J · Y · Y · P · F

博学丛书

[德]
本雅明 著

经验与贫乏

王炳钧 杨劲 译

百花文艺出版社

责任编辑：革令生
封面设计：张振洪

博学丛书

JINGYANYUPINFA
经验与贫乏
JINGYANYUPINFA

ISBN 7-5306-2748-1
9 787530 627488 >

ISBN7-5306-2748-1
I·2460 定价：20.00元

Z106
B49

经验与贫乏

[德]本雅明 著

王炳钧 杨劲 译

A0927152

百花文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

经验与贫乏 /（德）本雅明著；王炳钧译. —天津 ：百花文艺出版社，1999
ISBN 7-5306-2748-1/I·2460

Ⅰ.经… Ⅱ.①本… ②王… Ⅲ.文学理论-研究 Ⅳ. I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（1999）第 34577 号

百花文艺出版社出版发行

地址：天津市和平区张自忠路 189 号

邮编：300020

e-mail：bhpubl@public1. tpt. tj. cn

http：//www. bhpubl. com. cn

发行部电话：（022）27312757 邮购部电话：（022）27116746

全国新华书店经销

天津市桃园印刷有限公司印刷

※

开本850×1168毫米 1/32印张 12.625 插页 2 字数 240 千字

1999年9月第1版 2000年1月第2次印刷

印数：4001—8000册 定价：20. 00元

评弗里德里希·荷尔德林的两首诗
(1915)

《诗人之勇气》·《羞涩》

如果不作说明，下列研究的任务是无法归列于文学艺术美学之中的。这一作为纯美学的科学把它最主要的力量用在对文学艺术的各个门类的探究上，其中最为常见的是对悲剧的探究。人们所评论的几乎只是古典派大作，如果评论涉及的不是古典戏剧，那么它在更大程度上采用的是语文方法，而不是美学方法。这里试图对两首诗作，美学评论，这一意图要求对其方法事先作一些解释。它将要揭示的是那种被歌德称为内涵的内在形式。所要搞清的是诗的任务这一评论诗的前提。诗人如何完成他的任务，这不是诗评应遵循的准绳，对评论起决定作用的更多是任务本身的严肃与气魄。因为，这一任务源于诗作本身，它也应理解为作品的前提，即诗作所证实的那一世界的精神直观结构。这一任务、这一前提，在这里应当理解为可以进行分析的最终原因。所要搞清的不是什么诗歌创作过程，也不是创作者本人或他的世界观，而是诗作的任务和前提所处的特殊的

独一无二的范围。这一范围既是研究的产物同时也是它的对象。它自身并不可与诗作进行比较，而更多是研究唯一可确定的东西。这一范畴在每种文学创作中都有其特殊形态，可将其称为创作物（das Gedichtete）。从这一范畴中，应当开发出那一包涵着文学创作真理的独特区域。恰恰是那些最严肃的艺术家们所极力宣称的、他们的创作产品的这种“真理”，应当理解为对他们创作的客观化，理解为艺术任务的完成。“每一艺术作品都含有其先验的理想和存在的必然性。”（诺瓦利斯）就其一般形式而言，创作物是精神与直观秩序的合成统一体。这一统一体所获得的特殊形体便是特殊创作的内在形式。

创作物这一概念是一边缘概念，这可从两个方面来看：作为边缘概念，它首先是针对诗这个概念的。作为美学研究范畴，创作物截然区别于与形式——素材——模式，这是由于它不是把形式与素材这一基本的美学整体分割开来，而是将其保持于自身之中并塑造其内在的必然联系。由于以下所涉及的是具体的诗的这种创作物，这一点不能在理论上，而只能就具体情况作论述。再则，这里也不是在美学意义上对形式和素材概念进行理论批判的地方。在形式与素材的整体之中，创作物与诗作本身共有一个最基本的特征，创作物本身也是依照艺术有机体的基本法则而建构的。作为边缘概念、作为诗的任务的概念，它之所以区别于诗作，不仅只是由于其它原则特征，而更多地完全是由于其更大的可确定性：不是由于在数量上缺乏确定性，而是由于那些现实存在的潜在于诗中的确定性以及其它确定性。创作物是对充溢于诗作自身之中的固定功能联系的松散，这一松散只能通过忽略一定的确定性而产生；即由此而使其它成分

间的相互联系和功能整体明显表现出来。因为，由于诗作受所有确定性的现实存在的决定，以致它作为这种意义上的诗，只能从整体上来理解。而对功能的认识则是以多种多样的联系可能性为前提的。这样看来，对诗的结构的认识在于把握它的越来越严格的确定性。要获得诗作中的这一最高确定性，创作物必须忽略某些确定性。

通过这种与诗作的直观和精神功能整体的关系，创作物表现为对诗的界定。同时，它也是界定另一功能整体的概念，因为界定概念总是作为概念之间的界线才可能存在。这另一功能整体便是任务的思想，它与解决这一任务的思想——这便是诗作——是相应的（因为任务与之解决只是在抽象中可以分离）。对于创作者来说，这一任务的思想始终是生活。在生活中存在着另一个极端的功能整体。如此，创作物表现为生活的功能整体向诗作的功能整体的过渡。在这一过渡中，生活由诗作所决定，任务由其解决决定。对此构成基础的不是艺术家的个人生活情调，而是由艺术所决定的生活关联。使这一范围，即这两种功能整体的过渡范围，得以把握的范畴，此前还没有建构，这些范畴首先可借助的大概是神话（Mythos）概念。恰恰是艺术的最薄弱的成果是以生活的直接感受为基础的，而最强的，就其真理来看，则与类似神话的范围——创作物——有关。可以这样说，生活一般是诗作的创作物；但是，诗人越是试图毫无转化地把生活整体变为艺术整体，他就越是个无能之辈。把这种无能作为“直接的生活感受”、“心灵的热忱”和“气质”来捍卫、来要求的做法，已是司空见惯了。荷尔德林这个重要的例证清楚地表明，是创作物使对诗的评价成为可能，而不是诗

的成分间的联系和气魄的程度。这两个标志是不可分割的。因为感情的松弛扩展越是取代（我们较为接近地把其称为神话的）成分的内在气魄和形体，联系就越少，就越会产生一种无论是可爱的、无艺术性的自然产品，还是脱离艺术、脱离自然的造作物。作为最终的统一体，生活是创作物的基础。如果对诗的分析不触及直观的塑造和精神世界的建构，那么它越是过早地涉及生活自身，而不是创作物，作品——在狭义上讲——就越表现得素材化、越缺乏形式、越无意义；而对伟大作品的分析所触及的尽管不是神话，但却是一个由相互抗争的神话成分力量所构成的、作为生活的原本表达的统一体。

创作物是界于两条界线之间的区域，对于这种特性它的表现方法便是见证。这一方法的目的不可能是证实所谓的最终成分，因为这些成分在创作物中根本不存在。更多要证实的不是别的，而是直观和精神成分间联系的力度，即首先从具体例子入手。但在证实过程中必须表明，所要涉及的不是成分，而是关系，正如创作物本身就是艺术作品和生活之间的关系范围一样，而这两者的整体本身又是根本不可把握的。如此，创作物将表现为诗作的前提、它的内在形式和它的任务。所有感性的和思想的表象成分都表现为本质的、原则上无止境的功能总和，他们这时所依照的法则被称为同一性法则。它所指的是功能的合成整体。它不同的特殊形象被认识为诗作的先验。就所说的这一切来看，搞清纯粹的创作物这一绝对的任务，只能是纯粹方法上的、理想上的目标；纯粹创作物将不再是边缘概念：而是没有诗作的生活。——这种方法是否可使用于整个诗歌美学、或许其它较远的范围，对此，在其可行性未被检验之前，不

可再作继续的论述。检验之后才可得出，什么是诗作的先验，什么是所有诗歌的或甚至其它文学门类的乃至整个文学的先验。下面将要较为清楚地表明，对诗歌创作的评判，即使不可证明，也是可建构的。

我们将用这种方法来研究荷尔德林留给我们的、出自他成熟期和后期的两首诗：《诗人之勇气》和《羞涩》。在研究过程中，这种方法将表明这两首诗的可比性。把它们联系在一起的是一种亲缘关系，因而才有不同稿本之说。对属于最早的和最后的稿本之间的那一不太重要的稿本（《诗人之勇气》第二稿），这里不作谈及。

对第一稿本的观察结果是，它的直观因素相当不确定，具体部分之间无联系。这样，诗作的神话就被神话因素（das Mythologische）所淹没。神话因素只有通过其适度的联系才能表现为神话。在上帝和命运的内在统一之中才可认识神话，即在原动力（ἀνάγκη）的主宰之中。荷尔德林诗作第一稿本中的对象是这样一种命运：诗人的死亡。他歌颂的是走向这一死亡的勇气之源泉。死亡是将产生诗人之死的世界的中心。在那一世界的存在便是诗人之勇气。但在这里只有最警觉的预感力，才能从诗人世界中感觉到这一规律的闪烁。它只是羞怯地发出歌唱宇宙之声，而诗人之死同时意味着宇宙自身的消亡。这里神话更多地是由神话因素构成的。太阳神是诗人的祖先，他的死便是命运，依托这一命运，诗人之死才能得以反映，才能成为真实。一种——我们无从得知其内在源泉的——美，不是在塑造诗人的形象，而是使之解体，其程度且不亚于对上帝形象的解体。——而且诗人的勇气还奇异地建立在另外一种陌生的秩序

之中，即与生者的亲缘关系之中。从这一关系中，诗人的勇气获得了与命运的联系。这种与民众的亲缘关系对诗人的勇气有何意义？在诗中并感觉不到有诗人依靠他的民众，即那些生者的深刻理由，感到与他们有亲情。我们知道，一个能给人安慰的诗人有这种想法，特别宝贵的是荷尔德林有这种想法。尽管如此，那种与所有民众的自然联系，对我们来说，不可能构成诗人生活的条件。诗人为什么不——以深刻的理由——欢庆世俗（Odi profanum）。这个问题可以、而且必须提出，特别是在生者还未构成精神秩序之外。——极为令人惊讶的是，诗人张开双臂介入陌生世界秩序，求助于民众和上帝，为在内心中树立他自己的、诗人的勇气。但是，歌唱作为诗人的内心的、他的美德的重要源泉，在所提到之处，都显得软弱，没有力量，没有气魄。这首诗生活在希腊世界之中，一种近乎希腊式的美给诗以活力，它完全被希腊神话主宰。但希腊式创作的特别原则并没有纯洁地展现出来。“因为，自从歌唱摆脱了凡俗的嘴唇|呼吸着和平，慰藉着痛苦和欢欣|我们的旋律愉悦着|人的心灵……”这些话语中只是微弱地包含着那种品达鲁斯——及后期的荷尔德林——所满怀的对诗的形象的敬畏。如此看来，对每个人都“慈仁”的“民众歌手”也不是为这首诗奠定直观世界的基础而服务的。垂死的太阳神这一形象，最清楚地证实了一种存在于所有成分中的未能克服的二重性。与上帝这一形象相对，田园自然还起着它特殊的作用。换言之，美还没有完完全全地成为形象。对死亡的想象也不是自然流露于纯粹的塑造之中。死亡本身也并非——像后来理解的那样——得到最深刻塑造的形象，而是立体的英雄人物在不确定的自然美中的消失。死

亡的时间与空间也不是依照整体形象的精神孕育而生。同样的、塑造原则上的不确定性强烈地区别于既定的希腊方式，威胁着整首诗。这种美几乎是很符合气氛地把歌唱这一美丽现象与上帝的欢快联系在一起，上帝在神话因素意义上的命运为诗人所带来的只是一种类比意义，这种美和对上帝的孤立，并非源于其神话法则为死亡的、经形象塑造的世界中心；而是：一个只是虚弱构成的世界随着落山的太阳在美中死亡。神与人对他们所生存的诗的世界、对时空整体的关系，并没有得到强有力的、也没有得到纯希腊式的完美塑造。必须完全认识到，这种生活感受，这种广泛的、不确定的生活感受，是这首诗的完全没有脱俗的基本感受，因而才写出了割裂为不同的美的成分间有气氛的联系。生活作为一种没有受到质疑的——或许是可爱的，或许是高尚的——基本事实还决定着（也掩盖着思想）荷尔德林的这一世界。对此，标题的语言结构也是奇异的见证，因为标志那种美德的是一种独特的不明确性，另外还为这种美德附加了诗人这一载体。这对我们所作的提示是：由于这种美德过分贴近生活，而为其纯洁造成了浑浊。（参见：《荷尔德林的另一首诗的标题的语言结构：妇人之忠诚》——译者）。严肃的结尾中那一几乎陌生的声音楔入画面系列之中，“精神权利不减”，这一源于勇气的强烈告诫在这里是孤立的，与之相联系的只有前面段落中一幅画面的气魄：“对我们，……|用金襻带擎托|像儿童一样扶持。”上帝与人的联系依照僵硬的节奏生硬地置于一幅大画面之中。但这一孤立的画面无法阐释那些相互联系的力量的基础，因而也无足轻重。对这一稿本的修改的力度将明显表现、适宜地道出：荷尔德林的这一世界还未充满诗的法则。

