（廉价）与动词“billigen”（赞同）是同一个词根。——译者注

② 圣克拉拉的亚伯拉罕（Abraham a Sancta Clara，1644—1709），天主教牧师、传道士和作家。他一生创作了600余部作品，是德国最重要的天主教传道士及巴洛克时期诗人，其作品的语言有着异乎寻常的穿透力和想象力。——译者注

其主顾赶出门外的威胁而言，上帝的这种威胁并无更大的意义。

“马哈哥尼的男人们”意识到了这一点。即便他们愚笨，但却也没有笨到真被这种扬言要将他们送入地狱的威胁吓倒。市民社会的混乱状宛如地狱那般，让人难以忍受。对于那些身陷其中的人来说，能比这种社会给他们带来的更大恐惧的事物，压根就不可能存在。

第三组马哈哥尼之诗中写道：

光扯着我们的头发
你休想把我们拽进地狱：
因为我们始终都身处地狱中呀。

地狱与这种社会秩序之间的所有区别就在于，小市民（丑角）身上的不幸灵魂与魔鬼之间并无明显的界限。

评诗歌《反诱惑》

反诱惑

一

你们可别让人诱骗至歧途！
世上没有回头路。
白日在门中驻足；
你们已能感到晚风迎面吹拂；

明日/清晨再也不会现出。①

二

你们可别让人欺骗玩弄！
生命苦短。
尽情地大口地把它吞进肚里！
它或许不足以满足你们所需
若你们还得将它拱手相让！

三

你们可别被人给敷衍地打发！
你们拥有的时间可不太富余！
让那些解脱了的人去腐朽吧！
至高无上的生命最伟大：
比它更伟大的事物是空虚/它已不再待命于原地。②

① 在该诗行中，原诗中的“Morgen”首字母是大写的，严格按照德语词法来讲，该词是名词，其首选翻译为“清晨”。但同时，“Morgen”一词的首字母也可以小写而成为“morgen”，表示副词“(在)明天”，而诗人同样有可能是按照德语构词法中的“各种词类大写后生成名词”的规则而想要表达“明天”的含意的。对于这个一语双关的表达，本雅明在下文中进行了类似于译者在此所述的两种不同解读。——译者注

② 此处是该德语诗行的两种可能性的翻译，这两种意义完全不同的翻译分别对应了本雅明接下来对该诗行的两种不同解读。详见下文。——译者注

四

你们可别让人诱骗至歧途！

去当苦役而心力交瘁！

恐惧还能耐你们何如？

你们死去，伴随着一切牲畜

尔后只有虚空紧紧相随。

诗人在一个郊区长大，那里的居民大多信奉天主教；尽管如此，市区中那些大工厂的工人们却已混迹于小市民们当中。这可以阐明《反诱惑》这首诗中包含的态度及其使用的词汇。教士们曾告诫人们要提防种种诱惑，免得在来生中得为此付出昂贵的代价。诗人则告诫人们要提防那些让他们此生会付出惨痛代价的诱惑。他否定了来生的存在。他的警告与教士们给出的告诫同等庄严郑重；他的种种担保也同样无可辩驳。和教士一样，他也决绝地使用了诱惑这一概念，并且没加任何附注和补充；他借用了教士口中诱惑一词的训诫口吻。这首诗的语调庄严沉稳，这可能误导人们忽略各个单独的诗节，而这些诗节实则包含了多种解读的可能性，并且其中隐藏着诸多美妙之处。

世上没有回头路。

第一种解读：你们不要被人误导而去相信世上有来

生。第二种解读：你们别犯错误，你们的生命只此一次。

白日在门中驻足。

第一种解读：[白日]正打算要走，要离开。第二种解读：[白日]正如日中天(尽管如此，在白昼鼎盛之时，晚风便已拂面可感)。

明日/清晨再也不会现出。

第一种解读：明日不会再出现了。第二种解读：清晨不会再出现了，深夜主宰了一切。

„Daß Leben wenig ist.“[“去相信生命苦短。”]

该诗行的这一私人版是由基彭霍伊尔出版社(Kiepenheuer)出版的。它与日后出版的该诗行通行版“Das Leben wenig ist”[“生命苦短”]的区别有两方面^①。

^① 在德语中，daß是连词，引导主语或宾语从句。das则是所有中性名词的定冠词。因此，上述诗行的两个版本意思完全不同。私人版中，Daß Leben wenig ist可理解为一个宾语从句，意在进一步阐明“欺骗者”试图骗人们相信的观点：生命短暂；通行版中，das是中性名词“生命”(Leben)的定冠词，这句由此而与第一句内容完全无关，只单纯地陈述了“生命短暂”。本雅明在评述该诗歌前所引用的该诗歌全文中，这一诗行是通行版，即：“生命苦短。”——译者注

一方面，这个私人版本进一步阐明了第一行诗“你们可别让人欺骗玩弄”的具体内容，即它道出了欺骗者的试图让“你们”去相信的观点：生命苦短。而另一方面，诗行“Das Leben wenig ist”[“生命苦短”]这一通行版本则无与伦比地道出了生命之短暂与微薄，并由此而强调了接下来所提出的要求：人们不应再将短暂且微薄的生命廉价地拱手相让。

比它更伟大的事物是空虚/它已不再待命于原地。

第一种解读：“Es steht nicht *mehr* bereit”[“比它更伟大的事物是空虚”]——这一诗行补充了前一句“至高无上的生命最伟大”，即比生命更伟大的事物是不存在的，也就是是空虚。第二种解读：“Es steht nicht *mehr bereit*”[“它已不再待命于原地”]^①——[生命]这个最大的机会，它已被你们错失过半。你们的生命已不再在原地待命；它已开始被动用和消耗，已被当成了赌注。

这首诗指引人们去感受生命之短暂所带来的震撼。

① 在此，本雅明在“Es steht nicht *mehr bereit*”这一诗行中看到了上述两种不同的解读方法，而这两者的区别主要来自人们在朗读或默读该诗行时所能重点强调的词语的不同。第一种解读中，被强调的是可以修饰形容词的“*mehr*”（“更……”），在此，这个形容词强调的是该诗行的前一句中的“*größten*”（“最大”）中包含的“大”；第二种解读中，被强调的是能与该诗行中的动词“*stehen*”连用的副词“*bereit*”（“准备好的”），“*stehen bereit*”在德语中意为“准备好且随时原地待命”。——译者注

颇有裨益的做法是，人们能意识和想到，德语单词“震撼”（„Erschütterung“）中夹带着“稀少微薄”（„schütter“）这个词。某些事物崩塌之所，必有断面与空缺生成。如上分析所示，这首诗中有诸多空缺之处，这让这首诗的言辞在动荡与松弛之中组合出意义，并进一步强化了该诗震撼人心的效果。

评诗歌《地狱中的罪人们》

地狱中的罪人们

一

地狱中的罪人们

身处超乎想象的炎热之境。

而若有人为他们伤心哭泣

眼泪则会温暖地落在他们头顶。

二

可那些被灼烧得最滚烫的

却没人会为他们伤心哭泣

他们得在自己节日之际

为求得某人的眼泪去行乞。

三

但没人看见他们站在那里
一阵阵风在他们之间穿行。
太阳从他们之中照射过去
他们已不再被人看在眼里。

四

米勒海泽特正走过来
他在美国丧了命
未婚妻对此尚不知晓
也就毫无流泪的动因。

五

现在走来的是卡斯帕·内尔
太阳一旦照射便可看出
天晓得为何，他们不曾因
缅怀他而流过一滴泪珠。

六

尔后走来的是格奥格尔·普夫兰策尔特
这个不幸的男人
他曾有过一种想法
认为自己不值一文。

七

那边是可爱的玛丽

在养老院里凋零烂腐

未曾得到一滴缅怀的泪水：

她对此太过于不在乎。

八

贝尔特·布莱希特站在那光芒中

站在一块狗石(Hundestein)旁

他未得到一滴眼泪，只因人们认为

他应该已经身在天堂。

九

如今他在地狱中烧灼

噢，哭泣吧，我的兄弟！

否则，他会在星期天的下午

一再地挨着那块狗石站立。

从这首诗中，我们尤其容易认清，创作《家用祈祷书》的诗人来自多么遥远的地方，并且，来自如此遥远所在的他又是如何随意地伸手去触碰最近旁的事物的。这种最近旁的事物便是拜恩州的民俗。这首诗描画了身处炼狱之火中的[布莱希特的]朋友们，它有如一块立于路边的死难者纪念碑，劝导路人们去替这些未曾领受终

傅礼(Sterbesakramente)的亡故者祷告。然而事实上，这首有着如此狭义开端的诗歌却来自极为遥远的地方。它隶属于哀歌的谱系，这是中世纪文学作品中为数最多的一种创作形式。人们可以说：它虽可追溯至古老的哀歌，为的却是哀叹最新近的情况，即现如今，竟然连哀叹也已不复存在。

米勒海泽特正走过来
他在美国丧了命
未婚妻对此尚不知晓
也就毫无流泪的动因。

然而，这首诗却并未真正在叹惋人们已没有眼泪这一状况。人们也不能认为，米勒海泽特已经亡故，因为从该诗集的“导言”来看，这一段是题献给米勒海泽特的，而并非为了纪念已逝的他。

此处设立的死难者纪念碑描摹了上述身处炼狱中的朋友们；而同时，它也将朋友们当作路人（在该诗中，这与前面所说的那一点可以和谐共存），为的是使他们意识到，他们并不需要等待他人来替自己祈祷。诗人平心静气地向朋友们描画了这一点。但最终，他却并非真能如此平静。他谈到了自己的可怜灵魂，它可谓荒凉和孤寂的化身。它站立于光中，并且还是在一个星期天的下午，还是在—块狗石旁。这块石头究竟是什么，我们不得而知；或许是一块能让狗对着它撒尿的石头。这颗

可怜的灵魂熟识诸如此类的事物，就好比囚犯熟悉监狱墙上的一块潮湿的斑迹那样。——游戏应该止于诗人本身，在指出了人们如此之多的卑鄙行径之后，他请求——当然是以可怜的姿态——人们为他落泪。

评诗歌《可怜的 B·B》

可怜的 B·B

一

我，贝托尔特·布莱希特，来自黑森林。
我的母亲将我带到城市里
那时我躺在她的腹中。森林
它的寒冷将留于我心，直至我死去。

二

铺了沥青的城市中有我的家。从一开头
就给配备了每件临终圣事所需：
报纸和烟草，还有烧酒。
最终则是满足、慵懒和满腹疑虑。

三

我为人友善。我戴上
一顶浆洗过的帽子，这是他们的习俗。

我说：这是些动物，气味还尤为特殊
我说：这有何妨，我也是这样的动物。

四

上午，在我那些空荡荡的摇椅上
间或坐着那些我自己请来的女人
我漫不经心地打量她们并且发言：
你们会发现，我这个人不可信任。

五

时近傍晚，我召集男人们围在我身旁
那时，我们以“绅士”称呼彼此
他们纷纷把脚搁到我的桌上
并说：我们的状况会改善。而我不问：何时。

六

冷杉在日近清晨的微光中撒尿
它的天敌，那些鸟，开始啼喊。
此时我在城中将杯中酒喝光，
丢掉烟蒂后不安地入了梦乡。

七

我们这无忧无虑的种族居住于

一些房屋之中，据说它们曾坚不可摧
(就比如，我们建造了曼哈顿岛上的长条防
护盒

还有那些细长的天线，它们为大西洋提供消遣)

八

这些城市中将留下的是：那阵横穿它们的风！
房屋让食客高兴：他把它吃干用尽。
我们知道，我们如过客匆匆
我们之后将来临的则丝毫不值一提。

九

在将要降临的地震当中，但愿我能
不让苦难把我的弗吉尼亚雪茄掐熄
我，贝托尔特·布莱希特，流落到铺着沥青的
城中

先前来自黑森林，在母亲的腹里。

我，贝托尔特·布莱希特，来自黑森林。
我的母亲将我带到城市里
那时我躺在她的腹中。森林
它的寒冷将留于我心，直至我死去。

森林里是寒冷的，城市中的寒冷不可能比这更甚。尚

在母腹中时，诗人便已有如身处铺了沥青的城市中那般，感到无比寒冷，而之后他却还得在这些城市中生活。

此时我在城中将杯中酒喝光，
丢掉烟蒂后不安地入了梦乡。

这种不安或许尤其困扰着本应该使人放松、赐人安宁的睡眠。难道睡眠对于睡眠者的益处，比母腹对于胎儿的益处还要大吗？这似乎不太可能。使睡眠者最为不安的，是他对清醒的恐惧。

（就比如，我们建造了曼哈顿岛上的长条防护盒
还有那些细长的天线，它们为大西洋提供消遣）

那些天线为大西洋“提供消遣”，它们在此所凭借的绝非音乐或有声报道，而是它们发出的长波和短波，是物理上促成广播诞生的分子运动。这一诗行不置可否地表达了对现代人利用技术手段的蔑视。

这些城市中将留下的是：那阵横穿它们的风！

如果说横穿这些城市的那阵风将留下来，那么它便不再是以往那阵对城市一无所知的风。有着沥青路面、无数街道和窗户的城市被摧毁得七零八落后，这些城市将驻扎于风中。

房屋让食客高兴：他把它吃干用尽。

在此，食客代表了破坏者。吃不仅意味着摄取养分，也意味着要撕咬和摧毁。如果更多地去考察世界之所以值得被摧毁的原因，而不是去考察它的可享用性，那么世界便遭到了极度简化。它的可享用性是纽带，能将现存事物和睦地汇聚一堂。这一和睦的景象使诗人感到喜悦、高兴。他是有着坚实下颌的食客，将世界这栋房屋吃干用尽。

我们知道，我们如过客匆匆

我们之后将来临的则不值一提。

他们是“过客”(„Vorläufige“)——或许也是先锋(Vorläufer)^①；但若他们之后将到来的是些丝毫不值一提的人和事，他们又怎能称作先锋？他们无名无誉地成为历史过往，这其中的原因并非在于他们自身。(10年之后的组诗《写给后来人》[„An die Nachgeborenen“]重