第一稿本所暗含的那个诗的世界的最内在的关联究竟意味着什么，修改所作的深化如何决定着结构的巨大改变，从形体中心出发的塑造如何必然渗透于每一诗句，这是最后稿本的结果。非直观的生活设想，出自在精神上无足轻重范围的非神话的、无命运的生活概念，此前被视为是前一稿本的创作前提。在以前的稿本中形象孤立、情节无联系之处，现在出现的是直观的精神秩序和诗人的新宇宙。找到可能把握这一完全统一的、独一无二的世界的途径是很困难的。面对各种关系的不可捉摸，除了感觉上的把握外，任何一种其它方法都无能为力。为获得对结构的认识，这一方法要求从开始就从联系之处入手，从形象关联入手，比较两个稿本的诗作结构，进而逐渐接近那些联系的中心。那种民众与上帝之间的（以及他们与诗人的）不明确的从属关系，以前就已认识到了。与此相反，存在于最后稿本之中的是各个范围的强烈所属关系。神与生者在诗人的命运之中紧密地联系在一起。这里所扬弃的是传统的神话因素至上的简单做法。这里对把人物引向“独自沉思”的歌唱的议论是：它引导着“与天神等同”的人——并且也引导着天神本身。也就是说，这里所扬弃的是对两个稿本进行比较的根本基础，因为后一稿本情节的继续发展谈到的是：歌唱也引导着天神，且也无异于它对人的引导。这里——在诗的中心——神与人之间的秩序奇特地在对应中提高，一者等同于另一者（就像天平的两个称盘：让它们处于相持状态，但却超脱于秤杆）。这样便非常明显地表现出了创作物的基本形式法则及其规律性的根源，这一规律性的实现为最后稿本奠定了基础。这一同一性法则说明，诗中所有部分都处于强烈的相互渗透之中，要纯粹把握其成分

是根本不可能的；可把握的更多地只是它们之间的关系结构，在这--结构中，每一形象的同一性都表现为无止境的系列链条的功能，创作物正是展现于这一系列之中。创作物中所有本质形象都表现为原则上无止境的功能的统一体，它们在这一表现中所依照的法则，便是同一性法则。没有任何成分可以毫无关联地脱离已从根本上感受到的世界秩序的力量。在所有具体结构，在段落和画面的内在形式之中，都将表现出这一法则的实现，它最终在诗的所有关系的中心产生以下效果：直观与精神形式之中以及之间的同一性——所有形象在精神总和中，即与生活同一的创作物中，在时空上的相互渗透——但这里必须指出的只是这一秩序当前的形体：远离神话因素而对生者和天神范围所作的平衡（荷尔德林往往如此称之）。在天神出现，甚至在提到歌唱之后，再次开始的是，“侯爵那依照物种的合唱欢歌”。这样，围绕着诗的中心，人、天神和侯爵在这里全都从他们的旧秩序中坠落，而后又聚集在一起。但那个神话因素的秩序并不起决定性作用，相反，贯穿于这首诗的是各种形象的完全另外一种准则，这一点最明确地表现于形象的三分法之中，这里还能让侯爵保持其与天神和人并列的位置。这一诗作形象——神和生者——的新秩序基础是这两者对诗人的命运和他的世界的感性秩序所具有的意义。荷尔德林所看到的这种新秩序的本来根源，在结尾才能表现为所有关系的基础——此前所看到的只是这一世界、这一命运在天神和生者身上表现出的规模的差异——这正是：这些早先分割开来的形象世界现在表现为诗的宇宙中的整体生活。这一在形式及一般意义上似乎构成这种诗的世界建构条件的法则，现在开始——陌生而强有力地——展现

出来——所有形象都在诗人命运的关联中获得了同一性，在这种同一性中，他们相互扬弃于一种直观之中，这样，无论他们如何自负，都最终归顺于歌唱的限定之中。在对第一稿本的修改中，可最明显地看出经修改提高后，增强了形象的确定性。在所有细节上都为诗意力量的集中创造了空间。严格的对比表明，即使是最微小的变动也是从整体出发的。就此，必须得出有关内在意图的重要结论，而第一稿本只是微弱地遵循了这一意图。命运是荷尔德林世界的法则，对歌唱中的、对不可改变的诗人命运中的生活，我们将就形象关联进行追踪。

在分量上得到格外突出的秩序中，神与凡人以相对的节奏贯穿于诗作。这一点明显地表现在中间段落的继续和收缩中。这里所完结的是一个即便是隐秘的、但却极为有序的规模序列。在荷尔德林的这一世界中，各自清楚表现的生者们是这样的扩展，是为（下面将要看到的）命运的扩张展现的蓝图。“难道你不认识那诸多生者？”一种庄严——或让人联想到东方的广阔——构成了这一呼唤的开端。第一稿本的首句又有何功能呢？它把诗人与所有生者的亲缘关系作为勇气的根源来呼唤。除了知道、认识许多人，没有更多意义。而天才对他所“认识”的这群人的确定性本源的发问让我们看到了以下关联。下列话语大大道出了荷尔德林的宇宙，这些——陌生得又像来自东方世界的，但比希腊的命运之神更为本源的——话语赋于诗人以庄严。“难道你的脚不是像在地毯上一样，在真理上行走？”这是就勇气方式的意义对诗的开头所作的继续修改。现在，对固有神话的借鉴让位于自己的神话关联。因为，如果人们在这里只是看到神话因素的直观向“行走”的冷静的直观的转换，或者只是认识到

原始稿本中的依赖性（“难道命运之神不是亲自接近你为你效力?”）是如何成为第二稿本中的假定的（“难道你的脚不是……在真理上行走?”），那么这便意味着停留于表面——相类似的是第一稿本中的“亲戚”改进为“认识”：一种依附关系变成了一种积极活动——而且至关重要的是，这种积极活动本身又转换成为一种神话，而前一稿本中的依赖性恰恰产生于这种神话。但这种积极活动的神话特性在于，它自身是依照命运运行的，且包含了命运的完结。诗人的一切积极活动是如何与依照命运确定的秩序紧密衔接的，它是如何在这些秩序中得到永恒的扬弃，又是如何扬弃这些秩序自身的，对此，民众的存在及其与诗人的贴近便是证明。诗人对生者的认识以及他们的生存都基于这种秩序之上，按照诗的意义，这种秩序可称为“位置”（Lage）的真理。具有巨大画面张力的第二句诗，必须以位置的真理这个荷尔德林世界的秩序概念为前提才可能。空间的和精神的秩序是由确定者与被确定者的同一性联系在一起的，这种同一性对这两者同样适合。对这两种秩序，这种同一性不是一样的，而是同一的；通过它，那两种秩序相互渗透构成同一性，因为对于空间原则起决定作用的是：它在观念上完成确定者与被确定者的同一性。位置是对这一统一体的表达；空间应理解为位置与被置物（Lage und Gelegenem）的同一性。对空间内所有确定者而言，其自身的“被”确定是内在的。每一位置只有在空间内才得到确定，并只有在空间内它才能确定。在“地毯”这一画面中（因把一个层面确定为一种精神体系）可以联想到它的图案，可以看到思想中装饰物的精神任意性——也就是说，装饰物构成了对位置的真正确定，并使它成为绝对的——那么，同

样如此，居于可供行走的真理秩序本身之中的，是“行走”这一强有力的积极活动，这一内在的立体时间形式。这一可供行走的精神区域必然把每个迈出任意脚步的行走者都留在真理范围之内。这些精神感性秩序以其总和构成了生者，在他们当中，诗人命运的所有成分都保存在一种内在而特殊的形式之中。无限扩展中的时间存在、位置的真理把生者与诗人联系在一起。在同样意义上，这些成分的联系还表现在结尾段落民众与诗人的关系之中。“便利他人我们同样灵巧优秀。”按照诗歌的（或许是一般的）法则，这些话语在诗中达到了它们的直观意义，而没有使用其转义。如此，在“灵巧”（geschickt）这一词的双重意义中渗透着两种秩序。诗人出现在生者之中，他在确定的同时也被确定着。在分词“灵巧”之中，时间的确定性完结了情节中的空间秩序，即适宜性，同样如此，在目的的确定中，“便利他人”又一次重复了这些秩序的这种同一性。似乎是必须通过艺术秩序把这种生动化加倍清楚地表现出来，而让其它一切都处于不确定状态，并在“便利他人”之中暗示出极大扩展范围内的孤单。令人惊讶的是，恰恰是在这最为抽象地刻画民众之处，凸现于这一诗句深处的，是最为具象的生活的一种几乎全新形象。如同适宜性（das Schickliche）将表现为歌手最深刻的本质、表现为生存的界线一样，这里，它在生者面前则表现为灵巧（das Geschickte）；这样便以下列形式产生了同一性：确定者和被确定者，中心和扩展。诗人的积极活动通过生者得到了确定，而生者又在自己的具象生存中——“便利他人”——依据诗人的本质确定自己。民众作为诗人命运的无限扩展的符号和文字而存在。这种命运本身，如同之后将要表明的那样，是

歌唱。这样，民众将作为歌唱的象征充溢荷尔德林的宇宙。把“民众诗人”改变为“民众喉舌”证实的同样是这一点。这首诗的前提条件是，不断把源于中立“生活”的形象转变为神话秩序的部分。这种秩序中的民众和诗人被同样强烈地纳入这一转折之中。在这些词语中，可以特别感受到天才对他主宰地位的离弃。在民众中间歌唱的诗人暨民众，完全置身于歌唱范围之中，一种由民众和他们的（处于诗人命运中的）歌手构成的平面整体再现于结尾之中。而现在——我们是否可以将此与拜占廷的玛赛克相比？——所表现的民众是被抽掉人格的，他们像被压挤在平面上一样围绕在他们的神圣诗人那平淡高大的形象周围。与第一稿本相比，这些民众是另外一种、本质更为确定的民众；与他们相适应的是另外一种生活观：“所以，我的天才，请自由地走进生活，不要忧愁！”“生活”在这里位于诗人的存在之外；在新稿本中它不是前提，而是一种以强大的自由所完结的运动的对象：诗人走进生活，而不在其中转变消失。把民众划在第一稿本中的那种生活观中的归类法，现在成了生者与诗人的命运联系。“发生什么事情，完全是在你！”以前的稿本在此处用的是“赐福”（于你）。这种对神话因素的移置做法同样也构成了其它各处修改的内在形式。“赐福”是一种依附于超验和传统神话因素的设想，它并不是从诗作中心（如天才）出发来理解的。而“在”（gelegen）则完全追溯到中心，它意味着天才本人的一种关系，在这一关系中，这一段落的修辞性的“是”（sei）被这一“在性”（Gelegenheit）的存在扬弃。空间的扩展在以前的意义上重新出现。这里所涉及的仍然是美好世界的规律，即为何对诗人来讲，真理之路必须是可行走的，在这

一世界中，位置同时也由于诗人而成了被置物。荷尔德林曾这样开始一首诗："欢快吧！你选择的是好命运。"这里，对于幸运者来说，为他而存在的只是这个命运，即好命运。诗人与命运的这种同一关系的对象是生者。"跟上欢乐的节拍"这一结构是以声调的感性秩序为基础的。这里确定者和被确定者的同一性，也存在于韵脚之中，就如整体结构表现为半双重性一样。这里所存在的作为法则的同一性，不是质的意义上的，而是功能意义上的，因为所道出的不是韵句本身。当然，"跟上欢乐的节拍"压在欢乐的韵脚上没有什么意义，就像"在你"使"你"本身成为被置物、变成空间一样。如同被置物被认识为天才的（而不是与他的）关系一样，韵脚是欢乐的（而不是与它的）关系。那一在格外强调时听起来像声音的画面表现出的不和谐，而更多是具有以下功能，即：使欢乐的内在精神时间秩序成为可感知的、可听到的。这种功能存在于无限扩展的情节序列中，而这一情节又是与韵句的无限可能性相适应的。这样，真理和地毯画面中的不和谐，产生出的是可供行走这一具有联合力量的秩序关系，就像"在性"意味着位置的精神和时间的同一性（真理）一样。这些不和谐在诗作结构中突出了内在于所有空间关系中的时间同一性以及精神存在在同一性扩展中的绝对确定特性。这一关系的载体是生者，这是格外明显的。恰恰是基于这些生动画面的极端性，道路和适宜的目标现在应当表现得不同于前，不同于以前依照田园式的世界感受所表现的，位于表现这种世界感受之后的诗句是："或者还有什么能让你受辱，|心灵！还能遇到什么，|在你该去之处？"这里，在注视段落结尾时力量加剧的同时，可以将两个草稿的标点符号作一比较。在

下一段落中凡人是如何以与天神同样的意义接近歌唱的，现在——在他们充满诗人的命运时——才能完全理解。就其渗透力来理解，所有这一切都必须与荷尔德林在最初稿本中赋于民众形象的力度来比较。因为，民众为歌唱所愉悦并与诗人相近，所以后者可以被称为民众诗人。仅在这里就可猜测到一种更为严格的世界构想的力量，这一构想以直观找到了民众的命运般的意义，而以前只是试图从远距离出发获得这一点。正是这种直观使民众成了诗人生活的感性精神功能。

特别是在时间功能上还很模糊的关系，现在得到了新的确定性，就神的形象对这些关系的独特转变所作的追踪表明了这一点。通过新的世界建构中这种适合于神的内在形象，可——比通过他们与民众的对立——更为确切地澄清民众的性质。生者的意义的内在形式是他们被纳入诗人的——确定和被确定的，空间中的真实的——命运的生存，而在第一稿本中却没有这种意义，就如同在这里看不出神的特殊秩序一样。而在新稿本中贯穿着一种有立体力度倾向的运动，它在神的形象中最为活跃。(除了表现在民众形象中的、趋向于无限的情节的空间运动之外。)神在这里成了极为特殊的、确定的形象，同一性法则在这些形象上得到了全新的塑造。神的世界的同一性和它与歌手命运的关系有别于生者秩序中的同一性。在那里，通过诗人并为诗人所确定的情节被我们视为出自同一源泉。诗人经历的是真理，这样他认识了民众。而在神的秩序中——下面将要表明这一点——存在着一种形象的特殊的内在同一性。在空间画面中，比如通过装饰对平面的确定，已经可以看到对这种同一性的暗示。但是它在成了一种秩序的主宰者之后，其所开创的