① 德语形容词“vorläufig”是“临时的、暂时的”之意，根据德语构词法，该形容词首字母大写后加相应的冠词，便可以成为名词，表示“暂时的(男/女)人(们)”或“暂时的事物”。在布莱希特的上述诗歌中，“Vorläufige”便成了复数名词“临时的人们”。但是该形容词从词源上来说源自动词“vor/laufen”，意为“跑在前面、向前跑”。而由该动词衍生的一个名词则是“Vorläufer”：“先锋、先驱”，也就是本雅明从该形容词联想到的同词根名词。——译者注

拾了与此类似的观点)。

我，贝托尔特·布莱希特，流落到铺着沥青的
城里

先来自黑森林，在母亲的腹里。

为了说明地点而堆砌的介词——两行诗中共有三个介词——势必异乎寻常地给人造成一种疑惑。落在了两行诗末尾的时间说明语“先前”(„in früher Zeit“)——(它应该是相较于此时而言的)——强化了[他们无名无誉地成为过往时心生的]被遗弃感。诗人说话时的口吻，就仿佛他尚在母腹之中时便已遭到遗弃。

读过这首诗的人会感觉到，自己就好像穿过了一道大门那般将诗人体会了一番，这道大门上有一段被岁月风雨风化剥蚀的文字，上面赫然写着 B·B 这一名字。就好比大门并无意让穿过它的人驻足，诗人同样也无意使读者滞留。或许这道大门的拱顶早在千百年前便已形成：它之所以至今仍然存在，是因为它没有挡住任何人的去路。没有挡住任何人去路的 B·B 将会为其别称——可怜的 B·B——挣得一些荣誉。对于那种没有挡住任何人去路且并不重要的人而言，本质上重要的事情不可能再发生，除非他下定决心要挡住他人的去路，并决意要使自己变得重要。[布莱希特]日后的一些组歌证实了这一决心是存在的。这些组歌将阶级斗争视为自己的任务与职责。只有那种以自身的堕落作为开端的

人，才能以最好的方式支持自己的事业。

(三)评诗歌《城市居民读本》

〈评《城市居民读本》中的第一首诗〉

在火车站跟你的同志们道别吧
清晨扣上你的上衣走到城里去
给自己找个落脚处，若你的同志来敲门：
开门，噢，别把门开
而是要
抹去那些痕迹！

若你在汉堡或是别处偶遇你的双亲
像陌生人那般从他们身边走过，拐过街角，别
与他们相认
将他们送你的帽子拉下来盖住脸
现出，噢，别现出你的脸
而是要
抹去那些痕迹！

吃掉那里还有的肉！别节省！
若下雨，随便走进一栋房子，坐在那里随便哪
把椅子上去
可别光顾坐着了！别忘了你的帽子！

我告诉你：

抹去那些痕迹！

不论你说什么，别说第二遍

若发现你的想法被他人言中：否认它。

不交出其签名的人，没留下其图像的人

当时不在场的人，没说过一句话的人

这种人该叫人如何领会！

抹去那些痕迹！

若你打算死去，注意

别让人给立墓碑，以免泄露你长眠之地

别让墓碑上明白无误的文字控诉你

别让墓碑上的死期泄露你被定罪的年份

再说一次：

抹去那些痕迹！

（这是人们告诉我的内容）

阿诺尔德·茨威格(Arnold Zweig)曾提及过，这一组诗在过去几年中有了新的意义。他认为，这组诗描写了这位流亡者[布莱希特]在陌生国度里所经历和了解的城市。这固然没错。但人们不能忘了：这个为受剥削阶级而战的斗士在自己的国家里也是位流亡者。对于这位明智的共产主义者而言，他在魏玛共和国从事政治工作

的最后五年便意味着一种隐秘的流亡。布莱希特曾体验到的正是这样一种流亡。这或许是他创作这组诗的首要动机。这种隐秘的流亡曾经是真正流亡的先锋；它同时也是非法性的先锋。

抹去那些痕迹！

——这是一条针对非法者的规章。

若发现你的想法被他人言中：否认它。

——这是一条源自 1928 年的针对知识分子的诡异规章，同时也在明白无误地针对非法者。

若你打算死去，注意

别让人给立墓碑，以免泄露你长眠之地

——单单只看这条规章，它或许已过时了；希特勒及其随从已经为非法者省掉了这种操心的必要。

在这部读本中，城市表现为展示存在的现场，表现为阶级斗争的发生现场。这其中的第一点呈现了一种无政府的混乱视角，该视角将这组诗与《家用祈祷书》关联起来。而其中的第二点则呈现了一种革命的视角，这指向此后的《三个士兵》（„Drei Soldaten“）。在以上各种情况下都不变的是：城市是战场。人们根本无法设想在面

对自然风景的魅力时，有哪种人会比受过战争训练的观察者还要迟钝。人们无法设想，在面对城市风景时——不论是其房屋建筑群，还是其快得让人窒息的人际交往流和贸易流通速度，抑或其娱乐工业——会有人比布莱希特还要冷漠无情。布莱希特这组诗对这些城市景观表现出了一种冷漠无情，而对城市人独特的反应方式则极为敏感，这两者在这组诗中紧密结合，构成了它与此前所有大城市诗歌的区别。瓦尔特·惠特曼(Walt Whitman)陶醉于茫茫人流；而布莱希特却丝毫没有谈及这些人群。波德莱尔(Baudelaire)看穿了巴黎的羸弱衰败；而在巴黎人身上，他则只看到了他们自愿被打上的这种衰败的印记。魏尔哈伦(Verhaeren)试图将城市神圣化。在格奥尔格·海姆(Georg Heym)看来，各个城市中充满了威胁到它们自身存在的种种灾难性先兆。

避开城市人不谈，这一度是优秀的大城市诗歌的特征。当城市人进入这些城市诗歌的视野——比如，在德默(Dehmel)的诗歌中——时，诗中附带的那些小市民式的幻想便会对诗歌的艺术成就产生灾难性影响。关于城市中的人，布莱希特或许是首位有些话要讲的优秀诗人。

评《城市居民读本》中的第三首诗

我们不想走出你的房屋
我们不想拆除灶炉
我们想把锅放上灶炉。

可以留下的是锅、灶炉和房屋
而你则应如炊烟般消失于天穹
没人会将你挽留拉住。

我们将会离开，若你想向我们求助
我们将会扯下帽子遮住脸，若你的妻子啼哭
可如果他们要来把你带走，我们会把你指出
然后说：这便是他，准确无误。

我们不知道将会发生什么，我们没有什么更好
的事物

可我们却不再想要把你留住。
在你还没有离开之前
让我们把窗户遮住，好让明天不再出现

我们允许城市改变
却不许你变。
石头我们可以努力劝服
但你我们却要杀戮
你没必要存活。
不论我们得相信何种谎言：
都决不允许你曾存在过。

（我们这样与父辈们言说）

这首诗描述了一种态度，（在 1938 年的大屠杀之前）人们便是用这种态度将犹太人逐出德国的。人们并没有一见到犹太人便立刻把他们杀死。面对他们时，人们所采取的更多的是以下方法：

我们不想拆除灶炉

我们想把锅放上灶炉。

可以留下的是锅、灶炉和房屋

而你则应如炊烟般消失于天穹。

布莱希特的诗对于今天的读者来说颇有启发意义。它精准地表明了，国家社会主义为什么需要排犹运动，因为它需要把后者当成一种戏仿(Parodie)。为了对付犹太人，统治者们人为地培养出了一种态度，而在被压迫阶级的眼中，这或许是他们面对统治者时自然而然应采取的态度。希特勒想要用对待大剥削者时理应采取的方式来对待犹太人。而用这种方式对待犹太人却并非真正具有严肃性，因为用这种方式对待犹太人，这其实意味着对一个真正具有革命性的处事方法的扭曲。正因如此，这场游戏中才需要施虐淫(Sadismus)的参与。对于戏仿而言，施虐淫不可或缺，而这种戏仿的目的在于，让一个历史性的模板——对剥削者的剥削——成为嘲讽的对象。

评《城市居民读本》中的第九首诗

在不同的时代从不同的方面
对一个男人提出的四个要求

这里有你的一处住所
这里有存放你随身物的地方
你可按品位把家具重新摆放
说吧，你需要什么
钥匙在那儿
在这里留下吧。

那里有一个陋室给我们大家
你有一个房间还带了张床榻
你可以一块儿在庭院里劳作
你有一个专属的餐碟
在我们这儿留下吧。

这里是你的床铺
寝具还非常干净
只有一个男人在上面睡过。
如果你有洁癖
请在那边的大木桶里把你的锡勺冲洗
然后它便会干净如新
放心地留在我们这儿吧。

这就是房间

你快一点儿，或者你也可以待在这里

过个夜，可这要收取额外开支。

我不会打扰你

我也没有疾病。

你会得到很好的照管，不论在此处还是别的地儿。

所以说你能够待在这里。

如前面所述，《城市居民读本》就非法性和流亡给读者上了最为生动的一课。这第九首诗关乎一个社会进程，非法者及流亡者与那些默默忍受剥削的人一样，都必须历经这一过程。这首诗只用了寥寥几笔，便形象地说明了，大城市中的贫困化究竟意味着什么。它将关注点重新拉回了该组诗中的第一首诗歌上。

“在不同的时代从不同的方面对一个男人提出的四个请求”当中，每一个请求都告诉了我们这个男人所处的经济状况。他变得日益贫穷。给他提供住所的人们道出了这一点，他们许给他留下自己痕迹的权利越来越少。第一次，他们还考虑到了他所带的随身物品。而在第二处，他们却只谈到了一个专属的盘子，并且这也不太可能是他自己带来的。至于暂住者所拥有的劳动力，住所的提供者也并不缺乏（“你可以一块儿在庭院里劳作”）。出现在第三个地方的人可能是个失业者。关于他的私人生活方面，诗中仅通过一个锡质勺子的冲洗而做

了象征性的描画。第四个要求是由一个妓女向她的一个顾客提出的，很显然，这个顾客很穷。这里也丝毫未谈及长时间的停留。这是个顶多能留宿一夜的处所，并且人们最好避免去谈这个被搭话者所能留下的痕迹。——在这第九首诗的读者眼前，此前第一首诗中“请把痕迹抹去”这一规章得到了补充，即这总好过让别人把你的痕迹抹去。

值得注意的是，所有这四个要求都包含了一种友善的漠不关心。所提的要求尽管生硬，但却仍体现出了人们的友善，由此我们可以看出，种种社会境况是些让人感到陌生的事物，它们是从外部去针对人、与人为敌的。社会境况对某个人的评判是通过该人的邻人以友善态度而传达的，这种友善态度表明，这些邻人并不认为，自己是与这些境况团结一心的。并非只有被搭话者看似被迫接受了他所听到的话；那些向此人搭话的人，他们也只是在迫不得已的情况下才接受了社会现实。他们被人认定为不人道、非人性的，但这却并不能剥夺他们发自内心的友善态度。这既可使人感到希望的存在，也可能使人感到绝望。诗人对此并未进行明确的表态和论述。

(四)评《研究》

关于但丁写给贝阿特丽策的诗

仍是在那落满尘土的墓穴上空
里面躺着的那个她，不曾许他来把房同
不论他追随她时的脚步发出多大的响动
我们只听到她的姓名响彻空中。

因为他命令我们将她刻于骨记于心
传令的是他为她写的那些真切诗行
这让我们除了相信之外别无它想
其中的美好颂扬我们只得洗耳恭听。

啊，他在传播一个何等的陋俗！
他竟用如此之高的赞誉去颂扬
那个他只见过，却不曾亲历的美娇娘！

自他只在这一瞥后便开始赞诵
那形容姣好、倾国倾城的尤物
并非娇艳欲滴却叫人趋之若鹜。

关于克莱斯特戏剧《洪堡王子》的十四行诗

噢，花园，位于勃兰登堡沙中的人工造物！

噢，见鬼通神，在普鲁士的蓝色之夜！

噢，英雄，在死亡恐惧的淫威下膝屈腰折！

士兵之骄傲与仆役之头脑的完美产出！

脊梁，与胜利者的权杖一同折断！

你打了胜仗，这却与军令有违。

啊，此时拥抱你的并非尼姬，你被

亲王的捕快狞笑着带往了刑场。

我们看到了他在那里牢骚不断

对死亡的恐惧将他洗礼、涤荡

死亡的冷汗在胜利花环下淌出。

他的佩剑还在身旁：已成碎片

他并未死去，却躺在那里仰面朝天；

与勃兰登堡的所有仇敌同归于尘土。

《研究》这一标题所展现的，并非经[诗人]孜孜不倦努力后收获的成果，而是一种庄严平和心态的产物。有如气定神闲的版家用手游戏般地在画板边缘刻下各种图像，布莱希特的作品边缘也刻着一些来自久远年代的

图像。诗人的目光离开了手头的工作，他抬头观望，越过了当下，一直看向过往。莫里克(Mörke)说：“因为紧密的十四行诗花环 / 在我手下仿佛自动织成了圆满 / 当我的双眼望向远方。”严密的诗歌形式中所隐藏的，是一道望向远方的目光所带来的裨益。

在布莱希特的晚期作品中，《研究》与《家用祈祷书》的关联尤为紧密。《家用祈祷书》对我们的道德伦理进行了种种指摘；它对一系列传统道德戒律持一种保留态度。但它绝非意在异议直言不讳，而是将这种异议表达为各种不同的道德观和姿态，从该诗集出发来看，这些传统的观点和姿态已显得不再具有合法性。在对待一系列具有文学性的档案和作品时，《研究》也采取了同样的方法。它恰当地表达了对这些档案和作品的异议，同时也赋予了这些异议以十四行诗的形式，并以此来检验这些档案和作品。若它们能经受得起以这种方式对其进行的重述，这便证明了它们具有持久性。