是对生者的具体化。由于每一形象自身都再次浓缩，都载有纯内在的立体性这一他们的生存在时间中的表达，因而形象独特地加倍增强（这使它与空间的确定性相联系）。在这一浓缩倾向中，事物作为纯粹的思想追求生存，决定诗人在形象的纯粹世界中的命运。形象的立体性表现为精神的。如此，“欢乐的一日”变成了“思考的一日”。对这一日，用形容词所表明的不是它的特性，而是给它以那种恰恰是构成本质的精神同一性条件的能力：思考。现在，这一日在新稿本中的塑造达到了最高境地，表现为静的、在意识中与自身和谐的，表现为生存的内在立体形象，与这一形象相适应的是生者秩序中情节的同一性。从神的角度来看，这一日表现为对时间总和的塑造。从时间总和这一近乎于持之以恒之物中所获得的是一种更为深刻的意义，即它由上帝所赐。这一日是赐予的，这一想象应格外严格地与赠送这一日的传统神话区分开来。因为，这里已对之后将更为强烈的表现作了暗示：思想导致形象的客观化；只是赐予，还是不愿赐予这一日，神完全依赖于他们自己的立体性，因为他们最接近的是思想的形象。这里可再次指出在纯音调上通过头韵法对意图的增强。这里，重要的美把这一日提高为立体的、同时又是静观的原则，这种美在《客戎》的开头表现得更为强烈：“你究竟在哪里？沉思！你总是要|躲避，你在哪里，光明？”与之同样的观念对第五段第二句作了非常内在的修改，使之相对以前的稿本变得极为细腻。完全与“流逝的时间”和“过世者”相反，在新稿本中，这一句展现了时间和人的形象中的持之以恒和持续性。“时间转折之时”还明显地包括了持之以恒的时刻，这一时间中的内在立体性要素。内在时间立体性这一要

素是至关重要的，这一点就像到目前为止表现出的现象的中心意义一样，在以后才能完全明了。紧接着的“我们长眠人”也是同样的表达。以（睡眠）所表达的又是形象的最深刻的同一性。这里已经可以联想到赫拉克利特的话：尽管我们在清醒状态看到的是死亡，但在睡眠中看到的仍是睡眠。这里所涉及的是有力度的思想的立体结构，就如同充满静观的意识对此构成最终基础一样。这里在强度上导致形象的时间立体同一性关系，必然在广泛意义上导致一种无限的形象形式，一种入殓的立体性，在这种立体性中，形象与无形达到同一。通过思想对形象进行客观化，同时也意味着：思想的越来越无界限的、无止境的扩展，所有形象在一个形象中的联合，将要成为这一形象的是神。通过这一形象便有了可界定诗人命运的具象物。对于诗人，神意味着对他的命运的无可估量的塑造，就如同生者保证了远远超出诗人命运范围的情节的最大扩展一样。这种通过塑造对命运的确定，构成了诗人宇宙的具体化。但这一确定同时也意味着意识中时间立体的纯粹世界：在这一世界中，思想成为主宰；在此前包含诗人积极活动的真理之处，现在出现的是这一真理的充满感性的主宰。在对这一世界构想的塑造中，越来越严格地删除了对任何一种传统神话的沿用。冷僻的“祖先”被“父亲”取代，太阳神变成了一个上苍之帝。上苍的立体的、甚至是建筑学式的意义远远大于太阳。但这里同时也表明，诗人是如何一步步地扬弃形象与无形间的差别的；与太阳相比，上苍不仅意味着一种特别的扩展，同时也意味着形象的缩小。这一关联的力度也揭示了紧接着的“用金襻带擎托，像儿童一样扶持”的意义。画面的僵硬和不可接近，又不得不让

人联想到东方的观察方式。由于与上帝的立体联系在未经塑造的空间中心出现——就其强度来看，它是通过新稿本所包含的唯一一种颜色来强调的——这一句显得意外地陌生并具有扼杀力。建筑学的成分如此之强烈，以致它与存在于上苍画面中的关系是相符的。诗作世界中的形象是无限的同时又是起限定作用的；形象必须像生者的动荡力量那样，依照内在法则，扬弃于歌唱的存在之中，与之融为一体。即使是上帝最终也要很好地服务于歌唱，执行它的法则，像民众必须是它的扩展符号那样。这一点完结于结尾："把一天神携带。"塑造，这一内在立体原则得到了如此之提高，以致僵死的形式的厄运降临于上帝的头上，这样——形象地说——立体性突然从内部转向外部，现在上帝完全成了客体。时间形式从内冲向外，成为动态的。天神被带来。这是对同一性的最高表达：希腊上帝完全顺从于他自己的原则，即形象。这预示着最大的亵渎：唯独只有上帝才能达到的狂妄（ὕβρις）把他改塑成了僵死的形象。给自己形体也就是狂妄（ὕβρις）。上帝已不再决定歌唱的宇宙，歌唱的本质更多是——依靠艺术——为自己自由选择客体：它带来上帝，因为在思想中神已经成为世界的客观存在。在这里已经可以看出最后一段的精彩结构，它集中体现了这首诗的一切塑造的内在目标。由于诗人在时间上的内在介入，生者的空间扩展在其中得到了确定：这样便解释了"灵巧"这一词；同样是这种孤立方法也使得民众成了命运的功能系列。"便利他人我们同样灵巧优秀"——上帝在他的僵死的无限之中成了客体，诗人完全把握了他。分解为不同整体的民众和上帝的秩序，在这里成了诗人命运中的统一体。所表现出来的是多重同一性，民众与上帝

像感性存在的条件一样，扬弃于这个同一性中。这一世界的中心属于另外一个人。

对各种具体直观形式之间的相互渗透及其在精神上以及与精神的联系，作为思想和命运等等，我们已经作了具体的足够广泛的追踪。但最终目的不可能是澄清最终要素，因为这一世界的最终法则是联系，即：联系者与被联系者的功能同一体。但是，还必须揭示这一联系的特殊的中心点，即创作物的针对生活的界线推进得最远之处，从这一点可以看出，被赋于意义的生活越是流动不安、越是无形，内在形式的能量就表现得越强。在这一点上，创作物的统一体明显地表现出来，在这一点上，可以最大限度地整体观察那种联系性，认识诗的两个稿本的变化以及最后稿本对第一稿本的深化。——不可以说，第一稿本有创作物的整体性。在那里，诗的进程被诗人与太阳神的详细类比打断，但之后又没有以完整的力度重新返回到诗人上来。在这一稿本中，从它对死亡的特殊塑造和标题来看，还存在着两个世界的对峙，即诗人的世界和那个包含着死亡威胁的“真实”世界，这种真实只是装扮为神圣而出现。后来，这种双重世界消失了，随着死亡，勇气的特性也失去了意义，在继续的进程中只剩下诗人的生存。这样，迫切的问题是，这两个无论在所有细节上还是在进程上都完全不同的稿本的可比性基础究竟是什么。作为两首诗的可比性的，依然不是某一成分的相同，而只能是功能上的联系性。这种功能存在于一个唯一可揭示的功能概念之中，即创作物之中。对这两个稿本的创作物，不应就其不存在的同样性，而应就其“对比性”来进行比较。联系这两首诗的是它们的创作物，即它们对世界的态度，这便是勇

气。对它的理解越深刻，它就越不能成为一种特性，而是成为一种人对世界和世界对人的关系。第一稿本的创作物首先只是作为特性的勇气。人与死亡两者僵硬地对立，它们没有共同的直观世界。尽管第一稿本试图在诗人身上，在他的神圣——自然的生存中，找到与死亡的深刻关系，但只是间接地通过上帝的中介；死亡——在神话意义上——是上帝特有的，是诗人——同样是在神话意义上——所接近的。这时，生活还是死亡的前提条件，形象还是源于自然。它出于精神原则避免了对直观和形象的果断塑造，因而这两者没有渗透力。死亡的危险在这首诗中被美克服；而在后来的稿本中，所有的美都源于对危险的克服。以前荷尔德林以形象的解体结束了那首诗，而在新稿本结尾表现出的是塑造的纯粹原因。这一塑造得自于一种精神基础。这样人与死亡这一两重性只能基于一种可饶恕的生活感之中。它之所以不复存在，是因为创作物联合成为一种更为深刻的联系性，是因为一种精神原则——勇气——自行塑造生活。勇气是对威胁世界的危险的献身。在勇气之中蕴藏着一种特殊的佯谬，由此出发才能完全理解两个稿本的创作物的结构：对勇者，危险依然存在，但尽管如此他并不在意它。因为，如果他要在意它的话，他就是胆小鬼；如果危险对他不存在的话——他便不是有勇气的。由于危险威胁的不再是勇者本身，而是世界，这一奇异的关系便分解了。勇气是蒙受危险者的生活感，以此，危险在他的死亡中扩展成为世界的危险并同时得到克服。危险的强大源于勇者——当它威胁到完全献身于它的勇者之时，才能威胁世界。在勇者的死亡之中，危险得到了克服，到达了它不再威胁的世界。在死亡之中，作为有限物体每天围绕躯体

的巨大力量得以释放并同时得以安定。在死亡中，'这些作为危险威胁勇者的力量已经转变，并在死亡中安静下来。(这是对曾经使神的本质接近诗人的力量的客观化。)死亡的英雄的世界是一个新的充满危险的神话世界：这便是诗的第二稿本的世界。在这一世界中，完全成为主宰者的是一种精神原则：诗人与世界的一体化。诗人不需要畏惧死亡，他是英雄，因为他生活、感受的是所有关系的中心。创作物的根本原则是关系的绝对主宰。它在这首诗中被塑造为勇气：塑造为诗人与世界的最内在的同一性，它是这首诗的所有直观的和精神的同一性的源头，构成了分立的形象在时空秩序中不断扬弃的基础，在这一时空秩序中，分立的形象作为无形的和全形的、作为过程和存在、作为时间的立体性和空间的情节被扬弃。在死亡这一诗人世界之中，所有被认识的关系都联合为一体。存在于死亡之中的，是最高境界的无限形象和无形性、时间的立体性和空间的存在、思想和感性。这一世界中的每一生活功能都是命运，而在第一稿本中命运传统地决定着生活。这是东方的、神秘的、克服一切界线的原则，它在这首诗中明显地不断扬弃着希腊创作原则，它以纯粹的直观和感性生存关系创造出一种精神宇宙，在这一感性生存中，精神只是追求对同一性的功能的表达。把死亡和诗人这种两重性转变为一种“充满危险的”、死亡的诗人世界的统一体，是两首创作物所处的关系。现在才可能对中间的第三段进行观察。很明显，以“独自沉思”的形象出现的死亡被安排在诗的中心；歌唱是一切功能的总和，它即源于这个中心；“艺术”与“真理”这些思想是基本统一体的表达，这些思想也产生于这个中心。此前对凡人和天神的秩序的扬弃所作的论述，在

0[illegible]152

这一关联中找到了确切的依据。可以猜测，“一孤独的无束者”指的是人，这与这首诗的标题当然也是很相符的。《羞涩》现在成了诗人的原本态度。被置于生活的中心，诗人除了无动于衷的生存和完全的被动这一勇者的本质，一无所有，他只能完全献身于关系。这一关系起始于他，又返回他身上。这样歌唱打动了生者，他认识他们——但跟他们不再有亲缘关系。诗人与歌唱在诗的宇宙中没有区别。他完全是针对生活和冷漠的界线，围绕他的是保持他的法则的巨大感性力量和思想。他在何等强度上意味着一切关系的不可触摸的中心，最强烈地包含在最后两句诗中。天神成了无限生活的符号，但这种生活又构成了他的界线：“把一天神携带。而我们自己!带来灵巧的双手。”这样，诗人不再被看作是形象，而仅仅是作为形象的原则、作为界定者和他自己身体的载体。他带来了他的双手和——天神。这一关键之处使得诗人与所有形象以及世界所持的距离成了它们的统一体。诗作的结构证明了席勒以下那段话所表达的认识：“通过形式铲除素材，是大师的根本艺术秘密……之所在。……观众和听众的心境必须是完全自由的，必须是未受损的，它必须像出自创世者的双手那样，纯洁完美地出自艺术家的魔术。”

以上研究过程在多处都有意地避免使用似乎对描述更为贴切的“清醒”这一词。现在，在对其理解确定之后，便可使用荷尔德林的“神圣的清醒者”这一词。有人说，这一词包含着他后期创作的倾向。它出自于对自身在精神生活中所处位置的深刻自信，在这种精神生活中，这一清醒是允许的、必要的，因为它自身是神圣的、高尚的，不需要任何提高。这种生活还是希腊式的吗？不可能是，就如同一部纯粹的艺术作品的生活根

本不可能是民众的生活一样，也同样不像是某个个性的生活，而是我们在创作物中所看到的他自己的生活。这种生活是以希腊神话的形式建构的，但——这是关键之所在——不是完全以这一形式建构的；恰恰是希腊因素在最后稿本中被扬弃并通过另一个被我们（未作格外说明）称为东方式的因素获得了平衡。后期稿本的几乎所有修改都是朝这一方向努力的，无论是在画面、还是在思想以及最终在死亡的新意义的使用上，所有这些都作为不受限定的现象来与自身和谐的、受塑造形式所限定的现象对抗。这里是否蕴藏着一个——或许不仅是对认识荷尔德林——具有决定性意义的问题，在这一关联中无法证实。但对创作物的观察结果并不是神话，而只是——在最重要的创作中——神话的联系，这些联系在艺术作品的塑造中表现为唯一的、非神话因素的、非神话的、我们不能再深刻理解的形象。

如果有一句话能够概括产生后一首诗的内在生活与神话的关系的话，那便是荷尔德林在比这首诗更晚的时期所写的那句诗："摆脱大地的传说，|……|它们返回人类"。

根据：Walter Benjamin：Ill uminationen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Siegfried Unseld. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 21－41 译出。