这些研究在表达异议的同时也并非丝毫不带敬意。在此，毫无保留的敬重——这是野蛮文明里才有的文化概念——让位于一种有所保留的敬意。

(五)评《斯温伯格组诗》

评《德国的战争初级读本》

选段

五

工人们大叫着要吃面包。
商人们大喊着寻求市场。
失业者已挨了饿。如今
工人正遭受饥荒。
昔日那些无所事事的手，如今又开始动换：
搓捻引线，生产炮弹。

十三

现在是深夜。一对对夫妻
躺上了床。年轻的少妇们
即将迎来腹中孤儿的临盆。

十五

那些上层人说：
这通向荣誉。
那些下层人说：

这通往墓穴。

十八

行军时，很多人并不知晓
他们的敌人正行走在队列的最前端。
那个声音向他们发令，将他们调遣
它就发自敌人自身。
那个人口口声声把敌人称道
他自身便是敌人。

这部战争初级读本是用“简洁”(„lapidarem“)的风格写就的。该词源于拉丁语的 lapis，石头，指的是一种在篆刻碑文的过程中逐渐形成的风格，它最重要的特点便在于简短。这一方面是因为，人们要费很大的劲才能把言辞刻到石头上去，另一方面因为，人们认为要向后代们传达些东西时，最恰当的做法便是言简意赅。

如果说在这些诗歌中，简洁风格赖以生存的自然和物质条件并不存在，那么人们便有权追问，此处与这一风格相符的事物到底是什么呢？这些诗歌的碑文风格该作何解释？其中的一首诗暗示了该问题的答案所在。它是这么写的：

墙上用粉笔写着：
他们想要战争。

那写下这文字的人

他早已经阵亡。

这首诗的第一行可以添加到《战争初级读本》中的每一首诗里。这些[诗歌中的]铭文并非像写给罗马人的铭文那样，是要刻到石碑上去的，而是像写给那些非法斗士的铭文，是要刻到木栅栏上去的。

循着上面的思路，我们可以从一种独特的自相矛盾中窥见《战争初级读本》的特征：一方面，根据[诗中]这些言辞的诗意形式，它们应该能经受得住即将到来的世界末日的考验而长存；而另一方面，这些被记录于一道木栅栏上的言辞，却体现了题写之人——被追踪的受迫害者——书写时的匆忙姿态。在这种自相矛盾中，这些由质朴言辞所构成句子的杰出艺术成就得以展现。一个无产者用粉笔在一堵墙上草草写了些东西，它任由风吹雨打，听凭盖世太保特务摆布，但诗人却赋予了它以贺拉斯所称的 *aere perennius* [比青铜更持久] 的特性。

评诗歌《不愿洗澡的孩子》

不愿洗澡的孩子

曾有个孩子

他从不愿把澡洗

一旦给他洗了澡，飞快地

他使用灰土把自己抹得脏兮兮。

皇帝曾驾临

爬上七级窄而陡的楼梯

母亲想去找一条毛巾

为脏孩子擦洗。

恰巧，连一条毛巾都找不着。

皇帝于是走了

没等孩子把他观瞧：

孩子没机会把这要求给提了。

诗人站在不愿洗澡的孩子这边。他认为，孩子将因没洗干净而遭受实际损失的情况，只在一系列偶然事件重叠时才会发生。皇帝并非每天都会费力地爬上七级窄而陡的楼梯[，因而皇帝爬上楼梯便是一个偶然]。但这[一个偶然]还不够，因此，他还恰恰选择了一个连一条毛巾都找不到的家庭作为私访的对象。这首诗不连贯的措辞风格暗示我们，此处多种偶然相互叠加颇有些梦幻色彩。

或许人们在此还能想到这个脏孩子的另外一个袒护者或者说辩护人：傅立叶(Fourier)，他的法伦斯泰尔(phalanstère)不仅是社会主义的乌托邦，还是个教育

的乌托邦^①。傅立叶将法伦斯泰尔中的孩子们分成了两大组：petites bandes[小群体]和 petites hordes[小部落]。前者必须从事诸如园艺建设等使人愉快地工作，而后者则要完成那些最脏的任务。每个孩子都可以自由选择他到底想加入哪个组。那些决定加入小部落的孩子们是最受人尊重的。在法伦斯泰尔中，所有工作在展开之前都得先经过这些孩子们的手；虐待动物属于他们的职权范围；他们骑着矮小的小种马风驰电掣般横穿法伦斯泰尔，而当他们聚集起来劳作时，短促的喇叭声、汽笛声、教堂钟声和定音鼓声则会同时震耳欲聋地响起。傅立叶认为，小部落的成员在工作时有四大癖好，前三者分别是高傲自负、不顾廉耻、拒不顺从。而最重要的则是第四条：soût de la saleté，即喜爱污垢。

读者可以再想想那个脏孩子，然后自问：他之所以用灰土把自己弄脏，或许是因为社会未曾有效地利用他对污垢怀有的激情与喜爱吧？他之所以这么做，或许只是想作为一块绊脚石和一种模糊的警告来阻挠社会秩序的正常运行吧（在那首古老的民歌中，驼背的小人儿将料理得井井有条的家搅得一团糟糕，此处的脏小孩与这个驼背的小人儿不无相似之处）？若傅立叶所言在理，

① “法伦斯泰尔”是法国的早期空想社会主义理论家夏尔·傅立叶(Charles Fourier, 1772—1836)根据其“法郎吉”(„Phalanx“)学说而提出的一种理想共同体。在这个共同体中，人们或以农业，或以工业为生，并以自由之爱作为他们共同生活与劳作的基本理念。——译者注

那么，在错失与皇帝的偶遇时，这个脏小孩便并未遭受多大的损失。一个只愿看见干净孩子们的皇帝，他并不比他所探访的受限臣民更重要。

评诗歌《李子树》

李子树

一棵李子树长在庭院里
它矮小得简直不可思议。
周围有道栅栏将它保护
这才没人把它踩倒或碰触。

这个小家伙长不了更高
是呀，长得更高，它多想把这心愿了。
可它根本不可能长更高
它得到的阳光太少太少。

它说它是李子树，这几乎让人难以信服
因为它从未结出一个李子
可它就是棵李子树
这可从那片叶子上看出。

有一个例子能证明[布莱希特]这种抒情诗的内在统一性及视角的多样性，这便是风景进入其不同组诗的形式

式。在《家用祈祷书》中，风景主要表现为洁净如洗的天空，天空中偶或漂浮着轻柔的云朵，天穹下生长的植物带着鲜亮刺眼的花柱，远远地便显得轮廓清晰。《民歌、诗歌、合唱曲》(„Lieder Gedichte Chöre“)中的风景所剩无几^①；风景被贯穿了这些诗歌的“冬日雪塔”给遮掩了起来。在《斯温伯格组诗》中，风景偶尔出现，显得淡薄且若有若无。它如此淡薄，以至于为建造“庭院中孩子们的秋千”而打入地下的那一根根本桩都得算作风景。

《斯温伯格组诗》中的风景，颇似布莱希特的一个故事中一个名叫科伊内尔的人所喜爱的风景。朋友们得知，他钟爱其廉价租屋的庭院中那棵艰难地活着的树。因此，他们请他去森林里看看，而科伊内尔先生对这个建议的拒绝则使他们无比惊讶。您不是说过，你钟爱树木么？科伊内尔先生答道：“我说的是，我钟爱我庭院里长的这棵树。”这棵树与《家用祈祷书》里那棵被唤作绿(Green)的树应该是同一棵。在那里，诗人在一个清晨与它进行了攀谈，并表示了对它的景仰。

大概并不容易吧，攀升如此之高
跻身于房屋之间，
如此之高，绿，以至于那

① 这是布莱希特的第二部诗集的名称，该诗集首次于1934年在巴黎的家乐福出版社(Editions du Carrefour)出版发行。——译者注

风暴能将您够着，就如同今天夜里？

这棵被称呼为绿的树将它的树尖暴露于风暴中，它尚源自一种“英雄般的风景”。（诗人至少还与这种风景保持着一定的距离，因为他在称呼这棵树时用的是“您”）日久月长，布莱希特对这棵树的抒情式关注逐渐转变为对中等的、枯萎凋谢了的事物的关注，由此，布莱希特变得与那些让窗户朝着庭院开的人相似了。在《斯温伯格组诗》中，毫无英雄气息的一棵树是一棵李子树。它得靠一道栅栏的保护才能避免被踩踏的命运。它不结李子。

它说它是李子树，这几乎让人难以信服
因为它从未结出一个李子
可它就是棵李子树
这可从那片叶子上看出。

（第一个诗行在行内押韵，这使第三个诗行中作为同韵词的最后一个词变得毫无作用。^① 这个诗行内的押韵暗示我们，这棵李子树还没怎么开始成长时，便已经

① 第一行诗德语为“Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum”，其中的“Pflaumenbaum”（李子树）与该行最后一个词“kaum”（几乎不）是押韵的。在中文翻译中，这种行内押韵可体现为“树”与“服”之间的脚韵。第三行诗中最后一个词仍是“Pflaumenbaum”，它因而是个同韵词。——译者注

走到了末路)。

这便是科伊内尔先生所钟爱的那棵长在庭院的树的模样。风景曾将自身及一切其他事物展现在诗人面前，而现如今，这位诗人所见的风景却只有一片叶子而已。并且这位诗人或许还得是位伟大的诗人才行，只有这样，身处当下的他才不会去伸手苛求更多。

评《关于老子在流亡途中著〈道德经〉的传奇》

关于老子在流亡途中著《道德经》的传奇

一

他年已古稀，身体羸弱
身为人师的他却仍急切地寻求安宁
只因国内的善意再显淡薄
而邪恶力量则又逐渐上行。
他于是把鞋带系紧。

二

他打包了行囊，带上旅途所需：
不多。却仍不免有些个什物。
比如烟斗，他每晚抽烟的工具
还有这本小书，他随身的读物。
再大约带上白面包少许。

三

愉快地再看看山谷后将它从记忆中抹去
他踏上了去往山中的旅途。

他骑坐的公牛因新鲜的草料而欢快无比
边嚼着草，边将老者驮负。

它的速度已颇让老者满足。

四

可在第四天抵达的岩脉山石处

一个税吏拦住了他的去路：

“可有贵重物须纳税银？”——“全无。”

牵牛的孩童则道：“他是位教书师傅。”

如此，便将这也解释了清楚。

五

可这税吏却显得高兴且激动

还问道：“他可曾有甚领悟？”

孩童答曰：“细水涪涪

日久年深，它使那巨石认了输。

你懂的，被战胜的是坚硬之物。”

六

以免错失最后一缕日光

孩童于是驱牛前行。

三者已在一棵黝黑的赤松处拐弯
一驾车载着我们的税吏突然驶近
他大喊：“嘿，你们停一停！”

七

那水的故事究竟何意，老师傅？”
老者停住道：“你对这感兴趣？”
这人说：“我只负责管税务
可要说到谁赢谁输，我也颇为好奇。
若你知晓结果，就提上一提！”

八

替我将它写下吧！口授给这个孩童！
此等事物人们可不能独自享有。
毕竟我们这里有笔墨纸砚专供此用
还管一顿晚饭：我就住在那头。
你看，这约定中是不中？”

九

老者用审视的目光望着
这人：打补丁的上衣。光着脚。
额头上只有一道皱褶。
啊，没有一人曾将他战胜打倒。

而他则嗫嚅道：“也包括你老？”

十

要拒绝一个礼貌的邀约

这显然与老者的高龄毫不相称。

只听他大声说道：“问询者

应得答复。”孩童道：“加之天已寒冷。”

“那好，就暂且停留一阵。”

十一

这位智者于是下了坐骑

二人口授并记录共七天。

税吏送来吃食(他的骂声只还剩轻声细语

将所有走私商贩数落了个遍)。

而后口授书写便已大功告成。

十二

于是孩童交予税吏

八十一句箴言，在一个清晨

感恩其所获的临别小赠礼

而后拐过那棵赤松消失于脉岩。

现在你们说说：可否有更懂礼数之人？

十三

然而我们不能光顾着赞颂那贤人
他的名字在书上何等醒目赫然！
因为人们先得让智者道出其箴言。
所以还得感谢那税吏的恩重如山：
他从智者那里求得了智慧之方。

这首诗可以给我们提供一个契机，让我们去揭示友善在诗人的观念中所扮演的重要角色。布莱希特赋予了友善极高的地位。如果我们设想一下他所讲的这个传奇故事的情景，便会发现，其中一方面呈现的是老子的智慧，且诗中并未提及老子的姓名。这种智慧正将使他明智地踏上流亡之路。而另一方面呈现的则是税吏的求知若渴，这种求知欲在该诗的末尾收获了答谢，因为正是它才让智者把自己的智慧说了出来。但若没有第三方面因素的参与，上述情景永远也不可能成真，这第三个因素便是友善。如果说，我们将友善视作《道德经》这本书的内容是毫无根据的做法，那么，我们至少也可以理直气壮地说，根据这个传奇故事，《道德经》能得以流传必定归功于这种友善的精神。在这首诗中，人们处处可以感受到这种友善。

首先我们可以感受到，[老子]让这种友善发挥作用前并不是草率的：

老者用审视的目光望着

这人：打补丁的上衣，光着脚。

税吏的请求想必已经非常礼貌了。而老子首先确认的是，这是一个有资质的人在提出礼貌请求。

其次，友善并不在于顺便做出的微小功绩，而在于创下伟绩的同时，却视这伟绩为微不足道之物。在考察清楚税吏发问的资质后，老子中断了其接下来具有世界历史意义的游历行程，以满足税吏的请求，并将以下字句当成这一中断的座右铭：

那好，就暂且停留一阵。

最后，人们在此体会了一种友善，它并未取消人与人之间的距离，而是生动地呈现出了这种距离。智者为此这个税吏行了这个如此伟大之功后，他与这税吏之间也就没有更多的瓜葛了，把八十一条箴言交予后者的并非他本人，而是他的牧童。

一位中国先哲曾说：“大学者、大文豪们曾生活于最为腥风血雨、暗无天日的年代，但他们也是人们曾见过的最友善、最开朗的人。”这个传奇故事中的老子不论走到哪里，不论在何处停留，都始终在传播这种开朗与欢愉的氛围。他骑坐的公牛是欢快的，尽管它驮负着老者，这却并未妨碍它去愉快地享用新鲜草料。他的牧童是快活的，他坚持用干巴的言语来解释老子的贫穷：

“他是位教书师傅。”身处关卡横木前的税吏是快乐的，正是这种快乐才激励他去高兴地询问老子的研究结果。如此一来，这位智者本人又怎么可能不快乐，若他不快乐，他的智慧又有何用，毕竟，他是这样一个人：片刻之前还使他感到无比欣喜的山谷，在转过下一个弯路之后便已被他抛诸脑后；他不为未来感到担忧，或刚感到担忧，便立刻又忘了这忧愁。

在《家用祈祷书》中，布莱希特写过一首有关世界上友善行为的叙事谣曲。这种行为总共只有三种：母亲准备好襁褓；父亲伸出一只手；人们往墓穴中填土。而這些便已足够。因为这首诗的末尾这样写道：

几乎每个人都曾将世界深爱
如果人们双手捧土将他掩埋。

世上的友善流露于[人之]存在的几个最坚实所在：出生之时，迈入人生第一步时，以及人生命当中的最后一步。这是最起码的人性纲领。这一纲领再次出现在了这首关于老子的诗中，并表现为以下诗句：

你懂的，被战胜的是坚硬之物。

在这首诗歌诞生的时代，这句话宛如一句预言那般震耳欲聋，这预言不屈服于任何一种弥赛亚式的言说。可对于当今的读者而言，这句话却不仅包含了一个预言，还包含着一种训诫。

细水淙淙

日久年深，它使那巨石认了输。

这两行诗告诫我们，最妥当的做法是，不要忘记去关注万事万物的不定性和流变性，并且要去袒护那些如流水般虽平凡、不起眼，但却永不枯竭的事物。在此，唯物主义辩证者可能会想到受压迫者的事业。（对于统治者来说，这一事业是不起眼的，对于受压迫者而言，它是平凡的，而至于这一事业的结果，则是无穷无尽、永不枯竭的。）这首诗中所展现的，除了预言和理论外，第三点、也是最终的一点则是：道德训诫。谁若意欲战胜坚硬之物，就不应该放过友善态度这个机会。

诗歌的退化

——卡尔·古斯塔夫·约赫曼^①[著]

引言^②

接下来的这篇文章，若我们先看看它至今都不为人所知的原因再去探讨，理解起来便容易得多了。

精神作品(geistige Produktionen)在历史传统中的位

① 卡尔·古斯塔夫·约赫曼(Carl Gustav Jochmann, 1789—1830)，来自德属波罗的海地区的时事评论家。其撰写的众多杂文、讽刺性短评、箴言和书信主要探讨的是当时各德语诸侯国里的政治和社会境况，它们将其中的弊端与具有革命性的法国和英国相关情况进行比较，并严厉批判了这些弊端。——译者注

② 这里的“引言”是本雅明为收录约赫曼杂文《诗歌的退化》的文集所撰写的。本译书最后译出的《诗歌的退化》才是约赫曼该杂文的节选，特此说明，以避免该“引言”前的副标题“——卡尔·古斯塔夫·约赫曼[著]”引起歧义。

置并非总是单单取决于，或者说主要取决于人们对它们的直接接受。这些作品的接受往往都是间接的，即以那些与之亲和的人——它们的先行者、同时代人和接班人——所留下的作品为媒介的。人们的记忆总是建立在把留存下来的传统素材分门别类的基础之上。这些门类具有流动性，构成它们的要素也一直在相互替换。而那些长久以来都无法列入这些门类的内容，其归宿则是遗忘。

不论我们寻找与约赫曼心有灵犀者的先行者，还是寻找与其志同道合的同时代人，都会自然而然地发现，这些人的姓名或轮廓常笼罩在遗忘的阴影之中。在约赫曼的上一辈人中，我们可以找到的是格奥尔格·福斯特（Georg Forster）。就像福斯特本人曾在科布伦茨（Koblenz）被德意志军队所围困那样，他的作品也被封锁在了德国人的纪念塔外围。他那些写自大革命时期巴黎的异常珍贵的书信当中，能冲破封锁防线的几乎可以忽略不计。若存在这样一种阐述，且它能成功地揭示从福斯特到约赫曼等流亡法国的德国人的革命思想之连续性，那么，一种责任便会落到德国资产阶级先锋们身上，而这种责任则是这一阶级如今的接班人所无力承担的。这种责任会落到诸如施拉布伦多夫伯爵（Graf Schlabrendorf）等人头上，此人生于 18 世纪中期左右，后来在巴黎与约赫曼结为挚友。约赫曼根据此人的种种讲述写就了一部革命历史回忆录，毫无疑问，与这部回忆录相比，描写[18 到 19]世纪之交德国人流亡状况的

各种回忆录都显得黯然失色。对于那些有志于探究这些回忆录的人而言，或许瓦尔哈根(Varnhagen)^①尚未发表的一些文稿还能提供一些独特的启发，它们如今收藏于柏林的国家图书馆。

瓦尔哈根用塔西佗式的风格为施拉布伦多夫描绘出了一幅肖像画：“是政治家，却谨小慎微；是公民，却对家乡倍感陌生；富足，却又贫穷。”1820年10月4日，约赫曼写信给一个朋友道：“至今为止，我只结识了一位独立者：这位年已古稀的老者至今未曾需要一个仆人来伺候；他年入40000塔勒，自己花销却不到1000塔勒，他把其余的都用在帮穷人维持家政上；一直以来，这位伯爵都只愿生活在等级身份不名一文的国度与环境里。”此外，与约赫曼结交的还有美因河畔的法兰克福市驻巴黎的代办官厄尔斯内(Oelsner)，此人与西埃士(Sieyès)^②关系亲密。正是在此人的社交圈内，约赫曼获悉了[法国大]革命时期，尤其是国民议会时期的诸多传统，它们在一篇关于罗伯斯庇尔(Robespierre)的杂文中得到了最为重要的体现。上述事实是约赫曼政治观的

① 约翰·J·A·瓦尔哈根(Johann Jakob Andreas Varnhagen, 1756—1799)，德国库尔普法尔茨地区的医务顾问，曾在杜塞尔多夫建立了专属于穷人的医院，他是法国大革命的拥护者和追随者。——译者注

② 埃玛纽埃尔·约瑟夫·西埃士(Emmanuel Joseph Sieyès, 1748—1836)，法国的天主教神父、政治家，最重要的法国大革命理论家之一。——译者注

见证，并且，复辟初期越是不倾向于维护和发扬这些传统，这一事实的决定性作用就越为关键。在路易十八统治下，人们企图将1789年至1815年发生的那些大事件视作一系列犯罪及对人之身份地位的贬抑，并试图使它们在后来者和幸存者眼中变得声名狼藉。

德国资产阶级意识到，大革命时期的巴黎是他们的代言人，也是资产阶级解放斗争的可靠见证人，但人们不能认为，德国资产阶级的这种意识是陡然间消失的。暂且撇开古茨科(Gutzkow)^①和海涅(Heine)不谈，即便对于亚历山大·封·洪堡(Alexander von Humboldt)和利比希(Liebig)而言，巴黎也代表了世界资产阶级的财富，并且在尼采眼中，巴黎或许也仍可谓优秀欧洲人的首府。直到[1871年德意志]帝国建立，德国资产阶级才丧失了其对巴黎的传统印象；封建的普鲁士将这座昔日的大革命和巴黎公社之城描画为罪恶的渊薮，将其贬低并践踏于足下。在1871年9月的一份言辞激烈的捍卫巴黎呼吁书中，布兰奎(Blanqui)^②写道：“据说，柏林

① 卡尔·古茨科(Karl Gutzkow, 1811—1878)，德国作家、戏剧家、记者，1830—1835年德国“前三月”文学时期“青年德国”(„Junges Deutschland“)文学运动的主要代言人，德国早期现实主义文学的重要领军人物之一。——译者注

② 路易-奥古斯特·布兰奎(Louis-Auguste Blanqui, 1805—1881)，法国革命家、革命理论家，1871年巴黎公社的成员，曾在推翻查理十世统治的法国七月革命中起到了重要作用。——译者注

将成为未来的神圣之城；它的光芒将照亮整个世界。巴黎是狂妄、堕落的巴比伦，是个大娼妓，上帝派来的毁灭天使必将它……从世上铲除。你们难道不知，主已将日耳曼种族遴选为他的子民并给他们刻上了标记？”

与此同时，也正是由于帝国的建立，德国资产阶级还丧失了与另一个同样内涵丰富的传统关联，而约赫曼这个人物则本该归于这种传统之中。该传统关乎波罗的海诸省的自由运动。约赫曼曾是波罗的海人，于1789年生于佩尔瑙(Pernau)。他在这个小城中度过了童年，13岁便去了里加(Riga)，在那里上完教会学校后，接着又就读于莱比锡、哥廷根和海德堡大学。在这些德国高校中，源自俄国波罗的海各省的大学生们紧密团结在一起。就读于海德堡期间，约赫曼与勒维斯·奥弗·梅纳尔(Löwis of Menar)^①结识为朋友。布鲁姆(Blum)撰写了勒维斯·奥弗·梅纳尔的传记，它最为深入细致地刻画并介绍了这一时期的约赫曼。其中包含了一则轶事，它可谓记录约赫曼一次政治活动的唯一史料，它如一幅背景图，恰如其分地衬托出了约赫曼日后将在杂文中表达的思想。这则轶事谈及约赫曼时这样说：“他可谓那个动荡时代里最具魅力的人物之一。他天生便才华横

^① 指的是安德里亚斯·封·勒维斯·奥弗·梅纳尔(Andreas von Löwis of Menar, 1777—1839)，波罗的海骑士等级，作家、铜版雕刻家、画家，是最为著名的德属波罗的海地区的艺术家。——译者注

溢，极早便形成了独特的个性。他是一个神奇的混合体，集敏锐的头脑和异常的想象力、果敢的行动力与谨小慎微的忍耐力于一身，既是位实干天才，也是名冷静的旁观者。早在他还在上中小学的青少年时期，这位奇人的活跃秉性便已深思熟虑出了种种构想，其中的一些，他在世时便已成了现实，只不过他并未参与实施它们的过程。比如有一次，他曾神秘地将一位好友带出城，为的是把此人带到幽林深处，好跟此人探讨自己拟定的种种解放希腊的计划……而当他在德国亲历了法国人胜利的脚步时，一个旧时的殷切希望在他心中悄然觉醒。他想要为波兰的解放做出一点贡献。对此他认为，首要的机会便在于，去跟随拿破仑之鹰。^①他只将这一决定透露给了比自己年长些的朋友[梅纳尔]，后者对此并不赞同，但他却坚决维护自己的想法。一天晚上，两人仍一块儿与一些朋友共进了晚餐，之后两人瞅机会偷偷地离了席。在伸手不见五指的黑夜中，勒维斯护送着朋友离开了。不久后，他收到了[约赫曼的]一封来信，其中称，约赫曼顺利地加入了法国军团。此后，约赫曼还曾给他写过几次信……他在进一步认识了大军中的那些自由斗士后，便不再对他们的首领[拿破仑]为波兰人做贡献一事抱任何希望了，这使得他很快便离开了法国

① 拿破仑之鹰(Napoleons Adler)指的是拿破仑大军(Grande Armée)各军团行军作战时除军旗以外随身携带的一种鹰形部队标志。此处跟随拿破仑之鹰意为参军进行革命。——译者注

人。事后，他对此守口如瓶，以至于他颇为敬重的杰出好友乔克(Zschokke)对此事显然也毫不知情。”

想要解放农民与想要解放整个民族的想法紧密地联系在了一起，而法国大革命则大大促进了这种思想的成形，最终，在一些波罗的海知识分子的力推之下，这种想法也感染了拉脱维亚人。这其中便有约赫曼在里加结识的一些朋友；如此，我们便碰到了加尔利普·默克尔(Garlieb Merkel)这个名字。从年龄上来说，他介于福斯特和约赫曼之间。他在文学史上的名声极坏。这一恶名部分源自浪漫派作家们，尤其是 A. W. 施莱格尔(A. W. Schlegel)；而从他本人这方面来说，他对一些伟大作品的欠考虑评判也招来了诸多非议。这些评判的不足之处，德语文学史早已察觉了。但它却默不作声地忽略了一个事实，即默克尔 1797 年出版于莱比锡的《哲学世纪末的拉脱维亚人，尤其是利弗兰的拉脱维亚人》(„Die Letten, vorzüglich in Liefland, am Ende des philosophischen Jahrhunderts“)拉开了拉脱维亚废奴斗争的序幕。该书不仅以其对拉脱维亚农民悲惨境遇的大胆刻画而著称，还包含了对拉脱维亚民俗的宝贵记录。与福斯特的作品相比，这一惨状被更彻底地从受过教育的人的记忆中剔除了，人们由此可以自问，给批评者默克尔招来恶名的，是否主要是其政治家身份。

谁若是给诸如上述问题留下讨论的余地，那么他便会注意到 18 世纪末的德国资产阶级中一些极少受关注的人。他将会看到，这些人虽然有限地发挥了其创造性

才华，但在世界史事务范围内却有着重大意义。他们正直坦率，忠于信念，对于诸如康德和席勒等人从更广泛意义上发表的更为谨慎的革命言论来说，他们的这些品性构筑了必不可少的、却一直为人所忽视的根基。在上世纪[19世纪]中期，如此种种的内在关联还未被人遗忘。那时，波罗的海作家尤利乌斯·埃卡特(Julius Eckardt)曾中肯地评论默克尔的政治影响力道：“在[默克尔]这里，那种对健全理智和启蒙道德学说事业的热情保存得多么完好啊，而若要将这种热情当成标准来评判‘浮士德’(‘Faust’)或‘格诺菲拉’(‘Genovefa’)的价值，则会显得多么穷极无聊！……这个名叫默克尔的年轻人将那些他并未真正理解的箴言运用在了其身处的境况上，他的这种大无畏和无所顾忌使我们……对振奋人心的道德力量——它曾存在于那种臭名昭著的政治和宗教理性主义中——有了一个崇高的认识，而在如今的激进分子眼中，这种认识……则成了真正拙劣的玩笑所嘲讽的对象。”