为了便于理解，现将本雅明所评的荷尔德林的两首诗译出。

诗人之勇气

（1800）

难道不是所有生者都与你是亲戚，

难道命运之神不是亲自接近你为你效力？
因此，毫无防御地尽情
在生活中浪游，什么也别畏惧！

所发生的一切，都是对你的赐福，
走向欢乐！或者还有什么能让你受辱，
心灵！还能遇到什么，
在你该去之处？

因为，自从歌唱摆脱了凡俗的嘴唇
呼吸着和平，慰藉着痛苦和欢欣
我们的旋律愉悦着
人的心灵，也同样是我们，

民众的歌手，喜欢在生者中置身
众人欢聚之地，欢快慈仁，
对每个人都敞开胸怀；这就是
我们的祖先，太阳神，

他赐给穷人富人欢乐的一日，
对我们，暂短的世间人，在匆匆的时间流逝，
用金襻带擎托，
像儿童一样扶持。

如果到了时间，等待他，带走他，

是他那朱紫洪潮；看吧！高贵之光霞
熟识变迁，志同道合
正从小径走下。

同样也会消逝，如果到那时间，
精神权利不减，以那时生命的庄严
同样也会死亡，
我们的欢乐找到美丽的完结。

羞　涩

（1802～1803）

难道你不认识那诸多生者？
难道你的脚不是像在地毯上一样，在真理上行走？
所以，我的天才，请自由地
走进生活，不要忧愁！

发生什么事情，完全是在你！
跟上欢乐的节拍，或者还有什么可以
让你受辱，心灵！还能
遇到什么，在你走向的目的？

因为，自从天神与人等同，一孤独的无束者，
还有歌唱和侯爵那依照物种的合唱欢歌
也把天神引向独自沉思，

我们，民众的喉舌，

也同样喜欢在生者之中，那众生欢聚之地，
快乐地平等待你，
对每个人都敞开胸怀；这就是
我们的父亲，上苍之帝，

他赐给穷人富人思考的一日，
对我们长眠人，在时间转折之时，
用金襻带擎托，
像儿童一样扶持。

便利他人我们同样灵巧优秀，
如果我们到来，乘艺术之舟，
把一天神携带。而我们自己
带来灵巧的双手。

根据：Friedrich Hölderlin：Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in 2 Bdn. Herausgegeben und kommentiert von Detlev Lüders. Wiesbaden 1989. S. 260 und S. 262 译出。

德国浪漫派的艺术批评概念
(1920)

分析者应当首先……研究或者更多地把着眼点放在下列问题上：他是否真正与一种神秘的综合有关，或者他所研究的对象是否只是一种聚集，一种并存，……或者如何能对所有这些进行修改[①]。

——献给我的父母

绪　论

一　课题的限定

为问题史的（problemgeschichtlich）[②] 研究做一点贡献是本文的设想，它所要论述的是艺术批评概念的变迁。不可否认，这种对艺术批评概念史的研究与艺术批评史本身是完全不同的；它是一项哲学课题，更确切些说，是一项问题史的课题。为解决这一课题下文只能做一点贡献，这是因为它所论述的不是问

① 《歌德作品集》受萨克森大公爵夫人索菲委托出版；一～四部；在魏玛于1887—1914年出版；第2部；第11卷，第72页。

② 问题史研究也可涉及非哲学专业，因此，为了避免任何一种多义性，必须创造“哲学问题史”这一表达，以上所用的始终是这一表达的缩略语。

题史的全部，而只是其中的一种因素，即：浪漫派的艺术批评概念。这一因素是更为广泛的问题史的一部分并在其中占有显赫位置，对这一更广泛的问题史关联，本文试图在结尾作部分提示。

要确定艺术批评概念，没有认识论的前提就如同没有美学前提一样，是不可想象的；这不仅是因为后者包含着前者，而首先是因为批评包含着认识因素，无论人们把它视为纯粹认识还是看作与评价相联系的认识。因此，浪漫派对艺术批评概念的确定也完全是建立在认识论前提之上的。这自然不是要说，浪漫主义者有意识地从中挖掘出了这一概念。但作为概念本身，它归根结底同任何一个名副其实的概念一样，是基于认识论前提之上的。因此，下面将首先对这些前提进行论述，并始终不予丝毫忽略。与此同时，本文将把这些前提作为浪漫派思维中可系统把握的因素来观察，并在比人们通常的猜测更高的程度和更广泛的意义上对其进行揭示。

作为问题史的，当然也是以系统为指导的研究，几乎没有必要与纯系统的对艺术批评概念的研究截然区分开来。相反，作另外两种界定可能更为必要，即：对课题作出有别于哲学史的和历史哲学的界定。只有在非本来意义上，才可以把问题史的研究称为狭义上的哲学史研究，尽管在某些个别情况下，两者间界线的混淆是必然的。因为，至少在形而上学的假想看来，本来意义上的哲学史整体所关注的是单一问题的发展，这是就其事实本身而言；就其对象而言，问题史的和哲学史的论述有着千丝万缕的联系，这是很自然的；但如果要假定在方法上也同样如此，那便意味着界线的移位。——由于本文谈及的是浪漫

派[①]，所以作更为细致的界定是必不可少的。而这里并不是要尝试以那种常见的非常欠缺的手段论述浪漫派的历史性质；换言之：历史哲学的课题不属本文研究的范围。尽管如此，下列对特别是有关弗里德里希·施雷格尔思维的独特体系和早期浪漫派的艺术理念的论述，将为确定其本质提供材料——但不是立足点[②]。

"批评"这一术语，浪漫主义者是在多种意义上使用的。以下所涉的批评是指艺术批评，而不是指认识论的方法和哲学的立足点。下面将要表明，在后一意义上，这一词当时是步康德的后尘作为形容无可比拟的完美哲学立场的奥秘术语而崛起

---

① 由于后期浪漫派没有一个统一的、在理论上确定的艺术批评概念，所以在始终唯独或者主要涉及早期浪漫派的本文中，可以十分明确地使用单纯的"浪漫"这一词，本文中"浪漫派"和"浪漫主义者"这些词的使用也与此类似。

② 这一立足点可在浪漫派的弥赛亚主义中去寻找。"实现上帝的王国这一愿望是渐进的休养的韧性之点，是现代史的开端。与上帝的王国没有关系的，在这里仅仅是次要的。"[弗里德里希·施雷格尔（1794—1802）：《青年文集》。米诺尔主编，两卷。于维也纳，1906年易名再版。《雅典娜神殿》片断，第222号。]"亲爱的朋友，宗教对我们来说绝不是玩笑，而是极为严肃的事情；现在是建立一种宗教的时候了。这是所有目的之目的与中心。是的，我已经看到最伟大的新时代诞生的曙光；就像人们看不出来，谦虚的古老基督教会很快吞噬罗马帝国那样，那一场大灾难将在更大的范围内吞掉法国革命，法国革命的最坚实的价值可能只是加速了这一灾难。"（《弗里德里希·施雷格尔致他哥哥奥古斯特·威廉的信》，奥斯卡·瓦尔策尔主编。于柏林，1890年版第421页；参见：弗里德里希·施雷格尔（1794—1802）：《青年文集·思想（片断）》，第50、56、92号；《诺瓦利斯与弗里德里希·施雷格尔、奥古斯特·威廉·施雷格尔、莎洛特·施雷格尔和卡萝莉纳·施雷格尔通信集》J·M·莱西主编。于美茵茨，1880年版第82页以及两者其它多处。）——"这里所拒绝的是一种完善的人类的理想在无限之中实现的想法，而所要求的更多是现在在时间内的、在凡世的'上帝王国'……在存在的每一点上的完善，在生活的每一阶段都已实现的理想，这一绝对要求是施雷格尔的新宗教产生的基础。"（《莎洛特·平古德：弗·施雷格尔的审美学说脉络》于斯图加特，1914年版。慕尼黑大学博士论文，第53页。）

的；但在一般习惯用法中，它只是在“有创见的评价”这一意义上而流行。这可能不无浪漫派的影响，因为，创立艺术作品的批评，而不是一种哲学批判主义，乃是浪漫派的永恒功绩之一。如果不涉及到批评概念与艺术理论的关联，下面将不对它作详尽的探讨，同样，对浪漫派的艺术理论的追踪，也只是限制在它对论述批评概念[①]具有重要意义的范围之内。这便意味着对材料范围进行非常重要的限定：艺术意识和艺术创作理论以及艺术心理学课题就此从略，所观察的范围仅仅是艺术理论中的艺术理论和艺术作品的概念。施雷格尔对艺术批评概念的客观创立所涉及的仅仅是——作为理念和艺术创作物——作为作品的艺术的客观结构。另外，当他谈论艺术时，他首先想到的是文学，在我们所涉及的时期内，他对其它艺术种类的研究几乎完全是出于对文学的考虑而进行的。如果他思考过这一问题的话，文学的基本法则对他来说很可能是所有艺术的基本法则。在此种意义上，下列的“艺术”这一表达方式始终理解为文学——即就它在所有艺术种类中占有的中心位置而言——“艺术作品”这一表达方式始终理解为具体的文学作品。如果要认为本文试图在其框架内消除这种概念上的模棱两可的话，这将是一种错觉，因为本文要指出的是浪漫派的文学理论或艺术理论的基本缺陷。浪漫派对这两个概念的区分是很模糊的，当然也就谈不上它们是相辅相成的了，这样他们也就无法建立对文学表达有别于其它艺术种类的特性和界限的认识。

---

① 依上所述，下列“批评”这一术语单独出现之处，如果上下文关联不是直接表明其它意义，也应理解为对艺术作品的批评。

作为文学史料，浪漫主义者对艺术的评判，并非本文的兴趣所在。因为，浪漫派的艺术批评理论不应取自实践，如：A·W·施雷格尔的那种做法，而应依照浪漫派的艺术理论家的观点来系统论述。A·W·施雷格尔的批评活动在方法上与他弟弟所用的批评概念没有很大关系，后者把重点放在了方法上，而不像A·W·施雷格尔那样放在了标准上。但弗里德里希·施雷格尔只是在他对《威廉·迈斯特》的书评中完全达到了他的批评理想，这一书评不仅是对歌德的小说的批评，而且也是批评理论。

二　材料来源

下面将把弗里德里希·施雷格尔的理论作为浪漫派的艺术批评理论来论述。把他的理论称为浪漫派的理论，是因为其代表性。但这并不是说，所有早期浪漫主义者都同意这一理论或者都注意到了它；弗里德里希·施雷格尔也常常不为他的朋友所理解。但他关于艺术批评本质的观念是整个流派对此的表达。他把这一对象视为最根本的——尽管不是唯一的——问题和哲学的对象。而对A·W·施雷格尔来说，艺术批评不是哲学问题。对于我们的论述，除了弗里德里希·施雷格尔的著作之外，作为狭义上的材料来源，只有诺瓦利斯的著作可以考虑；而费希特的早期著作，对浪漫派的艺术批评概念本身而言，并非不可缺少的材料来源，不可缺少只是对其理解而言。把诺瓦利斯的著作与施雷格尔[①]的作品放在一起来谈的理由，是他们二人

① 如果下面只出现姓氏，便是指弗里德里希·施雷格尔。

在前提上和从艺术批评理论中得出的结论上是完全一致的。对问题本身，诺瓦利斯并不太感兴趣，但在对待认识论前提上，他与施雷格尔是一致的，施雷格尔正是基于这种前提来处理问题的。诺瓦利斯与施雷格尔一起代表着这一理论对艺术产生的影响。诺瓦利斯常常以独特的认识神秘主义和重要的散文理论形式，对这两个领域作出了比他的朋友更为敏锐、更富有启发性的阐述。当他们二十岁时，这两位同年朋友在 1792 年结识，从 1797 年起，他们书信来往极为频繁，互相交流他们的写作研究情况。这一紧密的合作使得在很大程度上难以研究他们之间的相互影响；对于下列课题，这种研究完全没有必要。

引用诺瓦利斯来作证是极为珍贵的，这也是因为对弗里德里希·施雷格尔的评论处于困境之中。诺瓦利斯的艺术理论，且不谈他的艺术批评理论，最坚实地建立在认识论前提之上，不了解这些前提，是无法理解他的理论的。与之相反，在 1800 年前后，即弗里德里希·施雷格尔在《雅典娜神殿》上发表他的构成本文的主要材料来源的作品期间，他还没有一套简明扼要的作为认识论前提的哲学体系，至少他这一时期的论著无法让人看出这一体系。而《雅典娜神殿》中的片断和论文中的认识论前提更多是与非逻辑的、美学上的确定最紧密地联系在一起的，很难与之分割开来单独论述。如果不使他的整个思维和思想陷入迟钝的运动之中，施雷格尔最起码在这一时期内是无法作出思考的。在施雷格尔的全部思想中，认识论观点的紧凑、联系的紧密及其佯谬和果断，可能起了相互促进作用。要理解他的批评概念，必须对他的认识论进行分离、解释，进行单独论述。所以，它是本文第一部分的任务。尽管这一任务非常艰巨，

但也不缺乏必须使所获得的结果得以验证之尺度。即使撇开以下内在标准不谈：假使没有那些认识论前提，那些有关艺术理论和艺术批评理论的论述根本不可能甩掉模糊和任意的表象，那么也还有诺瓦利斯的片断作为第二标准。根据这两位思想家的一般的、最密切的思想亲缘关系，施雷格尔的认识论可毫不牵强地与诺瓦利斯的反思这一认识论基本概念联系起来。的确，如同详尽的观察所告诉我们的那样，施雷格尔的认识论与诺瓦利斯的是吻合的。幸运的是，对施雷格尔的认识论的研究并非完全主要依赖于他的片断，而是具有更为广泛的基础。这便是弗里德里希·施雷格尔的以其编者命名的《温迪施曼氏讲座》。这些在 1804 到 1806 年间在巴黎和科隆所作的讲座，尽管完全受天主教的复辟哲学思想的主宰，但却重新找回了那些施雷格尔从学派的衰败中拯救出并纳入他后来生命之作中的思想线索。施雷格尔这些讲座中的思想的主要部分是新的，尽管不乏奇特。他以前的有关人道、伦理和艺术的言论在他看来似乎已经克服。但数年前的认识论立场第一次清楚地——尽管已有所改变——在这里表现出来。在他的著作中，反思概念同时也构成施雷格尔的认识论的基本构想，这一概念可以追溯到十八世纪九十年代的后半期；但从对其丰富的确定来看，这一概念在讲座中才首次明确提出。在这些讲座中，施雷格尔试图明确地提出一套不缺少认识论基础的体系。正是这些认识论的基本立场构成了联系中期和晚期施雷格尔的静态和肯定的因素，这样说并不过分——当然在此应当把他的发展的内在辩证法想象为动态与否定因素。这些基本立场不仅对施雷格尔自己的发展，而