等到年岁稍长而更为成熟的默克尔与浪漫派作家们，甚至与歌德开战时，德国资产阶级的革命未来之势已成定局。而由此再往前推15年则不然。支持波罗的海人默克尔的只有以尼古拉(Nicolai)为中心的一个小圈子；波罗的海人雅各布·米歇尔·赖因霍尔德·棱茨(Jakob Michael Reinhold Lenz)曾是狂飙突进时期的核心精神领袖之一，也是默克尔的革命感悟力的代言人。毕希纳(Büchner)也援引了棱茨的形象。并且，在接下

来这篇杂文中颇使人印象深刻的一处，人们似乎能明确地感觉到梭茨的余音。说是余音，或许也只是一种相似之处。在谈及饱受赞誉的绚烂诗歌之花时，约赫曼称，其中“几乎没有两三朵”是冲破了为奴之乐这一种子之外的其他种子包裹后才萌生出来的，这种说法让我们想起了梭茨那些震撼人心的诗行：

德国，可悲可叹的德国，
艺术在你的土地上催生的是病态根茎，
至多也只是些黯淡无光的花朵，
它们垂挂在花穗上任风吹散，
而当那根茎长高，其果英里，
有两枚天才。

约赫曼避开了其同时代人。谁若是明晰了接下来这篇杂文的语言形态，便丝毫不会惊异于其作者没有在他所发表的任何文字下署名。他也没有选择任何笔名；他无名无姓地进入了文献中，并不苦求能因这些文字而永垂不朽。他本应比利希滕贝尔格更理直气壮地将其文字献给“遗忘陛下”。在用预见性的言辞谈及未来的同时，约赫曼对未来采取了一种不予理睬的态度。他用那先知者般的灼灼目光，照亮了那些日渐消逝于历史深处的早期英雄种族及其诗歌所成就的一座座巅峰。正因如此，指出这种预见性和封闭性精神与德国资产阶级革命斗士之间的亲和性才显得尤为重要。后者当中最具军人气

质的约翰·戈特弗里德·佐伊梅(Johann Gottfried Seume)便可归至波罗的海社交圈内。封建主义的腐朽在德属波罗的海地区非常值得研究；佐伊梅带着对社会境况的批判性目光游遍了欧洲。据说，他一走进拉脱维亚农民们的家门，便看到了墙上挂着一条大鞭子。他询问这是何意，并将他听到的回答记录了下来：“得到的答复是，这便是我们的国法。”在默克尔为拉脱维亚农奴创作的作品中，佐伊梅献上了一首摘录于自己手稿的诗，这首诗便成了这部作品的结尾。

约赫曼深受拉脱维亚社会环境之苦。1819年，他带着在任职法律顾问期间获得的一笔丰厚财产离开了里加，此后再也没有踏上过这片土地。他的传记作者这样写道：“早在青年时期，约赫曼便收获了较高的精神修为和清楚的头脑，但他为此所付出的，却是无家可归的昂贵代价。”而后，这位作家又明智地补充道：“他的疾病便是他的健康，而他与祖国的分离则最终演变成了对祖国的控诉。”直到约赫曼1830年早逝前，他都一直辗转生活于巴黎、巴登和瑞士。他在瑞士结识了乔克，他的遗稿能得以保存，也得归功于乔克。

在约赫曼的社交圈内出现的这些人名——其中也包括最后出现的乔克——表明，我们无须多费周折便可以确信，他是一个被遗忘了的人。组成德国资产阶级先锋部队的上述所有人都或多或少地被遗忘了，其中包括那些颇有作家天赋的，即便不拿他们与约赫曼作比，他们也能轻易地与一些名声更响的作家一较高下。如果说，

几乎没有人像约赫曼那样完全被公众遗忘，那么，这也是有特殊原因的。并且，这种客观原因使得人们更易理解约赫曼主观上对作者身份的畏惧。身处溃败者之中的约赫曼是孤立的。比战友们更年幼的他生在了浪漫派的鼎盛时期。他不但毫不讳言对它的反感，还热情洋溢地道出了这种反感，以至于当他谈到那些“取材于更为古老的宝库中”的“诗行形式的作品”时，人们一时之间还会疑惑一番，他到底是在指谁。而毫无疑问的是，当他这么说时，他想到的是那种“无比艰辛的闲荡……即我们所谓博学多才”，它充斥于诸如以下产物的制造过程中：蒂克的《奥古斯都大帝》（„Kaiser Octavianus“）^①，布伦塔诺的《关于十字架念珠的叙事谣曲》（„Romanzen vom Rosenkranz“）^②，甚至还有诺瓦利斯的《夜颂》（„Hymnen an die Nacht“）^③。当约赫曼痛斥那些一心想要回到金字塔时代的老学究时，他所想到的则是洛伦

① 这是德国浪漫派作家路德维希·蒂克（Ludwig Tieck, 1773—1853）于1804年根据中世纪末流行的民间话本而创作的一出喜剧。——译者注

② 这是德国海德堡浪漫派代表作家克莱门斯·布伦塔诺（Clemens Brentano, 1778—1842）在其重新皈依天主教后创作的一部史诗，共包含20首诗，讲述的是一个曾拒绝接待神圣家庭的意大利家族后裔赎罪的故事，并最终阐明了十字架念珠（共五十九颗）的由来。如今，手捻十字架念珠而进行的念珠祷告是天主教最为流传的民间祷告形式。——译者注

③ 这是德国早期浪漫派作家诺瓦利斯（Novalis, 1772—1801）发表于1800年的一部组诗，也是奠定该作家在德国浪漫派文学中重要地位的一部作品。——译者注

茨·奥肯(Lorenz Oken)^①。

德国资产阶级的先锋斗士们孤立于其所处的时代；而约赫曼则又孤立于这些斗士；并且，在约赫曼的诸多作品中，《论诗歌的退化》(„Über die Rückschritte der Poesie“)也被孤立了出来。这篇杂文呈现出一种历史性架构，这是他的任何其他作品都无法比拟的。奠定该杂文重要意义及隽美特性之基石的，是其中蕴含的巨大哲学张力。我们首先谈谈它的隽美特性。该文章的独特之处在于，它的哲学内涵虽极为高深，但却摒弃了哲学术语。一种罕见的创作才华使他得以隐藏自己的思想财富。儒贝尔(Joubert)曾说：“练达的文风是用来反思的。谁若是在思考时倾注了心血，在下笔表述思虑成果时，他便会像在雕刻作品那般，采取一种简洁的笔锋。”约赫曼的句法中留有同样的雕琢痕迹。

这篇杂文的内容囊括了从远古到将来的人类历史。在这个时间跨度中，诗歌形成，而后又消逝不见。它真的消逝了吗？面对这个问题，约赫曼表现出一种发人深思的犹豫不决。一旦他始终弘扬那些启蒙思想，这便会导致他去印证柏拉图给诗人下的“驱逐判决”。然而，该杂文的末段却撤销了这一判决。若如约赫曼所期，未来

① 洛伦茨·奥肯(Lorenz Oken, 1779—1851)，德国自然研究者、自然哲学家，是德国浪漫派思辨自然哲学的重要代表人之一，其学说带有谢林哲学的色彩。他的13卷巨著《写给所有等级的自然通史》(„Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände“)为推动自然科学在其所处时期的流行化做出了重要贡献。——译者注

的诗人能转而用一种“因更明智而更有成效的”方式去调动想象力，若读者并非一定要将这想成一种富有诗意的转变，而是能妥善地将其解读为[诗人]对国家所掌控的一个更人性化国民经济的展望，那么，该文章的末段本身便向我们展示了一种重获新生的“诗人精神”，并且，只有在“迈步向前的幸福所高唱的凯旋之歌”中，这种精神的使命才能得以体现。这是一种独特的摇摆不定之态，约赫曼对诗人能力的进一步完善表现出一种近乎自白式的不确定性，这种不确定性或许比任何一种就同样主题发表的断言都更重要。这种重要性不仅在于，该杂文中起支配作用的谨慎态度与独特的隽美密切融为了一体；此外，人们甚至可以想见，若人们就同样的主题进行陈述，这一尝试必将因不堪断言的重负而徒劳无功。因此，我们不得不惊叹于，约赫曼在斟酌其言辞时运用了多大的智慧！早在第二段中，他便心满意足地向我们抛出了那个虽轻声细语、却迫在眉睫的问题：我们认为“一切过往之物同时也是无可挽回的，一切无可挽回之物都是没有被替代且无法替代的”，我们这种想法真的有道理吗？

浪漫派就是这么想的。借着约赫曼的种种思想放出的光芒，我们可以看到一些针对这种看法的发人深思的反叛。当施莱格尔兄弟后来对中世纪基督教的狂热取代其青少年时期的人道主义热情时，他们便遇到了这种反叛力量。1800年左右，[由反叛力量所引导的]转变已显而易见。其中有一封写自1803年的书信，从其精神

和形式而言，它都可谓约赫曼种种洞见的前奏曲。这封信是 A. L. 许尔森(A. L. Hülsen)写给比他年龄稍长的志同道合者 A. W. 施莱格尔的。他的呼吁以一些倾向为出发点，而使施莱格尔兄弟于[18、19]世纪之交转而主要关注欧洲骑士制的，正是这些倾向。许尔森在信中写道：“上帝保佑我们，别让那些古老的城堡再被重建。亲爱的朋友们，请你们告诉我，我到底该如何理解你们的那些想法，因为我根本不知道该如何理解……你们想要把骑士制度中最为光辉的一面再翻找出来，而只要我们从整体上来审视这个制度，其光辉的一面便会顷刻间变得多么黯然失色！弗里德里希说，他想要去瑞士，并且还要去那里的瓦里斯州(Wallis)。孩子们提起了那些壮观城堡的名字，由此还向他讲述了那些昔日的暴君，并且那些废墟中残存的对暴君的纪念也仍经久不衰。事实上，人们根本不需要进行这种考察。因为人们只要知道一点便已足够：不论神灵对人生有何种安排指令，这种人[暴君]都不可能经受住考验而长存。人们或许倒是希望，那一大群被我们称作人民的人要是能迎头痛击我们这些学者和骑士就好了，因为我们只能将自己的伟大与特权建立在他们的苦难上。那些贫民院、牢房、军械库和孤儿院就坐落在我们的庙宇旁，而我们却想要在这些庙中敬拜神灵……至于说到人，我们这些身为哲学家和艺术家的人其实什么都不关心；因为对于一个对社会有种种要求的个体——即便他可怜至极——而言，其生命的价值远大于那至上的荣誉，尽管我们这些学者和骑士

都想要获得和维护这种荣誉。”

随着浪漫派的出现，人们对伪财富的追逐运动便拉开了序幕。人们企图吞噬每一种过往，但却不是想要不断地解放人类，由此使人类总能机智果断地正视自身的历史并不断从中找到新的启发；而是试图去模仿，试图从那些已老朽了的民族和时代中捣腾出所有作品。浪漫派作家们想要将中世纪的史诗占为己有——这最终是徒劳的；拿撒勒人画派(die Nazarener)想要将中世纪的圣像画占为己有——最终也一无所获。当然，如此种种行为也可能出现在一些其他历史语境中，并有可能在那里显得稍微幸运些、重要些。而在约赫曼看来，诸如此类的行为是失败的，且毫无意义。正因如此，他的目光才有了其同时代人无法获得的一种历史视角。直到[19、20]世纪之交，直到这一乱象——尤其在建筑方面——已在欧洲风行，青年艺术风格(Jugendstil)才开始反叛这一日渐骄横和廉价的财富。范·德·费尔德(van der Velde)^①的一系列理论开始产生影响，奥尔布里希(Olbrich)设计杜塞尔多夫学校，维也纳创作联合会(der Wiener Werkbund)的诞生，所有这些都推进了上述反叛

① 指的是亨利·范·德·费尔德(Henry van der Velde, 1863—1957)，比利时—佛兰德的著名的建筑家、设计师，1900年左右成为比利时、法国、德国的青年艺术风格中多才多艺的领军人物，擅长绘画、手工艺品和建筑设计等。他提出的艺术理论中“整体艺术品”(„Gesamtkunstwerk“)这一概念成为青年艺术风格派艺术生产和创作的基本原则。——译者注

运动，该运动的最后一些观点由新客观派(die neue Sachlichkeit)^①提出，而提出其最重要观点的则是阿道尔夫·洛斯(Adolf Loos)^②。

像约赫曼那样，洛斯也是个局外人。他满怀一种本能的愿望，不顾一切地想要找回与资产阶级鼎盛时期的理性主义的结合点。不无道理的是，他所说的“装饰是犯罪”恰恰概括了约赫曼就纹饰发表的种种评论。阿道尔夫·洛斯的作品酝酿着一种针对所有艺术难题的意识，它与主宰 19 世纪的美学帝国主义，与追逐艺术“永恒”价值的狂热相抗衡。洛斯身上散发的光芒使我们得以回望约赫曼。前者曾用写作来废除一种根深蒂固的胡闹行为；后者则为人们提供了镇痛药，以对抗一种尚处于发展初期的弊病。第一次世界大战以后，一种论争进入关键阶段，即提出一个问题时究竟是要堆砌理论，还是要按时兴的做法对问题加以粉饰。这两种解决方案都能在政治上找到对应物。前者与一种唯物艺术理论的种种新尝试相重叠(参见瓦尔特·本雅明：《可机械复制时期的艺术品》[„L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée“]，载《社会研究杂志》，全年 5 期，1936

① 新客观派是 20 世纪 20 年代欧洲出现的一种针对表现主义风格的文学、艺术和建筑风格，简单地说，它试图重新客观地反映现实生活。从建筑设计方面来说，新客观派风格的建筑主要指的是后来被称为包豪斯风格的那些建筑。——译者注

② 阿道尔夫·洛斯(Adolf Loos, 1870—1933)，奥地利著名的建筑师，建筑和文艺评论家，是现代派建筑风格的开路先锋。——译者注

年第1期)。而后者则受到了极权主义国家的庇护，它吸收了未来主义、表现主义以及部分超现实主义中的一些反动因素。这种解决方案否认艺术疑难问题的存在，为的只是打着美学的幌子继续施行残酷的暴政。同时，它也让人们认识到了，它想要占据过往财富的贪欲和野心究竟有多大：法西斯主义者们眼前时刻浮现的巨大欲望，是要将自身变为神话。

与此相对，我们却听到约赫曼这样说：“并非所有过往之物都是无可挽回的。”（我们不必使这些过往事物获得新生。）“并非所有无可挽回之物都是没有被替代的。”（许多事物已经表现为一种更高级的形式。）“并非所有尚未被替代之物都是不可替代的。”（许多曾经有益的事物如今已毫无裨益。）我们可以非常肯定地说，约赫曼比其所处的时代要先进100年，并且我们几乎可以同样肯定地说，在他同时代的浪漫主义者们看来，他无疑在发展的道路上落后了半个世纪。因为正如保尔·瓦莱里所言，“浪漫主义者们反抗18世纪，他们轻率地指责那时的人们肤浅，而事实上，这些人所接受的训导却远多于他们，这些人对各种事实和理念的探究能力要远强过他们，这些人也远比他们——这些浪漫主义者们——更努力地追求各种先见与伟大思想的内在关联”。

约赫曼审慎地从遥远的远古时代望向人类的黄金和巅峰时期。他将这一发展历程尽收眼底，看到了其中诸多美德的发展历程，尤其是这一发展历程所注定的诗歌技艺的日渐式微；他认识到，人类前进的脚步与诸多美

德的倒退，尤其与诗歌艺术的退化最为紧密相关。这便引出了一个问题。他的目光望向人类的远古和未来，并由此而形成了一个圆拱，这个圆拱是支撑于黑格尔学说的柱石之上的吗？此时此刻，我们无法就此妄作任何肯定性断论。但可以肯定的是，约赫曼读大学之初，《精神现象学》(„Phänomenologie des Geistes“)业已出版。但他曾读过它吗？不论如何，约赫曼所说的人类进步与诗歌退化之间的那种关系，无疑是一种黑格尔意义上的辩证关系。然而，人们同时也会发现，一些对黑格尔显然毫不知情的作家偶尔也会顺带提出一些辩证性构想；比如，傅立叶就曾宣称，在“文明”进程中，若只对人类社会福利宪法进行局部修订，这必定会导致整个社会状况的恶化。此外，一些事实证明，约赫曼对傅立叶的思想并非一无所知。关于[傅立叶]对 *virtus post nummos* [先金钱，后美德]^①的最重要反思，人们可以参见[傅立叶的]《新的工业世界和社会事业》(„Nouveau monde industriel et sociétaire“)中的以下文字：“这种金属在伦理学家们看来极其平庸，然而，若它能够为维护统一的生产秩序服务，它将变成一些高贵的事物。”在约赫曼的一些其他笔记中，人们可以找到类似的表述。但我们不太建议将这种比较继续下去并追问，约赫曼侧耳倾听的迈

① 这是罗马时期最重要的诗人之一贺拉斯(Horaz, 65 v. Chr. -8 v. Chr.)的一句箴言，字面意思为：美德在金钱之后到来。(Die Tugend kommt nach Geld)——译者注

步向前的幸福所高唱的那些凯旋之歌中，是否夹杂着源自法伦斯泰尔歌剧中的童声合唱。尽管这样去设想显得很有诱惑力，但这种做法实在极不可靠。

约赫曼并非想要用空想主义者们的绚烂色彩来点缀未来社会。他更多的是想要像菲拉克曼(Flaxman)^①刻画诸神轮廓那样，用实事求是的古典主义笔锋去描画未来社会。同样是描画未来，马克思则采用了一个严格排除式的表述：“无阶级的”社会。看起来，这一表述的先锋并非在那些空想主义者的文字中，而是在约赫曼的文本中。而在“古老世界的歌咏”(„Gesänge der alten Welt“)这一概念中，一种历史性的交叠就体现得更为明显了。因为这一概念的缘故，作为“原初的心灵能力”的想象力出现了，它鲜明地衬托出了人后天习得的理性思考禀赋。因此说，诗歌是古老世界的自然语言，而更适于用来进行理性思考的散文则后来才出现。“诗歌构成了第一种语言的要素。”这是我们在维柯(Vico)的《新科学》(„Scienza nuova“)第一章第59个论点中读到的内容。^②

① 约翰·菲拉克曼(John Flaxman, 1755—1826)，英国雕塑家、奖章制模师、插图画家，曾为德国浪漫派作家古斯塔夫·施瓦布(Gustav Schwab, 1792—1850)收集整理出版的《古希腊罗马时期的传说》(„Sagen des klassischen Altertums“)绘制了精美的插图，其中包括诸神的画像。——译者注

② 吉雅姆巴蒂斯塔·维柯(Giambattista Vico, 1668—1744)，意大利历史哲学家、法学家、美学家，主要研究人类文明进程的兴衰起落。《新科学》(„Scienza nuova prima“，1725)是其重要代表作。——译者注

约赫曼的理论将诗歌视为远古世界的原初语言能力，这种理论正源于维柯。在维柯看来，一种图像语言在富含暗示的象形文字或讽喻中默默地展现它自身，这便是首个远古年代——神的年代——的语言。之后到来的便是诗歌的语言，即英雄的语言，维柯认为它有着双重源泉：一方面源自“语言的贫乏”，另一方面源自“一种必要性，即[虽然语言贫乏却]仍必须力求一种易于理解的表达”。英雄语言的表达力的根基在于，它虽然还远非理智的言辞，但却打破了沉默。理智的言说决定了后来那些时期的语言，即第三种语言。这是维柯最重要的构想，它在约赫曼那里结出了累累硕果。事实上，约赫曼正是从维柯这里，而不是从其他人那里继承了上述构想，关于这一点，维柯的第58个论点给出了明证。该论点表现出一种独特且完美的紧凑性，约赫曼曾将这种紧凑性运用于其杂文中一处极为优美的套叠句中。这个论点是这样说的：“那些沉默者发出一些含混的声音，它们带着歌咏的某些特点。在歌咏中，那些口吃者找到了锻炼其口舌灵活度的方法和手段。”

在维柯和约赫曼看来，诸神和英雄们的图像曾充斥于先人们脑中，这些图像并非神甫般狡黠的欺骗者在人们头脑中催生的畸形产物，也不是任何权欲熏心的侵略者们随口乱编的故事传说；凭借这些图像，人类首次模糊地道出了自己的天性，也正是从这些图像中，人类汲

取了自己踏上漫漫旅途之前必须集聚的力量。用约赫曼的话来说，“[古时候]人们所有的想法和认识都更富有诗意特性”，这种特性曾一度是诗歌取之不尽用之不竭的源泉。这种看法不亚于维柯的观点，即带领歌咏找到其语言的，正是那些最早期语言的贫瘠与笨拙特性。维柯说：“诗意的知识是异教时期最先出现的知识形式，它建立在一种形而上学的基础上……这种形而上学富含感性，由想象力所统治。这与最早期的人类特性相符，他们所拥有的并非深思能力，而是强烈的直观能力和原初的想象力。这决定了其独特诗歌的诞生。这种诗歌源自他们的本性与无知。”

约赫曼继承了维柯提出的对远古时代的看法，这便决定了，他势必与启蒙格格不入，正如他因提出了未来概念而与浪漫主义者们格格不入。只有明晰了他的这种双重境遇，我们才能丈量出其孤寂的深度，接下来的那些文字正是在这种深不可测的孤寂中才得以记录下来的。这种双重境遇也让我们认识到，为什么他的文字遭到了遗忘：它们仿佛与任何传统事物都无瓜葛；没人能拾得起那根贯穿它们的红线。我们希望，它们在当下的复兴与它们至今所遭到的遗忘一样，都不只是偶然。

瓦尔特·本雅明

《来自佩尔瑙的卡尔·古斯塔夫·约赫曼遗稿节选》
(„Carl Gustav Jochmann's, von Pernau, Reliquien.
Aus seinen nachgelassenen Papieren“), 海因里希·乔克
收集出版, 第1卷, 贺兴根, F. X. 里布勒宫廷书店出
版社, 1863。

[III]^①前言。此处公之于众的是一个已故高贵德国
人的遗物; 这都是些残留的遗物, 这位颇有见地与修为
的人考察了一个决定命运的多事之秋, 并将其最终研究
成果保留了下来。在临终遗嘱中, 他将这些手稿托付于
自己的朋友, 这么做不是想让朋友继承它们, 而是想让
其作为一个仲裁者去判定, 这些文稿中是否有些内容值
得公之于众。也就是说, 对眼前这部文集内容的每一
种责难——不论它有理还是无理——都只针对文稿出
版人。迄今为止, 在德语阅读圈中, 称道或熟知约赫
曼的名字的人极少。因为就像有些人在追求名誉时可
能会极为小心谨慎那样, 谦逊之人或老于世故者也都
谨小慎微地尽量去避免碰触这个名字; 这或许也不无
道理。如果一旦有人被说服而愿出版此人的这部或那
部作品, 他就必须接受一个主要条件, 即严格保守其

① 以下文字由德语原著《本雅明作品全集》(„Gesammelte
Schriften/ Walter Benjamin“) 摘自《来自佩尔瑙的卡尔·古斯塔
夫·约赫曼遗稿节选》, 第1卷, “前言”。其中[III]等罗马数字为
德语原著中标注出的所选内容的原始页码。——译者注

作者姓名这个秘密。^① [IV] 文学遗稿中的大部分是作者辛勤编撰的大量资料，它们都是对那些已刊印出版的作品——如关于新教历史，语言和顺势疗法等——的深入或扩展；另外一些则是多部日记；单独的，完整的或只完成了一半的文章，一些为将来的深入研究所做的草稿和准备工作，而他将来想要研究的内容则包括：法国大革命，耶稣会会士，耶稣会会士的政治经济学以及宗教和历史，还有一部贵族的自然史。至于那些只是原材料的文献，眼前这部集子的出版人并未将其收纳，其中的原因并不难想见。出版人只满足于将约赫曼本人对世界、科学和生活进行的零散观察和评论挑选出来，或者将那些单独的、完整的文章收集在一起。后者当中，有一些被当作试验性展出内容送给了一个[sic! 原文如此!]杂志^②，但合理的做法是，为了保持完整性，这些[被赠送的内容]也被收录到了这部集子中，尤其考虑到杂志极少受重视，或不值得保留……[V]约赫曼的精神

① 他匿名写下了(由卡尔斯鲁尔的 C. F. 温特尔出版社)出版的那些“关于语言”的颇有见地的评论，以及(由同一个出版社出版的)《新教历史论文集》(„Beiträge zur Geschichte des Protestantismus“)；还有《等级制及其同盟者》(„die Hie[IV]rarchie und ihrer Bundesgenossen“)(阿劳的 H·R·绍尔兰德出版社)(Aarau bei H. R. Sauerländer)，以及那些《顺势疗法书信》(„Homöopathische Briefe“)。

② 送给了杂志《关于我们时代历史的传统》(„Überlieferungen zur Geschichte unserer Zeit“)和《争取光明和权利的普罗米修斯》(„Prometheus für Licht und Recht“)。

与其品性同样高贵，他不受偏见和激情的桎梏；他极为博学多才，掌握了各种各样的知识，同时却简朴而无欲无求；他在经济上是独立的；他的朋友都是些杰出人物，都是他辗转生活或停留于俄国、英国、德国或法国、瑞士、意大利时结交的，在世界大舞台上的所有角色中，他最好与那些具有哲学头脑的观察者结交……他言谈时，大都带着一种轻松自由的社交口吻，也常常会显得光芒闪耀、口若悬河；他总是怀揣着大量紧凑且有分量的想法，喜欢字斟句酌地考量和权衡每一句话。在这一系列严谨的语句中，一些真理之光会像闪电那般出其不意地击中读者的心灵。约赫曼可谓我们时代中鲜见的作家之一，他们寻求放飞自己的精神，因为他们一心只想消除精神上的疲惫，他们会突然感到内心的悸动，只因发现了自己的观察更为生动、锐利，发现[VI]自己变得更具创造性了。他们更多的是在唤醒内心的光明，而并非让外界的光照进内心……

阿劳，1835年12月12日，海因里希·乔克。

[1]来自佩尔瑙的卡尔·古斯塔夫·约赫曼。（出版人撰写的传记）^①……佩尔瑙是位于巨大海湾边的利弗兰

① 以下文字由德语原著《本雅明作品全集》摘编自乔克在《来自佩尔瑙的卡尔·古斯塔夫·约赫曼遗稿节选》（第1卷）中撰写的约赫曼生平，其中[1]等阿拉伯数字为德语原著中标出的所选内容的原始页码。——译者注

地区的一个小城。1790年2月10日，约赫曼便出生在这里。早在他13岁时，家乡的学校给这个求知若渴的男孩提供的知识天地便已显得颇为狭隘。于是，父亲将他托付给了一个朋友，即里加的国务委员克罗伊青(Kreutzling)，好让他去那里的教会学校就读。4年后，这个17岁的年轻人去了莱比锡大学；之后还就读于哥廷根、海德堡大学，[2]为了学习法语，他还去了[瑞士的]洛桑(Lausanne)。回到里加后，他以律师的身份步入了商界。他工作上很顺利。然而，不知是因为他年纪太轻而偶或招致非议，还是因为他后悔自己过早地与生活缔结了一种四平八稳的关系，总之，他于1812年去了英国，好让自己能流利地掌握英语。他去了牛津(Oxford)和爱丁堡(Ediburg)；之后又在英国待了一年，有时在伦敦停留，有时住在乡下的一个牧师那里……回到里加后，身为法律顾问的他在工作上虽然得到了认可，但这却并未使他感到快乐。不论是工作带来的物质收益，还是工作为他赢得的尊重，这些都无法使他安于这样一份有违自己旨趣的工作。他渴望过一种独立的生活，活在云淡风轻的蓝天下，与有较高修为的人们为伴……在挣得了一份足以保证他独立无忧地继续生活的财产后，他最终于1819年4月挣脱了那些僵化保守的朋友们的怀抱……[3]……当他踏上德意志土地时，当他再次享受到与同时代的智者和艺术家们谈天说地的欢愉时，当他能无拘无束地沉浸在百花齐放、硕果累累的文学世界中时，他感到自己的呼吸更自由、更欢快了。