且对早期浪漫派向后期浪漫派的过渡也是很重要的[①]。顺便指出，下列论述不可能，也不想勾画出温迪施曼氏讲座的全貌，而只能顾及其中对本文第一部分具有重要意义的思想范围。因此，对本文论述整体的关联比例而言，这些讲座和费希特的著作是一样的，两者都是二级来源材料。因此对两者同样对待。它们的作用是帮助理解主要来源材料，即：施雷格尔发表在《季节女神》、《雅典娜神殿》和《刻画与批评》中的作品，以及诺瓦利斯的那些直接确定艺术批评概念的片断。而对施雷格尔早期关于希腊和罗马诗的论著，这里只作偶尔涉及，因为本文论述的是艺术批评概念本身，而不是其发展过程。

第一部分

反　思

一　费希特的“反思”和“假定”概念　在自我意识中自身反思的思维这一基本事实，构成了弗里德里希·施雷格尔的，也构成了诺瓦利斯的大部分认识论思考的出发点。存在于反思

① 埃尔库斯在他的重要遗作《对浪漫派的评价和对其研究的批判》中，以原则性的想法证明，晚期施雷格尔和后期浪漫主义者的理论对研究浪漫派的全貌是何等重要：“……只要人们像迄今为止那样，在根本上只是关注这些思想家的早期，而不去在整体上探询他们如何拯救了那些思想并把其纳入了他们积极的时期……，就不会有理解和评价他们的历史功绩的可能性。”[西格贝特·埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》弗兰茨·舒尔茨主编。十慕尼黑，柏林，1918 年版（历史文库，第 39 卷）。第 75 页] 埃尔库斯似乎对那种经常徒劳地进行的尝试持怀疑态度，即对浪漫派的青年时期的思想成就进行详尽的确定并把其作为积极的来对待。但做到这一点是可能的，尽管也不排除顾及它的后期；本文希望在其范围内证实这一点。

中的思维与自身的关系被视为与思维最贴近的，一切其它关系均源于此。施雷格尔在他的小说《路琴德》中曾经说道："思维具有如下特点：它最喜欢首先自身思考可无限思考之物"。这同时也应理解为：思维最不可能在思考自身时找到结终。反思是早期浪漫主义者的思维中最常见的类型；如果要谈到这句话的例证，也就意味着提及他们的片断。模仿、矫饰、风格，这三种完全可以用于浪漫派思维的形式创立于反思概念之中。这一概念时而为费希特（如特别是早期诺瓦利斯）那里的模仿，时而为矫饰（如施雷格尔向他的读者提出的"理解理解"的苛求），但反思首先是思维的风格，早期浪漫主义者不是任意地、而是必然地以这一风格来表述他们最深刻的认识的。"浪漫派的精神似乎对于自身的幻想感到惬意"，施雷格尔曾这样评论蒂克的小说《施特恩巴特》[①]，但这不仅是在早期浪漫派的艺术作品中如此，而且在早期浪漫派的思维中——尽管更严谨、更抽象——也尤为如此。在他的一篇确是幻想式的片断中，诺瓦利斯试图把整个凡世的存在解释为思想家自身的反思，把生活于凡世的人解释为"对原始反思的突破"和部分的分解。在温迪施曼氏讲座中，施雷格尔对他早已熟知的那个原则作了如下表述："返回自身活动的能力，亦即成为自我的自我的能力，就是思维。这一思维除了我们自身没有别的对象"。这样，思维和反思被等同起来。但这不仅仅是为了保证思维的那种无限性，即那种存在于反思之中的、没有进一步确定的、表现为思维自身的思维

① 约翰·路德维希·蒂克（1773—1853），德国浪漫派作家，所著《弗兰茨·施特恩巴特的漫游》是一部发展小说，所涉及的主要是艺术问题。——译者注

和成问题的价值的无限性；而浪漫主义者更多是在思维的反思特性中看到了思维的直觉性质的保障。一经哲学史通过康德——尽管不是第一次，但却明确有力地，同时以智力的直观思维可能性——宣告了它在经验范围内的不可行性，便出现了一种多样化的、近乎狂热的为哲学重新拯救这一概念的努力，把它视为哲学的最高要求的保证。首当其冲作出这一努力的是费希特、施雷格尔、诺瓦利斯和谢林。

在他的《科学论》的第一稿本中（《论科学论的或所谓哲学的概念》，于魏玛，1794 年出版），费希特就已提出了搞清反身思维与直接认识相互依赖存在的坚决要求。他根据实际情况十分清楚地实施了这一点，尽管这后一概念在这一论著中还没有出现。这一点对浪漫派的反思概念具有重大意义。这里旨在深入澄清浪漫派的这一概念与费希特的概念之间的关系；浪漫派的反思概念依赖于费希特的概念，这是肯定的，但这对本文的目的仍是不足的。这里至关重要的是要确切指明，早期浪漫主义者在何等程度上追随费希特，以明确认识他们与费希特的区别所在[①]。这一区别点在哲学上是可以确定的，它不可能仅仅用艺术家背离科学思想家和哲学家来说明和解释。因为在浪漫主义者那里，哲学的、乃至认识论的动机也构成了这一区分的基础；因为这些动机同样是艺术的和批评的理论建构的基础。

在直接认识这一问题上，尚可确定早期浪漫主义者与费希

① 在谈到费希特和弗里德里希·施雷格尔时，海姆说道："谁会在这一思想丰富的时代吹毛求疵地寻找、确定具体思想的起源关系及思想家的所有权？"（鲁道夫·海姆：浪漫派。《德意志精神史论》。于柏林，1870 年版第 264 页）。这里所涉及的也同样不是对已经明确的起源关系作更详尽的确定，而是要证实很少被重视的两种思想范围间的重要差别。

特在《科学论的概念》中所持的立场是完全一致的。后来，费希特脱离了这一立场，他再也没有像在这篇论著中那样，与浪漫派的思想处于如此相近的系统亲缘关系之中。在这一论著中，他把反思确定为一种形式的反思，并通过这一途径证实存在于其中的直接性。关于这一点，他的思路是：科学论不仅有内涵，而且还有一种形式；它是“关于某事物的科学，而不是这一事物本身”。科学论作为科学，所涉及的是必要的“智力行为”(Handlung der Intelligenz)，这一行为先于精神中一切具象事物，构成精神的纯粹形式。“这里存在着一种可能的科学论的全部素材，但不是这一科学本身。为使这一科学得以产生，还需要一种未包含于所有那些行为中的人的精神的行为，即：把人的精神的行为方式提高为意识的行为……通过这种自由行为，那种自身已是形式的事物——即那种智力的必要行为——被纳入一种新的形式，即知识的或意识的形式，如此，这一行为便是反思的行为”。这样，反思便被理解为对形式的反思，这一反思是进行重新塑造的反思——而且是完全进行重新塑造的反思。在另一关联中，但完全在同一意义上，费希特此前在同一论著中写道：“形式通过自由的行为成为作为它内涵的形式的形式，并回归于自身之中，这种自由行为便叫作反思”。这一观点非常值得注意。显然，这里所涉及的是对直接认识的确定和使其合理成立的尝试，这一尝试与费希特后来以“智力直观（intellektuelle Anschauung)”所作的论证是有出入的。在《科学论的概念》这一论著中，“直观”这一词还没有出现。也就是说，费希特在这里认为，可以通过两种相互过渡到它方并回归自身的意识形式（即形式和形式的形式或者知识和知识的知识）间

的关联来确立直接的和确切的认识。自由的行为唯独所涉的绝对主体是这一反思的中心，因而也是可以直接认识的。这里所涉及的不是通过直观对一对象的认识，而是一方法上的、形式上的自身认识——绝对主体所表现的完全是这一点——。处于相互过渡中的意识形式是直接认识的唯一对象，这一过渡是论证直接性并使之得以理解的唯一方法。下面所要说明的是：这一带有极端神秘的形式主义的认识论与早期浪漫派的艺术理论有着最深刻的亲缘关系。早期浪漫主义者坚持这一认识论，并且远远超出费希特的暗示，对这种认识论进行了完善，而费希特在以后的论著中，把认识的直接性建立在它的直观特性之上。

浪漫派把他们的认识论建立在反思概念之上，不仅仅是因为这一概念保证了认识的直接性，而且同样是因为它保证了这一认识过程的独特的无限性。由于其不可完结性，即把每一以前的反思都变为下一反思的对象，反身思维对浪漫派具有特别的系统意义。费希特也常常指出思维的这一引人注目的结构。他对这一结构的观点与浪漫派的是截然相反的；他的观点一方面对间接刻画浪漫派的观点具有重要意义，另一方面也适合于把那种认为早期浪漫派的哲学原理完全依赖于费希特的观点限制在切合实际的界线之内。费希特处处努力把自我的行动(Aktion des Ich)的无限性排除在理论哲学的范围之外，使其隶属于实践哲学范畴，而浪漫主义者恰恰要使它对他们的理论哲学乃至他们的整个哲学具有建构意义——况且弗里德里希·施雷格尔最不感兴趣的是实践哲学——。费希特熟知两种如此无限的自我行动方式，即除了反思之外，还有假定。我们完全可以把费希特所说的“实际行动行为(Tathandlung)”理解为这两种无限的

自我行动方式的组合，在这一组合中，这两者都试图相互填充、确定各自的纯形式特性和空洞：实际行动行为是一种假定的反思或者是一种反思的假定，"……作为自身假定的假定活动……绝不是单纯的假定"，费希特如是说。这两种术语所说的是不同的，两者对哲学史都具有重要意义。一方面，反思概念成了早期浪漫派的哲学基础，另一方面，假定概念——当然不是与前者没有关系——以其最完善的形式表现在黑格尔的辩证法之中。假定的辩证性恰恰是由于它与反思概念的组合，在费希特那里才没有能够像在黑格尔那里那样成为完全的、典型的表达，这样说可能是不过分的。

在费希特看来，自我把存在于假定之中的无限活动视为他的本质。其活动过程如下：自我假定自身（A），并在想象力（Einbildungskraft）中假定一个与自己对立的非我（Nicht-Ich）（B）。"理性产生中介效应……并决定把B接纳于确定的A（主体）之中：但这样一来，被确切假定的A就必须再次通过一无限的B来界定，想象力对这个B的作法与上面是同样的；如此无限进行下去，直至（这里指理论的）理性通过自身得到完全的确定；这里，除了想象力中的理性不再需要其它B的界定，也就是说，直至想象者的想象。在实践领域中，想象力继续运行，直至无限，直至最高统一体的根本不可确定的理念（idee），而这一最高统一体只有在无限性完结之后才可能，但无限性的完结本身又是不可能的"。如此，在理论范围内，假定并不能走向无限；而这一理论范围的特性恰恰是由对无限假定的抑止构成的；它存在于想象之中。通过想象，最终通过其最高的想象，即想象者的想象，自我在理论上得到完结、填充。这些想象是对

非我的想象。这一非我，如引言所表明的那样，具有双重功能：在认识上引导回归自我统一体，在行为上引导走向无限。——非我在自我中的建构基于它的无意识功能之上，这对理解费希特的认识论与浪漫派的认识论之间的关系将有重要意义。“意识的具体内容……就其得以在其中展现的一切必要性来看，不可能通过意识对什么自在之物的依赖来解释，而只能通过自我本身来解释。而一切有意识的生产都是由原因所决定的，所以它总是以特殊的想象内容为前提的。最先造就自我中的非我的原始生产，不可能是有意识的，而只能是无意识的”。在费希特看来，“解释现存意识内容的唯一出路是：它产生于一种更高形式的想象，一种自由的、无意识的想象”。

综上所述，似乎可以明了，反思和假定是两种不同的过程。从根本上讲，反思是无限假定的原本形式：反思是在绝对命题中的假定，在这里，它似乎不是与认识的物质方面，而是与其纯形式方面有关。当自我自身假定于绝对命题之中时，便产生了反思。完全在费希特所说的意义上，施雷格尔曾在温迪施曼氏讲座中谈到自我中的“内在双重化”。

对假定可作这样的总结：它是由想象、非我、相反假定（Gegensetzung）来限制和决定的。基于确定的相反假定，自身走向无限的假定活动最终又重新回归于绝对自我（das absolute Ich），并在与反思叠合之处被捕捉在想象者的想象之中。那一对假定活动的限制便是反思可能性的条件。“自我的确定，它对自身的反思……只有在它通过一相反物的界定……的条件下才有可能”。这种有条件的反思本身又像假定一样，是一个无限过程。由此可以再次看出，费希特试图通过对其无限性的毁灭而努力

使反思成为哲学的工具。他在1797年的《重新试论科学论》片断中提出了这一问题，他的论证如下："你说，你对你自己有意识；这样看来，你必然把你进行思考的自我（denkendes Ich）与你思维中被思考的自我（gedachtes Ich）区别开来。但你要能这样做，那么，思维中进行思考的就必须再次是一个更高级的思维的客体，这样它才能够成为意识的客体；同时你又获得了一个对此前的那一自我意识有重新意识的新主体。这里我的论证同样如前；一经我们开始按照这一法则推论之后，你便无法指出我们该在哪里停止；这样我们会无限地进行下去，对每一意识都需要一个新意识，这个新意识的客体又是前者，这样我们永远不能假设一种真正的意识"。这种论证，费希特在这里至少作了三次，为的是永远能够在反思的那一无完结的基础之上得出以下结论：以这种方式"我们是无法理解意识的"。也就是说，费希特寻求并找到了一种精神状态，自我意识已直接存在于这一精神状态之中，它并不需要通过一种原则上无限的反思而产生。这种精神状态便是思维。"对我的思维来说，我的思维的意识不是一种偶然的、后来附加的、因而才有联系的；而是与它不可分割的"。思维的直接意识与自我意识是同一的。基于这一直接性，直接意识被称为直观（Anschauung）。在这一直观与思维，主体与客体叠合的自我意识中，反思被魔术般地束缚捕捉，并剥去了无完结的外壳，但没有被消灭。

在绝对自我之中，反思的无限性被克服；在非我之中，假定的无限性被克服。尽管费希特对这两种活动间的关系可能不是十分清楚，但很明显，他感觉到了这一区别，并试图以特殊的方式把每一活动都纳入他的体系。这一体系在它的理论部分

不可能容忍任何无限性。如所表明的那样，在反思之中存在着两重因素：直接性与无限性。前者给费希特哲学的提示是，在那个直接性之中寻找世界的本源及对其的解释，但后者模糊了那一直接性，因而要通过一个哲学过程排除于反思之外。在对最高认识的直接性这一问题上，费希特与早期浪漫主义者有着共同的兴趣。浪漫主义者对无限的崇拜也同样表现在他们的认识论中，这使他们有别于费希特，正是这种崇拜使他们的思维有了极为独特的发展方向。

二　早期浪漫主义者对反思的理解　以费希特所论述的基于反思之上的意识佯谬为基础来论述浪漫派的认识论，是有益的。的确，对费希特所摈弃的那种无限性浪漫主义者并不反感，这样便出现了下列问题：他们是在何种意义上理解甚至强调反思的无限性的。这后一点之所以可能，显然是因为在他们看来，这种无止境的思维的思维的思维的反思，不单纯是一种无止境的空洞过程。无论这一点乍看起来有多么奇异，但要理解他们思想的核心，必须首先跟随他们的思路，假设地承认他们的论断，以便知晓，他们是在何种意义上提出这一论断的。下面将要证实，就其所涉的范围来看，他们的看法绝不是混乱的，而更多是——在艺术理论领域内——颇有影响的、是富有成果的。——对施雷格尔和诺瓦利斯来说，反思的无限性首先指的不是过程的无限性，而是关联（Zusammenhang）的无限性。这一点是至关重要的，它与过程在时间上的不可完结性并存，而且先于它，否则就必然会把这种不可完结性理解为空洞的。与

早期浪漫主义者没有关系的荷尔德林[①]，对我们将要讨论的一些思想关联，作了无比深刻的论述，他把那一密切的理由完全充分的关联称为："无限的（确切的）关联"。施雷格尔和诺瓦利斯也同样抱有这一目的，他们把反思的无限性理解为关联的充实的无限性：在这种无限性之中，一切都应该无限多地——今天我们可能会说，"系统地"，荷尔德林会简单地说，"确切地"——关联在一起。对这一关联，可间接地从无限多的反思阶段出发来把握，因为这是走向四面八方的所有其它反思所要运行的过程。但在借助反思所进行的中介与那种思维着把握过程的直接性之间并不存在原则上的对立，因为每一思维自身都是直接的。这样，这里所涉及的是通过直接性进行的中介；除此之外，在施雷格尔那里，没有别的意义上的中介。在此种意义上，他偶尔也谈到那一"必然总是一种跳跃的过渡"。这种原则上的、但非绝对的、而是经过中介的直接性是构成关联的活跃性的基础。当然，在对反思关联的把握上，也可以假设想象一种绝对的直接性；借助于这种直接性，绝对反思中的关联将自行把握自身。——以上所述的只是浪漫派的认识论框架；而浪漫主义者具体是怎样建构它的，特别是怎样填充它的，这些问题才是本文的主要兴趣所在。

说到建构，它首先在出发点上与费希特在《科学论的概念》中提出的反思理论有一定的亲缘关系。就反思而言，以思考物为关联体的单纯思维是其素材。它对思考物而言，是形式，

① 约翰·克里斯蒂安·荷尔德林（1770—1843），德国古典和浪漫派时期诗人。——译者注

是对什么的思维。所以，出于术语上的原因，可以把它称为第一反思阶段；在施雷格尔那里，它被称为“意义”(Sinn)。而完全意义上的真正反思，在第二阶段才产生，即在对第一思维的思维之中。这两种意识形式，即第一思维和第二思维间的关系，我们应当完全按照费希特在上述论著中所作的论述来设想。在第二思维中，或者用施雷格尔的话说，在“理性”中，转变后的第一思维的确在更高阶段复归：它成了“作为它的内涵的形式的形式”。以此，第二阶段产生于第一阶段，也就是说，直接通过真正的反思而产生。换言之，第二阶段的思维自己自行地[①]作为第一思维的自我认识而产生于后者之中。“意义看到自身而成为精神”，这句已出现在《雅典娜神殿》中的话与后来讲座中所使用的术语是一致的。毫无疑问，从第二阶段的角度出发来看，单纯的思维是素材，思维的思维是其形式。在认识论意义上起决定性作用的思维形式对早期浪漫派的观点具有基础意义。它不是逻辑——逻辑更多属于第一级的、素材的思维——，而是思维的思维。由于思维的思维直接产生于第一级思维，所以被与对思维的认识等同起来。对早期浪漫主义者来说，它构成了一切直觉思维的基本形式，并以此获得了作为方法的尊严；作为对思维的认识，它包含了每一其它低级认识，从而构成了体系。

无论浪漫派对反思的这种演绎与费希特的演绎法有多么相似，其中有一典型区别是不容忽视的。费希特在谈到他的一切

① 原文为：“这里（在哲学中），产生了那种活跃的反思，那种包含一切的组织核心与萌芽。此后，这种反思在精心培育下自身扩展成为被无限塑造的精神宇宙。”

知识的绝对基本原则时说："面对知识，笛卡尔提出了一种相似的原则：我思故我在（cogito ergo sum），……他……很可能把这一点看成了意识的直接事实。这也就是说，思维是存在的，我是存在的（cogitans sum，ergo sum）……但思维着的（cogitans）这一补充完全是多余的；如果人存在的话，便不是必然要思维的，但如果要思维的话，人是必然存在的。思维根本不是本质，而仅仅是对存在的一种特殊确定……"浪漫派的立足点不同于笛卡尔，但这一点并不是我们的兴趣所在：我们也不想讨论，费希特《全部科学论的基础》中的这段言论是否打乱了他自己的步骤，而只是要指出：费希特所熟知的他与笛卡尔之间的对立，也存在于他和浪漫主义者之间。费希特认为能够把反思移置于原本假定、原本存在之中，而浪漫主义者放弃了那一存在于假定之中的本体论意义上的特殊确定。浪漫派的思维把存在与假定扬弃于反思之中。浪漫主义者的出发点是单纯的自己反身思维这一现象；它适宜于一切，因为一切都是自己。在费希特看来，只有自我具有自己[①]，也就是说，反思唯独在与假定有关联时才存在。对费希特来说，意识是"自我"，而浪漫主义者则认为，意识是"自己"，或换言之，在费希特那里，反思所涉及的是自我，而在浪漫主义者那里是单纯的思维；独特的浪漫派的反思概念正是通过这后一种关系——下面将要更为明确地指出这一点——而建构的。——费希特式的反思存在于绝对命题之中，它是在绝对命题之内的反思；如果在它之外

① 原文为："自己以……自我概念为前提；在这里，对一切绝对物的思考都源于这一概念。"

——由于会导致空洞——反思便没有任何意义。反思在假定之中确立了直接意识，即直观，以及作为反思的智力直观。尽管费希特的哲学是从一种实际行动行为，而不是从事实出发的，但在深层意义上，“实际行动”这一词仍然暗示着“事实”、“fait accompli”。这一实际行动行为的意义是：源于实际行动的行为，而且只有这种意义上的实际行动行为是通过反思的作用而建立的。费希特说：“因为这一定理的主体[①] 是绝对的主体，唯一的主体，所以惟独在这种情况下，随着定理的形式同时也假定了定理的内涵”。因此，他认为，只有唯一一种可以有成效地运用反思的可能性，即在智力直观之中。产生于智力直观内的反思功能之中的，是绝对的自我这一实际行动行为；依此，智力直观的思维是一种相对具象的思维。换言之，它是费希特哲学的反思，而不是其方法；而方法更多应当在辩证的假定中去寻找。智力直观是产生它自己的对象的思维，而在浪漫主义者看来，反思是产生它自己的形式的思维。在费希特那里，只是在“唯一”情况下发生的，才具有反思的必然功能，并在这一唯一情况下对比较具象的，对实际行动行为具有建构意义；而按照浪漫派的观念，那种“作为形式的内涵的形式”的精神形成在不断发生，它首先建构的不是对象，而是形式，是真正思维的无限的、纯方法的特性。

依此，思维的思维成了思维的思维的思维（如此无限继续），这样便达到了第三反思阶段。只有在对这一阶段的分析中，存在于费希特的思维与早期浪漫主义者之间的重大差别才完全

① 即：“我是我”这一定理。

表现出来；这时才能理解，温迪施曼氏讲座中反对费希特的态度是出于何种哲学动机写成的，为何施雷格尔可以在他1808年的费希特书评中——尽管肯定不是完全没有成见地——把他的学派以前与费希特的接触称为误解，这一误解源于他俩为反对同一论敌而被迫采取的论战态度。而与第二反思阶段相比，第三阶段在原则上是全新的。第二阶段，即思维的思维，是原始形式，即反思的规范形式；费希特也承认它是这样一种形式，即“作为它内涵的形式的形式”。在第三以及之后的每个更高反思阶段，这一原始形式中都出现了一种独特的、表现为双重意义的分化(Zersetzung)。下列分析的貌似诡辩之处并不能对研究构成障碍，因为要对这里不可回避的反思问题进行讨论，就不可避免地要作一些细微的区分。其中下一区分是至关重要的。对思维的思维的思维，可以采用两种方式来理解，来验证。如果从“思维的思维”这一表达出发，那么它在第三阶段或者是被思维的客体：(思维的思维的）思维，或者是进行思维的思维的主体（思维的思维)。第二级反思的严格原始形式因受到第三级的双重意义的攻击而动摇。但它在之后的每一阶段中，都将展现为不断增强的多义性。这正是浪漫主义者所要求的反思的无限性的独特之处：以分解本来的反思形式而走向绝对物（Absolutum)。反思无限制地扩展，成形于反思之中的思维成了无形式的、以绝对物为目标的思维。严格的反思形式的分解与其直接性的减弱是同一的，当然，这种分解只是对有限的思维而言。前面已经指出，绝对物在封闭的反思之中直接自行反思把握自己，而较低级的反思只有通过直接性的中介才能接近最高级的反思；这种经中介的反思一旦达到绝对反思，又必须让位于完全

的直接性。只要认识到了施雷格尔的这一思路的前提，他原理的混乱表象也就随之而消失。这一首要公理的前提是：反思并非走向空洞的无限性，相反，它自身具有实质性，是充实的。只有顾及到这一观念，才可能把简单的绝对反思与其另一极，即简单的原始反思，区别开来。反思的这两极完全是简单的，而所有其它的——从它们自身，而不是从绝对物角度出发来看——仅仅是相对简单的。出于区别它们之目的，可试假设：绝对反思包含真实的最高量，原始反思包含真实的最低量，即：在两者之中都完全包含了全部真实的内容和全部思维，但在前者之中展现得十分清楚，而在后者之中没有得到展现，不清楚。与充实的反思（erfüllte Reflexion）理论相反，这种对清楚等级的区分只是一种辅助建构，为的是使浪漫主义者的那一没有完全深思熟虑的思路逻辑化。如同费希特把全部真实都安置在假定之中一样——当然这只能借助他置于假定之中的一种目标——，施雷格尔直接——且不认为这一点需要任何证明——看到的是：全部真实的内容逐步清楚地展现于反思之中，直至在绝对物中达到彻底明晰。下面将要表明，他是如何确定这一真实的实质的。

与费希特的这种对立，常常促使施雷格尔在他的温迪施曼氏讲座中对费希特的智力直观概念展开坚决的论战。因为，在费希特看来，自我的直观可能性的基础是把反思束缚并固定于绝对命题之中。正因如此，这种直观被施雷格尔摈弃。谈到自我时，他认为，这里存在着“在直观中准确把握自我的极大困难，乃至……不可能性”，他断言：“每一种把固定的自身直观

确立为认识源泉的观点都是不正确的”。“他[①] 最终不能征服现实主义[②]，可能正是由于他选择了从自身直观出发的……道路”。“我们不可能直观我们自身，自我总是摆脱我们而消失。但我们当然可以思维我们自己。让我们吃惊的是，我们将表现为无限的，这是因为我们在平常生活中的确感到我们是有限的”。反思不是直观，而是绝对系统的思维，是理解。尽管如此，对施雷格尔来说，拯救认识的直接性是很自然的；但为此必须与康德所代表的唯独直观才能保障直接认识的理论决裂。而费希特基本上还是坚持这一理论的[③]；这样，他所获得的结果自然是佯谬的：在“一般的意识中……”出现的“仅仅是概念……而决不是这种直观”，“尽管概念只能通过直观……而产生”。与之相反，施雷格尔则认为：“把思维……仅仅视为间接的，只把直

① 即：费希特。

② 施雷格尔不得不在假定中看到它。

③ 在他看来，直接认识也只能在直观中找到。前面已经作过暗示：因为绝对自我对它自身有直接意识，所以费希特把它自己的表现方式称为直观；因为它在反思中对自己有意识，所以这一直观被称为智力的。这一思路的重要动机存在于反思之中；反思是认识的直接性的真正原由，只是后来——为了与康德的术语相适应——才被称为直观。的确，——对此，前面也已指出——费希特在1794年的《科学论概念》之中，还没有把直接认识称为直观的。如此，费希特的智力直观与康德的概念没有关系。通过这一术语，“康德表达了他的‘知识的形而上学’的最高界限概念：即对一种创造性精神的假设，这种精神以它思维的形式同时也产生了它的内容：本体、自在之物。对费希特而言，这一概念的这种意义随着自在之物概念而一同失去对象，变得多余无用。对智力直观，他更多理解为对它自身和它的活动进行观看的智力功能”。——如果要把施雷格尔的意义概念这一产生反思的原始细胞与康德和费希特的智力直观概念作一比较，那么便可采用普尔韦尔的论述，但前提是要对这一论述有一较为详尽的阐释：“如果说，在费希特看来，智力直观是超验思维的器官，那么弗里德里希……把握世界的手段则作为中间物浮动于康德和费希特所确定的智力直观之间。”但这一中间物并不像普尔韦尔的论述所得出的结论那样，是不确定的：意义这一概念从康德的智力原型中获得了创造性能力，从费希特的智力直观中获得了反思的运动。