然而，他很快便发现，对于他这种性情而言，那时的德国也颇有些不如他意、让他颇感陌生之处。身处神圣同盟的昏暗羽翼庇护下，呼吸的空气使他感到憋闷、阴郁。他所到之处，遇到的人都因派别精神而躁动不安。那时正值桑德用匕首刺杀了诗人科策比(Kotzebue)。^①这使他不愿再在德国人中间多待片刻了。

[摘自乔克于1820年9月12日撰写的他与约赫曼初识的报道]^②[35]当我俩……坐在花园中闲聊时，他向我讲述了他的种种游历及未来构想，而我却陷入了对这个人的观察中。他身材匀称，个子甚至算不上中等，精瘦得几乎弱不禁风，那原本使人感到愉快的脸上透出一丝病色，这说明他的健康已经受损。他的眼神虽然友好而温和，但即便这目光因欣喜或[36]愉快而活泼闪烁，都仿佛在倾诉着隐隐的痛楚。渐渐地，他的身形在我面前

① 1819年3月23日，德国作家、戏剧家、出版人奥古斯特·冯·科策比(August von Kotzebue, 1761—1819)在其曼海姆的家中被激进自由主义的学生社团成员卡尔·路德维希·桑德(Karl Ludwig Sand, 1795—1820)用匕首刺杀，罪名是“投敌叛国”。科策比生前曾极力反抗拿破仑战争以及浪漫派，在1806年拿破仑攻占德国的耶拿和奥尔施德特后流亡俄国，并在那里辗转获得信任，于1817年以俄国驻德国总领事的身份回到德国。——译者注

② 此段及下一段开头的[]里的内容均为《本雅明作品全集》之德语原著所加，用以概括这两段的主要内容。这两段中的[35]等阿拉伯数字亦为德语原著中标出的所选内容的原始页码。——译者注

变得模糊起来，就仿佛披上了一层迷雾；我当然听到了他的声音，但却并未注意他说话的内容。就在这一刻，他迄今的生活之歌，乃至他隐秘的内心故事都顿时在我心中清晰起来，历历在目。他终于沉默了一阵儿，可能是在等待我做出某种答复，我方才陡然清醒，平静且清楚地注意到了身边的事物。我没有把谈话进行下去，而是请他让我直言我心中油然而生的一些想法，因为对于我来说极为重要的是，想要从他口中得知，我是否被自己的想象给愚弄了。我讲起了他的过去，谈到了他的一些特殊生活境遇，谈到了一次使他的性情蒙上痛苦色彩的恋爱，如此种种。他惊讶地盯着我；他坦率地承认了这种种经历，甚至认为我所说的那些小事的细枝末节也都准确无误。我俩对此都颇感诧异，于是，我们在接下来的谈话中畅所欲言，提出了种种猜想来试图揭开这一心灵之谜。

[其他生平数据以及乔克过世之后][36]从那时起，我们之间便萌生了一种友谊，我们一生都在不断呵护着它。他曾动身去法国南部，好让健康状况能在那云淡风轻的蓝天下有所好转。大约一年后，并未心满意足的他回到了我身边，而后在瑞士的不同地区度过了(1821年)部分的夏日时光；[37]然后，他(于1821年秋)去了巴黎，在那里与厄尔斯内、施拉布伦多夫、施塔普费尔(Stapfer)以及其他智者贤人和商界人士度过了些美好时光，之后又再次返回巴登-巴登进行矿泉疗养。这些矿泉似乎颇益于他的健康；他最终在那里定居下来，间或也去卡尔斯鲁尔，甚至会在那里待上一段较长的时间……

[77]他热爱生命，就像热爱一个“甜美的习惯”那般；但他并不真正相信[自己的]生命会长久；[78]他甚至不希望它长久，若这只意味着他将逐渐枯萎凋零的话……[80]他遗嘱中的第八句话这样写道：“除我的书信往来和商业文书外，收集编撰资料的所有手稿、文章以及诸如此类的东西，我都赠予我可亲可敬的朋友，来自阿劳的海因里希·乔克先生，它们都将免费寄送给他。我颇为怀疑，他是否知道该拿它们怎么办。不管怎样，他应该会念及我们多年的友谊而费心替我将它们销毁。”

[约赫曼写给森布施(E. H. v. Sengbusch)的一封信的选段，1819年6月11日，塔兰德(Tharand)。]
[4]英国人现在拥有了历史学家；意大利人尚处于自由和光辉的时代之中时，他们也曾拥有诸如此类的人。现在的法国人至少拥有关于某段历史的诸多文集，即那些回忆录，它们因其隐秘性才摆脱了那些同时代权威的茶毒，并且，它们要在后世才能重见天日。只有德国，拜那些盲目顺从的低等人和那些狂妄无知的高等人所赐，只有德国几乎一无所有，它所拥有的，不过是些家族谱系和一大堆毫无意义的王公贵族家族史，人民的历史就这样被消耗于这些谱系和家族史中。[这些家族谱系和家族史只是]一个植物标本，而并非对多种多样风景的远眺和展望！……[18]此外，这些德意志政府或许意识到了其地位并不稳固，但他们的种种行径却绝非为了巩固自己的地位，他们助长那最荒谬可笑的嫉妒心去针对

本国人的功绩，他们让每一位杰出的德国人都养成了一个恶习，去期待异乡政府认可自身的功绩，去追求异乡人的赞许或本该由本国政府提供的庇护。

[141]费希特的封闭式商业国。多么奇怪啊，一个极有哲学头脑的费希特居然会举荐这样一种社会形式，因为它显然就像我们只在动物王国里才能见到的那样，将把人类带入发展停滞中。这种反自然的尝试在中国和日本早已有之。所幸的是，要建成这样一种体系，这样一个要割断与外部世界一切纽带的体系，还必须有一种新式金钱做前提，它即便不是纸币，也得只能对一个、而不对任何其他民族有价值。费希特宣称自己知道这其中的奥秘。但他却把这个秘密带入了坟墓。大自然中并不存在任何封闭式商业国。即便各个星球和太阳系，它们的存在也有赖于交换其各自的光芒、重力及其他力量。地球上的一切事物都是为关联而生的。海洋是世界各部分最好的黏合剂。各种语言的差异也只是在必要情况下才将人们分离开来，这种分离只是为了使那些并存的社会去解决人类社会的普遍问题。但这些语言处处都在产生交叠，并[142]汇合成同样的语言法则，如音节法则(das Sylbengesetz)；同样的要素最终又构建出了普遍关联。正由于不论是在个体中，还是在整体中，隔离和分化的理念都在不断地被践行，这才导致了无数的反常、苦难与无助，这也证明了，这种理念本应是手段，永远也不该成为目的。各个民族、等级、行业和各种文

学当中都存在着种种派别与协定，它们都只是我们在被迫的环境中心生的不安感的永恒见证人。我们伸展四肢，我们辗转反侧，尝试着成千上万种睡姿；但在这样一张床榻上，我们永远不可能找到安宁！

《来自佩尔瑙的卡尔·古斯塔夫·约赫曼遗稿节选》，海因里希·乔克收集出版，第二卷。贺兴根：F. X. 里布勒宫廷书店出版社，1837年。

[93][约赫曼论机械制造业]①机械制造业的生产方式使那些原本只于个体有益的享受传遍了整个民族的每家每户，它导致的结果是，人们在生产财富时萌生了过大热情。然而，为了不让财富因日益不均的分配而造成多数人的不幸，人们必须再次改造社会结构形式。找到合理的社会结构形式是[我们这个]时代的任务。

诗歌的退化

人类历史上有这样一些现象，乍一看上去，我们会

① 此处[]里的内容是《本雅明作品全集》之德语原著所加，用加概括这段的主要内容。这段及以下文章《诗歌的退化》中的[93]等阿拉伯数字亦为德语原著中标出的所选内容的原始页码。——译者注

以为它们是人类的倒退，尽管从这些现象本身来看，或单看其中的个别现象，它们的确是在退化，但若人们将它们与其他相关状况联系起来看，若人们看到它们与所有时代之间最遥远的关系，则会发现，它们恰恰是人类进步的明证。

在一些诸如此类的情況中，人们根本无须拥有特殊的洞察力，便可以说服自己相信上述观点。远古时代的著作浩如烟海，那些极力贬低数以百万计短工的古书不计其数，但现如今，除少数老学究外，很少有人会发现除其多如牛毛的数量以外还值得钦佩的东西。也很少有人会认为，自己无法钦佩这些古物的缔造者是件不幸的事，很少有人会因人们在这些古物中堆起了金字塔，便热切地想要回到牧师们还戴着面具的古埃及；然而，若我们认为，规模有所缩减的不是那赤裸裸的独裁统治及其成效，而是某种精神影响的范围，若我们认为，[250]在主导思想中地位并未下降的那些原则和能力已丧失了大部分权力和外在影响，那么，我们离误解便又近了一步。我们越是频繁地高度评价这些原则和能力，越是惊叹那些讲述它们早先无限威力的传说，那么，我们对它们现在的羸弱之势便越是厌倦，也就越倾向于去认为，一切过往之物同时也是无可挽回的，一切无可挽回之物都是没有被替代且无法替代的。

诸如此类的重要例子有，诸如爱国心、公民意识以及其他更广泛深入人心的道德推动力日渐式微的历史，还有一些手工技艺和艺术的历史，比如，诗歌的历史及其正日渐消失的内在完满性和外在影响力。

根本无须参照那些传说，那些关乎诗艺在动物界和无机自然界最早统治的传说，我们便可以确信，诗艺有它古老的光环和影响力。……[251]……一个民族越是古老，它的诗歌也就越重要，其诗人生活的年代越是久远，其作品也就越无法企及。只要看一眼古代世界里的诗歌，再看一眼新近各民族用笔记录下的各种诗作，我们便可以证明，后者在这条道路上所迈出的步伐并不亚于进步，便可以证明，我们那些后出现的诗行形式的作品实则取材于更古老的宝库，只是早期诗艺的庄严崇高演变成了一种多少较为显而易见的雅兴，早期的人民导师变成了教养良好的、帮助某些人消磨时光的闲聊伴侣。

古时候的诗歌庄严高贵，现如今却降格至无关紧要，这对诗歌本身来说无疑是一种损失，但要判断这种降格是否在其他一些关联中仍意味着损失，还得考虑一些其他情况，因为这些情况是有效的诱因，它们使得人的精神主要或几乎只专注于诗歌的运用和完善；——从这些情况出发就意味着，将待阐明的事情当作已明白无误的前提，因为从上述角度来说，人们所想到的只有古时候诗人们较高级、较普遍的能力。而此处重要的恰恰是那些诱因，即为何精神力量——如经验所示，这些精神力量能朝着很多不同的方向发展——在某个特定时刻只奔向某个特定的目标，并且还取得了如此显著的胜利。

这些原因一部分存在于诗歌素材中，一部分则存在于那些决定诗歌形式的媒介中，[252]并且，这样的原

因主要有三：第一，人们的想法和知识更诗意，与诗歌更相符；第二，人们用以保存和传播这种精神财富的有效辅助手段存在着明显的不足；第三，在与上述两个原因相关的较为贫乏和粗砺的语言中，人们可以发现，它们的运用比较容易与某个根深蒂固的节奏联系起来，而它们的自由运用却面临着较大困难。……[261] ……

在此，让我们简单总结一下使[古时候]诗歌艺术更完善、更高贵庄严的一些原因：较早觉醒的想象力无拘无束地占领了我们整个精神领地；用以可靠保存语词的手段极为匮乏，这迫使人们以诗的形式将所有科学瑰宝保留在单纯的记忆中；最后是语言及其拥有者所处的状况，它使得人们首先发现了恰当表述的规律，后来又觉察到了，自己还需要一种自由表达的法则，并将这些规律和法则引荐给了讲故事的人及其听众。若我们总结出了以上三个原因，便立刻会明白，每一种有助于消除上述三种状况的变化都可称为一种进步，因而，古老的诗想象力之崇高性的降格也从多方面证明了各民族在更普遍意义上的进步。……[268]

……一旦人们只想凭借想象力去完成本应借其他能力完成的任务，便不仅会妨碍人们达到其原有目的，还会使这种希冀彻底破灭；每一种借想象力去入侵早先[本应是：后来的]心灵力量领地的行为都是一种失策，想象力在现实范围内进行的每一种创造都只是幻觉。如果说，感性的人只是跨越了其教育的最低等级，并学会了该如何更好地运用他掌握的那些不太实用的财富和能力，那么，那些有着同样处境的有思想才华的人若想进

步，便应当首先放弃和荒废自己的思想才华。因此，使我们不断臣服于新的自然力量、并不断向我们揭示新真理的外在进步，才与我们不断抗争过时偏见和谬误统治时取得的内在进步不和谐，也正因如此，我们在现象王国中不断取得的新成就，才与这些臆想的成就在精神世界中的流失不相称。若正如培尔(Bayle)^①曾说过的那样，我们的理性并非一种开创性和建设性的，而是一种撼动一切的毁灭性力量，那么，理性之所以是这样，或者说至少目前还仍是如此，其原因在于，诗人精神处处都抢在了理性之前发挥作用，理性必须先为自己的行动开创和肃清一片天地。我们正走在一条归途上，或许这只是一条看似的归途，但它却无论如何都无法避免，因为我们还没有走到一个能使我们开创一条更好道路的地方；我们只是在一步步接近这个地方，并且在现实世界中，柏拉图在其想象的[269]王国中给诗人下的那道驱逐判决，正在逐步、不可撤销地推动一个文明的进程。

因此，我们压根就无须哀叹诗艺的退化，而是应该祝愿它将有好运气。不论诗人曾多么频繁地犯下错误，不论其较低的能力曾多么频繁地导致了严重后果，他曾经都更频繁地为其时代做出了贡献；诗歌在某个领域的影响力越是微弱，人们越是普遍地对某种类型的创作无

^① 皮埃尔·培尔(Pierre Bayle, 1647—1706)，法国作家、哲学家，与贝纳德·B·德·封丹纳(Bernard le Bovier de Fontenelle, 1657—1757)并称为法国启蒙运动早期重要的代表人物，其重要的代表作有：《历史哲学批判辞典》(Dictionnaire historique et critique)。——译者注