观视为直接的，是那些确立智力直观的哲学家们的完全任意的做法。尽管本来的直接物是感觉，但也还存在着一种直接的思维”。

借助这种反思的直接思维，浪漫主义者深入进展于绝对之中。他们在那里寻求并得出的结果是与费希特截然不同的。尽管他们与费希特相反，把反思看作是充实的，但至少是在下面将要涉及的时间内，这种反思并不是以通常的、科学的内涵所充实的方法。应该从科学论中推导出的是——而且永远是——实证科学的世界构想。早期浪漫主义者借助于他们的方法把这一世界构想完全分解为绝对的，并在其中寻找有别于科学的另外一种内容。这样，在回答了框架建构的问题之后，产生出的是填充这一框架的问题；在论述了方法之后，要论述的是系统问题。作为有关施雷格尔的哲学观点的唯一材料来源，讲座的系统与这里最终涉及的《雅典娜神殿》时期的系统是完全不同的。尽管如此，如同在绪论中所论述的那样，对温迪施曼氏讲座的分析，仍然是理解施雷格尔1800年前后的艺术哲学的必要条件。分析将要表明，哪些出自1800年前后的认识论因素在四至六年之后构成了施雷格尔讲座的基础，并唯独因此而得以流传；哪些他以前的思维没有能够考虑到的成分新增添于讲座之中。施雷格尔在这些讲座中所持的立场到处都表现为他青年时期的富有才华的思维与他后来作梅特涅的秘书时的复辟哲学观之间的妥协。在实践思维和美学思维方面，他以前的思路范围已近乎末落，但在理论方面却仍很活跃。将新的与老的思维因素区分开来，并不困难。——以下对讲座系统的观察，既要证实他在方法上对反思概念所作的论述，也要论述一些对他的青

年时代至关重要的系统问题上的细节，并最终表明他早期的意图与他中年时期的不同特点。

但首先要解答的是第二个问题：弗里德里希·施雷格尔是如何想象绝对之完全的无限性的？讲座中说："我们根本无法理解，为什么要说我们……是无限的，但同时我们又不得不承认，包容一切的自我根本不可能不是无限的……如果我们在思考时无法否认，一切都在我们之中，那么我们除了假设我们是我们自己的一部分之外，不可能对我们受限制的感觉……作出别的解释。这一点直接导致一种对一个'你'的信仰，这个你不是一个（像在生活中那样）与自我相对的、相似的，而完全是一个反我（Gegen-Ich），与此相联系的必然是那种对一个原本自我（Ur-Ich）的信仰"。这个原本自我是绝对物，是无限充实的反思的总和。如已指出，反思的充实性是施雷格尔的反思概念与费希特的关键区别之所在。他明确地针对费希特指出："如果自我的思想与世界的概念不是同一的，那么便可以说，这一自我思想的纯粹思维只能导致一种永恒的对自己自身的反映，一种无限的镜中形象系列，它们所包含的总是同一事物、而不是任何新事物"。施莱尔马赫[①]准确表达的下列思想也属于早期浪漫派的这一思想范畴："自身直观与宇宙直观是相互交替的概念；因此，每一反思都是无限的"。诺瓦利斯也非常积极地参与了这一思想的发展，而且恰恰是从与费希特对立的这一面出发。他在1797年给费里德里希·施雷格尔的信中就已经写道："你是反

① 弗里德里希·恩斯特·达尼尔·施莱尔马赫（1768—1834），德国浪漫派时期神学家，阐释学重要代表。——译者注

对费希特的魔幻、保护正在崛起的自身思维者的最佳人选”。他自己对费希特的指责，除了许多其它言论之外，在下段话中也作了暗示：“费希特的定理：自我不可能自己界定自身，是不是……不果断呢？自身界定的可能性是一切综合、一切奇迹的可能性。是奇迹开启了世界”①。但很清楚的是，在费希特那里，自我——只是无意识地——通过非我来界定自身（见上）。如此，诺瓦利斯的这一说法与他所要求那种“无反感的、无费希特氏非我的真正费希特主义”是一致的，其意思只能是：自我的界定不应是无意识的，而只能是有意识的，因而是相对的。这的确是早期浪漫派所提出的异议之倾向所在。在施雷格尔的温迪施曼氏讲座中，仍可以看到这一异议的存在，那里讲道：“原本自我和在原本自我中包容一切者就是一切；除此之外一无所有；除了自我性之外，我们什么也不能假设。限制不单单是自我的暗淡反光，而是实在的自我；不是非我，而是反我，是你②。——一切都只是无限的自我性的一部分”。或者与反思有更明显关系的是：“返回自身的活动的能力，亦即成为自我的自我的能力，就是思维。这一思维除了我们自己之外没有别的对象”。浪漫主义者厌恶地拒绝由无意识构成的限制，在他们看来，除了相对的、存在于有意识的反思之中的限制之外，不应有别的限制。在讲座中，施雷格尔也在这一问题上提出了一种较比他以前的立

① 有关诺瓦利斯的相反说法，参见海因里希·西门的《诺瓦利斯的魔幻唯心主义的理论基础》，于海德堡，1905年版，收入《弗赖堡大学博士论文》，第14页。由于诺瓦利斯的想法不成熟和他所思考过的东西几乎全部都保存下来的罕见状况，对诺瓦利斯的很多言论都可以找到反证。但这里所涉及的是问题史的关联，所以可以、而且必须在此种意义上引用诺瓦利斯。

② 如果可作补充的话，可以说它是一种反思创作物。

场削弱了很多的妥协办法：对反思的限制并非运行于反思自身之中，也就是说，它本不是相对的，而是由有意识的意志造成的。施雷格尔把意志称为“抑制反思和任意使用直观针对任何一种确定的对象的能力”。

针对费希特而言，施雷格尔以此对绝对物概念所作的确定是充分的。就其自身而言，把这种绝对物称为反思媒介[①]（Reflexionsmedium）是最正确的。以这一术语可对施雷格尔的理论哲学整体作一总结，下面也将时常在这一术语的意义上引用他的哲学。所以，更确切地解释、确定这一术语是必要的。反思建构绝对物，而且把它建构为媒介。即使施雷格尔还没有使用媒介这一表达，但他在论述中对绝对物或系统中的持续同形的关联非常重视。对作为真实关联的这两者，不应就它们的实质（它到处都是一样的），而应就它们展现的明显程度进行阐释（见上）。施雷格尔说：“意志……是自我的自己[②]自身扩至绝对大或缩至绝对小的能力；由于这一能力是自由的，所以它没有界线”。对于这一点，他作了非常清晰的形象说明：“回归自身、自我的自我是数学上的乘方；走出[③]自身是开方”。对反思媒介中的这一运动，诺瓦利斯也作了完全类似的描述。在他看来，这一运动似乎与浪漫派的本质有非常紧密的联系，以致他采用浪漫化（Romantisieren）这一概念来表达它。“浪漫化完全是一种质上的乘方。在这一运算中，低级的自己与一更好的自己同一

① 在这种情况下，这一名称的双重意义不带有不明确性：因为，一方面由于它的持续关联，反思本身是一媒介，另一方面，所涉的媒介又是反思运动于其中的媒介；因为这一作为绝对物的反思，运动于自身之中。

② 即：在反思中。

③ 即：反思程度的减弱。

起来。就像我们自己是这样一种乘方系列一样……浪漫哲学……相互提高，相互贬低”。为了完全清楚地表达他所指的绝对物的媒介特性，施雷格尔借用光来作比喻：“要把……自我的思想……作为所有思想的内在之光来看待。所有思想都只是这一内在之光折射出的彩色画面。在每一思想中，自我都是隐蔽的光，在每一思想中都可以找到自己；人们所思维的永远只是自己或自我，当然不是通常的、派生出的自己，……而是更高意义上的”。诺瓦利斯在他的论著中甚至是以极大的热情宣告了这一有关绝对物的媒体性思想。对反思与媒体性这一统一体，他创造了“自身渗透”(Selbstdurchdringung)这一精彩表达，并不断为这种精神状态提出预言和要求。“所有哲学的可能性都在于智力通过自身触及给自己以一种有自身规律的运动，……这便是活动自身的形式”。因此，反思同时也是“精神的无休止的真正的自身渗透的开始”。他把未来世界称为“自己自身渗透的混乱”。“第一个自己渗透自身的天才在这里找到了一个不可估量的世界的典型萌芽。他的发现很可能是世界史上最值得注意的发现，因为，以此开启的是人类的一个崭新时代——只有在这一阶段，各种真正的历史才可能形成，因为，到目前为止所走过的道路这时成了一种自己的、完全可以解释的整体”。

上述温迪施曼氏讲座系统中，施雷格尔在理论上的基本见解，在一关键点上区别于他《雅典娜神殿》时期的观点。换言之：后期施雷格尔的这一思维系统和方法，在整体上首次记载、保存了他早期思维的认识论动机，而在一点上又完全脱离了他早期的思想范围。在其它方面高度一致的情况下，这一脱离的可能性来自反思系统中的特定的独特性本身。对这一可能性，费

希特作了如下刻画："有这样的断言说：自我返回自身。在这一返回之前，自我不是已经毫不依赖于它而自身存在着吗？为了使自身成为行为的目标，难道它不是必须自身已经存在吗？……绝不是。只有通过这一行动……通过一种对行为自身的行为——而且在这种确定的行为之前根本没有其它行为——自我自身才可能是原本的。只有对于哲学家来说，它是作为一种材料而事先存在的，这是因为哲学家已经经历了全部过程[①]"。温德尔邦在他对费希特哲学的论述中特别清楚地表述了这一思想："如果人们通常把活动看作是以存在为前提的，那么，在费希特看来，一切存在都只是原本行为的产物。对他来说，不含功能性存在的功能，是形而上学的原本原则……进行思维的精神不是事先就'在'，而后才通过某种原因达到自我意识的，而是通过自我意识的不可派生的、不可解释的行动产生的"。如果弗里德里希·施雷格尔在1800年的《文学谈话录》中所说的唯心主义"就像是凭空产生的"[②]指的是同一点的话，那么，考虑到此前的全部论述，这一思路可用下面这句话来概括：反思在逻辑上是第一性的。因为它是思维的形式，所以思维在逻辑上没有它是不可能的，尽管它反思于思维。随着反思，被反思的思维才产生。因此，可以说，每一简单的反思都绝对产生于一相同点。至于要赋予反思的这种相同点何种形而上学的质量，是可自由决定的。在这一点上，我们所涉及的施雷格尔的这两种思想范围是相互偏离的。温迪施曼氏讲座把这一中心点确定为绝

① 即：基于他在超验自我中的成分。

② 在后来的《讲座》中，他的这一思想很模糊。尽管在那里他也不是以一种存在，但也不是以一种思维活动，而是以纯粹的意志或爱为出发点。

对的，并依照费希特把它确定为自我。而在施雷格尔的《雅典娜神殿》时期的论著中，这一概念仅起很小的作用，不仅小于在费希特那里，而且也小于在诺瓦利斯那里。按照早期浪漫派的理解，反思的中心点是艺术，而不是自我。在施雷格尔早期的思路中，系统的根本特性是以艺术为对象的，而在讲座中他把这一系统展示为绝对自我系统。这样，在思考转变之后，绝对物中起作用的是另外一种反思。浪漫派的艺术观基础是：思维的思维不能理解为自我意识。摆脱了自我的反思是艺术的绝对物中的反思。按照这里所论述的原则来研究这种绝对物，是本文第二部分的任务。它将把艺术批评作为艺术媒介中的反思来探讨——以上对反思的框架所作的澄清不是以自我的概念，而是以思维的概念为基础的，因为在我们所感兴趣的施雷格尔的思想阶段中，前一概念并不起作用。相反，思维的思维作为一切反思的原始框架也是施雷格尔的批评构想的基础。费希特已决定性地把这一原始框架确定为形式。他自己把这一形式诠释为自我，诠释为世界这一智力概念的原始细胞，浪漫主义者施雷格尔在1800年前后把这一形式诠释为美学形式，诠释为艺术理念的原始细胞。

三　系统与概念　为了能够标明他们解决问题的办法和系统位置，可以用反思媒介这一概念为早期浪漫主义者的思维制作一方法格网。对这一尝试应提出两个问题：第一，在研究文献中时常以怀疑或甚至是否定的反问口吻提出的问题是：浪漫主义者是否系统地思考过或他们的思维是否对系统问题感过兴趣？第二，即使承认这些系统性的基本思想的存在，那么他们

为什么用如此明显的隐暗乃至神秘的话语记载这些思想？对第一个问题，首先要确定，这里要证明的是什么。在此，不可轻率地借助施雷格尔的话来说："系统的精神是与系统完全不同的东西"。但这一表达为寻找其关键之所在指出了道路。的确，这里所要证实的，并不是需要通过精神表象来驳倒的，像什么施雷格尔和诺瓦利斯在1800年前后有过——无论是他们共同的，还是各自自己的——系统。但面对所有疑问可以证实的是，他们的思维是由系统倾向与关联所决定的，但这些系统倾向和关联本身只是部分地达到了清晰和成熟的程度；或者，用最精确的无可辩驳的形式来表达：他们的思维可以与系统的思路联系起来，的确也可以记载于一种正确选用的坐标系统之中，无论浪漫主义者自己完全指明了这一系统与否。对于下列非实用哲学史的，而是问题史的任务，证实这一有限的论断已经足够了。证实那一系统的可联系性，纯粹意味着，用实际行动来证实：对早期浪漫派的思路进行系统评论是有理由的，也是可能的。针对浪漫派的历史观所面临的特殊困难，恰恰是一个文学史家在最近发表的一部论著中（埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》）为这一理由作了辩护。在这一问题上，他的科学立场比本文的问题史研究做法走得更远。埃尔库斯对浪漫派的著作进行的分析建立在以系统为指导的诠释基础之上，他认为："对于这一[①]课题，可从神学、宗教史、现行法律和当今的历史思维出发来探讨：认识……思想构成的状况总是比下列那些作法更为有利：毫无前提地——在这一词的灾难性意义上——接