动于衷，我们也就越能够确信，正是在这个领域中，正是在这种精神需求中——上述诗歌原本是有益于这个领域和这种精神需求的——才会出现能更好地满足人们需求的方法和手段。……[277]

在某些地方，精神总是势必会凭借其他手段、以其他形式产生影响，而我们觉察到这些地方的诗歌之光芒和影响力业已消失，并将这视为不幸，这种看法并不意味着，我们对诗歌在其自身作用范围内独有的主导性价值的判断是错误的。曾经有这样一些口吃者，他们只有依靠歌咏才能把自己的想法表达清楚；当他们学会了说话时，[278]我们会感到高兴，因为他们无须再依靠歌唱的方式道出每一个消息和警告，但我们却绝非因此而对歌咏的魅力无动于衷。我们越是不愿看到某种艺术被误用，也就越能纯粹、热切地感觉到这种艺术原本的尊严和隽美。……[308]

此外，想象力领地之所以仍在不当地扩张，其原因不仅在于，它早先的专制仍在发挥作用，还在于，一些仍然存在的时代关联在继续发挥影响，这种扩张的原因并非仅在于过去，而是也在于当下，因此，在前一种情况下，这种扩张明显证明了我们的学者们纯粹是荒谬的，同时也证明了我们的社会有一种根本缺陷。

若想象力成为主导性心灵能力的原因在于，尚没有其他能力发展到了能与其抗衡的阶段，那么，想象力的主导地位便完全是合乎自然的。在这种情况下，它的各种造物虽然独统了我们整个思想王国，但它却并未排挤该王国中的任何居民；如果说，它独自统领了我们所有

的感性需求和关系，那也是因为，还没有任何其他合法统治者来统领这一切；而在这种环境已经发生变化后，若人们再虚假地制造出上述[想象的造物独占思想王国的]种种情景，那么，不论这种做法会带来多么灾难性的后果，人们都能——只要这种做法仍然建立在模仿的基础之上——十分肯定地预料到，一个时刻即将来临，在这一刻，这种做法将徒劳无功、孤立无援地自行停止，而事物的天性则必将会战胜诸如上述做法般的种种空想。然而，还存在着另外一种情况，即想象力用类似的方式占据了统治地位，但这并非因为它是唯一清醒的，而是因为它是唯一自由的心灵能力；在这种情况下，其他心灵力量或许也已觉醒，但仍被束缚住了；在这种情况下，我们不再对真实世界及其所有财富和真理一无所知，而是有人刻意向我们隐瞒了它们的实情；与新世界那些较为幸运的地区相比，在我们古老的欧洲，各种事物的处境最为清晰地体现了出来，如果说，身处这一处境的某个民族不得不在种种歧途——这是该民族在没有更好选择的情况下被迫开创出来的种种错误道路——上继续前行，那么，迫使该民族这么做的，便是那从丰富多产的想象力手中接过统治权杖的病态想象力，便是那效仿真正诗人之热忱的高烧者的连篇呓语。在这种环境下，一种所谓更崇高的修行收获了一些最为灿烂的成果，但它们并非修行者们富余的精神力量自由发展的结果，而是他们面对病态社会时想出的权宜之计；它们是市民生活这块人造荒漠里的不满之情在我们周围的突然爆发；它们意味着逃离现实、奔向思想王国

的流亡，这就好比那种背井离乡的流亡，它并不总是流亡目的地之富庶的见证，而是那里的苦难的见证，而这些修行者却不得不将这流亡地当作容身之所。因此，据一个颇有见地之人对古老世界和新世界的观察，后者中更为普及的教育虽然无疑要优于我们世界里的教育，但其中各种科学和艺术——它们并不追求一个能直接见功效的目标——的进步都显得无关紧要，相反，在已走向没落的罗马帝国，在充斥着流氓恶棍的古老法国，各种科学和艺术却仍在繁荣发展。在华盛顿(Washington)和富兰克林(Franklin)的祖国，每个人都有立足之地、可用之食，在这里，适当的劳作既已可保证劳作者获得维护感性和道义所需的所有乃至更多事物，那么人们为何还要费尽心力去粉饰那些无法满足任何需求的赘物呢？在美利坚合众国，没有人会认为，自己不应为得不到维护和享受生活的必需品而担负责任。没有人会疏于那种构成人类宝贵优势的勤俭持家之风，没人是生活中的多余者，没人会舒舒服服地退回自己的世界，强迫自己沉浸于思想世界中，去追求那世上本不属于自己的东西。而这些[被美国人所摒弃的]可悲做法却构成了我们这些古老欧洲人的所谓精神优势。这种优势与这些做法一样，都诞生于令人痛苦的断[除物质欲]念之中。……[316]

如果说，想象力在人类发展初期的专制是合乎自然的，而专制在人类发展过程中的所有倒退都意味着理性的进步，那么在后来的某个时期，这种专制因被迫占据统治地位而遭受的种种限制则意味着公共福祉的进步。

理性与福祉、内在与外在的进步，这二者互为前提。人们大概是为了更幸福而变得更理性了，并且，人并不总是因为要追求幸福才更理性，有时候要变得更理性也必须以一些幸福感为前提。谁知道呢，说不定当人类发展到某个阶段时，外在物质财富对于增加人的精神财富的重要性，或许比它们对于提升人幸福感的重要性还要大呢。

新世界里的福祉看得见摸得着，它因此远胜于旧世界里徒劳无益的思想盛宴，尽管如此，人们却仍可以想到，世上还存在着这样一些情况，它们比[新世界和旧世界里的]两种情况都更面面俱到、更完美。在这些处境中，人们无须放弃现实中的财富，也仍能以一种最强有力的方式调动想象力，并且这种对想象力的运用因更明智而更有成效。北美的新欧洲人的理智之优越性正体现在，这种理智是直接奔着上述目标[对想象力的最有效调动]去的。然而，没有任何一部有关鉴赏力学说的手册能带领我们实现这个目标，要实现它，唯一的途径便是去研究并催生一些社会形式，一些与国家经济中最重要真理及其运用最为契合的社会形式。

在导致我们精神无能的那些原因中，有很大一部分，或者说大部分都源于我们外在的物质匮乏，我们大多数的道德缺陷都可追溯到我们感性的贫瘠。有人曾说，世上有这样一些真理，若给它们裹上破旧的外衣，人们便不能很好地去宣扬它们，且这种宣扬也无法收到应有的成效，这种说法是有道理的。但是世上还有更多的真理，若给它们裹上破旧的外衣，人们根本无法把

它们说出口。财富给予人勇气，既使人变得坦率，也使人变得高傲；我们的思考之所以有奴性，是因为我们感到自己软弱无力，并且我们的判断通常与我们的处境受到了同样的限制。在这两种与生活的关系[我们的判断与处境]中，我们都以贫穷作为出发点，并且只会同时变得稍微富足一些。野蛮人关怀自己的身体时所做的第一件事，便是荒唐地去装饰它。他折磨自己，却认为这是在装饰自己，他使自己[318]致残，却认为这是在美化自己，他的四肢暴露于各种敌对因素的威胁之中，他却还烧灼、切割它们，丝毫不懂得去保护它们、给它们着装；这就好比，早在野蛮人搞清楚该如何保卫和维护其与上帝相似的精神存在前，我们便自负地认为，野蛮人及其精神存在已经被那些恶习和偏见所扭曲和毒害了，而野蛮人却同样自负地认为，这些恶习与偏见正是其纯粹的功绩和智慧。

若我们一直甘于为每一种低级的盲从或热情卖命，我们那些所谓美的艺术又何以能上升到其本应能上升到的高度！它们为迷信建造并粉饰了庙宇，为每一个暴君筑起了重重宫殿；它们搜刮自己所有的财富，将其贡献给了自私与傲慢；时至今日，若我们将——就如卢梭曾经拿拉封丹的寓言所做的实验那般——饱受赞誉的绚烂诗歌之花分解，便会发现，我们眼前呈现的，几乎没有两朵不是自欺和谄媚的恶心混合物，不是盲目崇拜其自身及他人的卑劣行径时的产物。

不论前进中的人类所拥有的各种攫取方式之间有何区别，在现实中，这些攫取方式都隶属于同一个种族，

它们都是一体的、不可分割的，并且，决定价值的是感性的攫取方式，决定其受益者幸福的是道德的攫取方式。万物的自然属性在身体的裸露和精神的富足之间划出了一道深渊，而想象力则徒劳无功地在这道深渊上空架起了七彩拱桥，能借此跃过这道深渊的，偶或会有个把天才，但却绝不可能是整个民族。要让一个民族跃过这道深渊，必须得建筑一道能承受身体重量的坚实桥梁。若将娇惯我们的物质财富视作公共财富，它们将使生活变得更美好，若将败坏特权享有者的特权视作权利，它们将使其拥有者变得高贵。只有当它们变得罕见，只有当这种罕见不再赋予那些从属于它们的事物以更高价值，我们才不会再将它们与其他绝非基于偶然的权利混淆。贺拉斯的

Virtus post nummos!

[先金钱，后美德!]

这句格言从个体口中说出来虽是无耻的，但若谈及所有民族的命运，它则包含了一个更能宽慰人心的真理，而诗人奥古斯特及其艺术资助者却是无法参透这一真理的。

人类日益坚定地把知识当作权力，他们对自然的认识日益深化，即控制自然的能力渐长，也学会了将生活中那些消磨和耗费其最好精力的奴役性活计都交给了其双手的创造物，交给了各种各样的机器和工具，伴随着这一切的发生，人类为自己开创了一条通往更幸福的新

世界之路。在这个新世界中，无忧无虑的人要求自己为更加崇高的事物而努力，其艰辛的旅程也会由此而获得回报。在接近这个目标的过程中，他可能会获得一种精神上的发展，或者说会发展到美国人那种令人惬意的中等精神水平，这种发展要远胜于我们那种病态的瞎胡闹，并且，诗人的精神也因此而能更高地飞扬，因为那种在陌生领域中毫无目的的四处乱撞再也不会使它精疲力竭。相较于我们市民社会中那种无比艰辛的闲荡，即我们所谓博学多识，一个真正的人性社会中的悠闲还会结出其他硕果；迈步向前的幸福所高唱的凯旋之歌，它听起来应该不同于[人类]因渴念未被满足而发出的叹息，被解放了的普罗米修斯的欢呼，它听起来应该不同于其被缚时的叹惋。

[卡尔·古斯塔夫·约赫曼]《论语言》(„Über die Sprache“)——“说话，好让我看见你!”(„Rede, daß ich dich sehe!“)——海德堡：C·F·温特尔出版社，1828。

译后记 无法扼杀的阅读快感

这本小书译介的杂文里，无不透露着作为“读者”的本雅明无法扼杀的阅读快感。他读卡夫卡的小说，读列斯科夫的故事，读布莱希特的诗歌、戏剧，读历史人物的生活、想象、精神，他向这些“读物”投去深邃的目光，既激活着历史中沉默的人、物、字，更传递着他对世界的激情之火，对生活的希望之光。不论是历史社会，还是个体内心，他眼中的世界总不免带着些晦暗色彩，或污秽不堪、散发腐朽之气，或充斥矛盾对抗、剑拔弩张。可同时，他的目光却又总能落在那些孕育历史、社会变革力量的模棱姿态上，总能看到新旧世界碰撞时闪现的希望火花。在他的解读中，卡夫卡的父辈世界如此，迫使布莱希特身心流亡的国度如此，湮没约赫曼精神呼唤的历史亦如此。他对人类文明的变迁总是带着些许留恋、忧郁、感伤，却总又将闪烁着智慧的目光

投向历史、当下、未来，总能看到世界、生活中的晨光微曦。

本雅明是一位重感性，重感情的“读者”。在从文字里探索世界、解读文明的过程中，他虽堪称一位冷静的智者，本着辩证理性的思维，将历史、现在与未来纵观眼中；但更是一位饱含深情的观察者，用细致入微的目光丈量着文字、文明世界里种种人、事、物的深度与广度。他对文字中世界的蛛丝马迹兴趣盎然，对文学折射的多彩世界尤为情有独钟。循着他的目光，钟爱文字的读者们总能在文学作品中发现惊喜，体会乐趣，斩获独特的美学享受。这也是译者在翻译他的文字过程中最大的收益。

当然，本雅明绝非一位单纯追求感性娱乐的文学“读者”，而是一位情中有理、理融于情的人类文明思辨者。从他对讲故事和诗歌艺术的情理描刻中，他对文学的钟爱有加可见一斑。而他所观察到的，实则是这两种艺术的败落，可在描刻它们时，他又并非只一味地感伤怀旧，而是在对它们演变过程中的一座座里程碑如数家珍的同时，也冷静地搜寻着它们的变迁对人类的美学享受及文明进程的新意义。他对文明进程中的新生事物有着一种独特的热情。这一点，我们不仅可从他对“机械复制时代的艺术品”的模棱态度中体会到，也可从他对布莱希特叙事戏剧诞生过程的密切关注中，从他对布莱希特诗歌所含新社会理想的剖析里窥见一斑。由此可见，他并非只立足文学而热爱文字，而是本着对人及其

历史社会的关切而放眼文学。

对译者而言，本雅明可谓一个理想的读者楷模。因为他对待文字热情且犀利，不仅使文学的美妙之处受到了最细腻、最深情的关注，还使文学对个体、社会和历史文明的意义获得了最大程度的展现与升华。

在此，谨对北京师范大学出版社及谭徐锋编辑表示诚挚的感谢，感谢他们能让译者有幸细读、翻译本雅明的美文，使译者在浮华尽显的时代依然能收获一种无法扼杀的阅读快感。

关于本译书，需向读者说明的是，其中译文均根据以下德语原版著作译出：Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Zweiter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 407-598。经出版社与译者协商，本译书中的《爱德华·福克斯，收藏家和历史学家》一文转录自早先出版的译著：[德]本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，天津，百花文艺出版社，1999，293~337页。如无特殊说明，本译书中正文中所有[]里的内容均为译者为通畅或明晰译文所加的文字；脚注中，译者注释均已标明，若未标明，便是本雅明原著的注释。由于译者才疏学浅，翻译过程中不免有所纰漏，还望悉心读者不吝指正。

陈敏

2016年2月26日于北京惠园