① 即："浪漫派公式意义"。

近这一课题，无法把握早期浪漫派理论提出的问题的物质核心，而干脆把这些问题作为‘文学’来对待；这是因为在文学中，公式在某种程度上可以成为自身目的”。“这里[①]所着手的分析，自然常常要远远深入于一作家所说的、想要或仅是有能力表达的‘文学’意义之后。如果分析能认识到，这些意图要达到什么目的，便能把握其过程”。“由此，对文学史而言，回归于前提的……观察方法……是合理的，即使那些作者本人对这些前提往往没有进行反思”。对于问题史，这样一种观察方法恰恰是必不可少的。埃尔库斯是这样评论文学史的：面对作者，它“在刻画他的精神世界时，局限在对于作者自己来说原本是意识内容的反命题之上”，它“只是以作者赋予精神力量的风格”来评判“精神力量，而根本没有”深入“到这一风格之中，把它作为分析本身……必须获得的成果来看待”。如果人们也这样来评论问题史的话，那么，这一指责对问题史将会比对文学史更为必要。如果只是为了首先感知弗里德里希·施雷格尔在世纪转折时期思维中的坚定系统倾向，当然根本没有必要远远深入于他的表述之后；人们往往是过少地、而不是过分准确地来理解他的字面意义，所以才会有通常那些有关他与系统思维关系的看法。对作者用格言来表达自己的思想这一事实，没有人最终会承认它是对作者的系统意图的反证。比如，尼采曾以格言形式写作并把自己称为系统的反对者，尽管如此，他依照自己的指导思想对他的哲学进行了广泛的、整体的透彻思考，最终开始撰写他的系统。而与他相反，施雷格尔从来就没有在任何情况下承认

① 即：“出于实际问题原因”。

自己是系统的反对者。无论他在表象上有多么玩世不恭——特别是在他的成熟期——但即便是按他自己的说法来看，他也从来不是怀疑论者。“作为暂时的状况，怀疑论是逻辑上的暴乱；作为系统，它是无政府主义。怀疑的方法就好像是暴乱的政府”，这是他在《雅典娜神殿》片断中所持的观点。同样在那里，他把逻辑学称为“以追求实证真理和系统的可能性前提为出发点的科学”。为此，他的由温迪施曼发表的片断提供了大量证明材料：他从1796年开始就努力地思考着系统的本质和它的创建的可能性；这便是汇流于讲座的系统中的那一思想发展过程。循环哲学，是当时施雷格尔所设想的这种系统的标题。在他对此所作的少数确定中，最重要的是为这种系统命名的那一确定：“要构成哲学基础，不仅要有交互验证，而且还要有交互概念。对每一概念和每一验证，又可继续探询其概念和验证。因此，哲学必须像叙事诗一样，从中间开始；根本不可能先表述它，然后一段段补充，似乎开头本身已经完全成立、解释清楚了一样。它是一个整体，认识它的道路不是一条直线，而是一个圆圈。基础科学的整体必须派生于两种思想、定理和概念……而不需任何其它素材”。这些交互概念便是后来讲座中提出的反思的两极，这两极最终作为简单的原始反思和简单的绝对反思圆圈式地重新结合。哲学从中间开始的意思是：它不把它的任何对象等同于原始反思，而是视它们为媒介中的中间物。另外还有一个动机便是施雷格尔当时考虑的认识论意义上的现实主义和唯心主义的问题，这一问题在讲座中自行解决了。只有忽略温迪施曼氏讲座不顾，才能解释，基尔歇为何能够针对施雷格尔1796年之后的片断说：“对循环哲学系统，弗里德里希并没有详

细论述；保存下来的，尽是些计划、前提，是主观的系统基础和以概念形式出现的哲学精神的冲动和要求”。

对于施雷格尔在他的《雅典娜神殿》时期没有能够完全搞清楚他的系统意图这一点，可列举诸多原因。系统思想在他当时的精神世界中不占主导地位，这一方面是由于他在逻辑上没有足够的力量，从他当时还很丰富而充满激情的思维中理出系统思想；另一方面也与他对伦理学的系统价值的不理解有关。他对美学的兴趣是超越一切的。“弗里德里希·施雷格尔是艺术家式的哲学家或者说是进行哲学思考的艺术家，作为这样一种人，他一方面探究哲学行家们的传统，寻找其与自己所处时代的哲学关联，另一方面，他又是一个十足的艺术家，因而不能停留于纯粹的系统问题上”。用此前的那一比喻来说，就是：在标记的覆盖下，施雷格尔思想的格网几乎从来没有表现出来。如果说，艺术作为绝对的反思媒介是他《雅典娜神殿》时期对系统的基本构想，那么这一构想不断被其它名称替代。这些名称造成了他思维的混乱的多样化的印象：绝对物时而表现为修养，时而表现为和谐，表现为天才或反讽，表现为宗教，表现为机构或历史。这里我们并不想否认，在其它关联中，可能完全可以对绝对物作另外一种确定，也就是说，不是确定为艺术，而比如说确定为历史；但前提是：它作为反思媒介的性质能够保持不变。然而无可争议的是，这些名称的大多数恰恰缺少那种哲学的启发性；在把反思媒介确定为艺术这一点上，我们对艺术批评概念的分析所要揭示的正是这种启发性。在他的《雅典娜神殿》时期，艺术概念是——除了历史概念之外，可能是唯一

——对弗里德里希·施雷格尔的系统意图的合理填充[①]。在这里——尽管提出这一点有些过早——这一概念的典型变化和覆盖现象之一已经表露出来："以奋进的精神为动力进行创造的艺术，不断以新的形式把这一精神与现在和过去的全部生活过程联系在一起。艺术并非依附于历史的个别事件，而是其整体；它从永远不断自行完善的人类这一着眼点出发，总结这些事件的整体，对其进行统一化、形象化。批评则……试图保持人类理想，它所采用的方式是：……追求一种在继承过去的法则的同时又保证人们接近人类永恒理想的法则"。这是对早期施雷格尔（1795）在评孔多塞一文中的思想的转述。下面将要表明，在1800年前后的论著中，此类多种绝对物概念的混合出现与相互模糊是占上风的，在这种混淆中，这些概念的启发性自然是要削弱的。谁要是根据这类表述来设想施雷格尔的艺术观的深刻本质，谁就必然走入误区。

施雷格尔对绝对物所作的多种确定尝试不仅仅是由于某种欠缺，也不只是因为缺乏明确性；构成其基础的更多是他的思维独特的肯定倾向。上面就施雷格尔的诸多片断及其系统意图的模糊性原因所提出的问题，在这里可以找到答案。对于《雅典娜神殿》时期的弗里德里希·施雷格尔来说，绝对物当然是表现于艺术形体中的系统。但他并没有试图系统地把握绝对物，而更多是反过来绝对地把握系统。这是他的神秘主义的本质，尽管他在整体上是肯定这一神秘主义的，但他对这一尝试的严重

① 从把反思媒介确定为艺术到把它确定为绝对自我的过渡是一逐渐准备过程，对此进行追踪是非常有意义的。这一过渡是通过人类的理念来完成的，这一概念也被思考为媒介。

后果不是不清楚的。谈到雅各比[①]时——施雷格尔时常反对雅各比，是为了分开抨击他自己的错误，这一点恩德斯已经指出——温迪施曼氏片断中讲道："雅各比陷入了绝对哲学和系统哲学之中，他的精神被挤得粉碎"。这一言论也更为尖刻地表现在《雅典娜神殿》片断之中。施雷格尔自己也无法摆脱这种绝对把握系统的神秘冲动，这种"倾向于神秘主义的癖好"。其反面正是他对康德的指责："他论战的矛头根本不是指向超验理性，而是绝对理性——或也可能是系统理性"。他以下列问题绝妙地刻画了这一绝对把握系统的思想："难道不是所有的系统都是个性……吗"？当然，如果情况果真如此，那么便可以设想，像对待个性那样，直觉地深入于系统整体之中。施雷格尔对神秘主义的极端结论也是清楚的："彻底的神秘主义者不仅必须把一切知识的间接性抛在一边，而且还要否认它；对这一点，必须超越通常逻辑可及，作出更为深刻的证实"。为了认识施雷格尔是如何很早就意识到自己是神秘主义者的，可以把他 1796 年的这一表述与同时期的另一看法联系起来看："真正系统的间接性只能是有限的；这一点可以先验地证明"。这一思想后来毫不掩饰的表达于讲座中："知识只是趋向内在，它自身在根本上是直接的，如同在作了通常的表达之后，思考者消失于自己自身之中那样……只有通过论述……才能产生共同性……当然可以假设，有一种内在知识存在于论述之前或超然其之外；但在没有表述的情况下它是不可理解的"。在这一点上，诺瓦利斯与施雷格尔是

① 弗里德里希·海因里希·雅各比（1743—1819），德国哲学家、作家。——译者注

一致的，他认为："哲学是一种神秘的、……有渗透力的、不可阻挡地驱使我们向种种方向前进的思想"。——他的术语最明确地表现了弗里德里希·施雷格尔的哲学思维的神秘倾向特点。1798年，弗里德里希·施雷格尔的哥哥在给施莱尔马赫的信中写道："我把我弟弟的旁注也算作收获；因为，它们比他完整的书信更为成功，如同片断比论文，自造的词比片断更为成功一样。最终，他的全部天才都限于神秘术语之上"。被A·W·施雷格尔非常准确地称为神秘术语的，确实与弗里德里希·施雷格尔的天才、他最重要的构想和他的独特思维方式有着最确切的关联。这些术语迫使他在话语思维和智力直观之间寻找中介，因为前者不能满足他的以直觉理解为目的的意图，后者不能满足他对系统的兴趣。尽管他的思维完全是以系统为导向的，但却没有得到系统的发挥，所以他面临的问题是如何把思想的最大限度的系统影响与话语思维的格外局限性结合起来。特别是涉及到智力直观问题，施雷格尔的思维方式特点是对直观性的冷漠，这与很多神秘主义者是截然不同的；他不把智力直观和入迷状态视为基础。他所寻找的并在语言中找到的——用一公式来总结——更多是系统的非直观的直觉。术语是他的思维超然于话语性和直观性而运动的范围。因为，对他来说，术语、概念包涵着系统的萌芽，所以从根本上讲，它们本身就是预先建构的系统。施雷格尔的思维是绝对概念化的，即语言的。反思是绝对把握系统的有意图的活动，这一活动的相应表达形式是概念。这一观念是弗里德里希·施雷格尔创造大量新术语的动机之所在，也是他不断重新为绝对物更换名称的深刻原因。——就早期浪漫派的思维来看，这一思维类型是很典型的。

在诺瓦利斯那里也可以看到这一点，尽管不像在施雷格尔那里那样明显。施雷格尔在讲座中明确地表达了术语思维与系统的关系："在思想中，人们可以使世界归一，同时又可把思想扩展为世界，这一思想，……便是人们所说的概念"。"……如此，系统更多只应称为广泛的概念"。但即使他在《雅典娜神殿》中说："有系统或者没有系统，对精神来说都是同样致命的，所以它必须下决心使两者结合"，作为这一结合的工具只能设想为概念术语。如上所述，只有在概念中，施雷格尔给予系统的个性特点才可以得到表达。——他对道德意义上的人的一般看法是："通过浪漫幻想和语法[①]意义的结合，表达有可能是非常有魅力的，非常善的；表达的某种神秘主义常常是人们的美好秘密的象征"。与此相类似，诺瓦利斯写道："在想一下子表达多种思想时，人们常常会感到语言的贫乏"。或者反过来说："一种思想有多种名称是有益的"。

这种以诙谐形式表现的神秘术语对早期浪漫派起了最广泛的作用。除了弗里德里希·施雷格尔之外，诺瓦利斯和施莱尔马赫也对诙谐理论抱有兴趣；这一理论在诺瓦利斯的片断中占有很大比重。从根本上讲，它是神秘术语理论，是为系统寻找名称的尝试，也就是说，以神秘的个性概念来把握系统，以便使系统关联完全包含于这一概念之中。对此，持续的媒介关联和概念的反思媒介前提是存在的。像在神秘术语中一样，那种概念媒介闪电似地在诙谐中表现出来。"如果说，所有诙谐都是

① 即：词源学的；神秘地暗指字母（γράμμα）。施雷格尔认为："字母是真正的魔术棍。"

总汇哲学（Universalphilosophie）的原则与器官，所有哲学都无非是总汇之精神，是所有永远混合而又分离的科学之科学，是一种逻辑化学，那么，绝对的、激昂的、完完全全物质的诙谐的价值与尊严是无限的，在这方面，巴科和莱布尼茨……前者是一先驱，后者是一最杰出的大师”。如果诙谐时而被刻画为“逻辑的伴随者”，时而被刻画为“化学……精神”、“片断的天才”或“预言的能力”，如果诙谐在诺瓦利斯那里被称为“更高级范围内的魔幻色彩游戏”，那么所有这一切谈论的都是概念在自己的媒介中的运动，这种产生于诙谐之中的运动是通过神秘术语来表明的。“诙谐是现象，是幻想的外在火花。所以……才有神秘主义与诙谐的相似性”。在他的《论不可理解性》一文中，施雷格尔试图表明，“言辞本身往往比那些使用它的人好理解，……在哲学言辞中……肯定有秘密教团结社；……最纯粹、最纯正的不可理解性，人们恰恰得自于其本身目的是为了理解和让他人理解的科学与艺术，得自于哲学与语文学”。施雷格尔偶尔也提到那种“使诙谐成为诙谐的、给纯粹的风格以弹性和电感的丰厚火热的理性”。他把这种理性与“人们通常所说的理性”对立起来看待，这显然非常确切地表明了他的思维方式。如前所述，这种理性是下列那种人的理性：每一具体的想法都会激活他的全部丰富思想，使冷漠与炽热在他的精神与身体容貌的表达中联合起来。最终应捎代提出一个问题，即：在施雷格尔那里明了确切表现出的术语倾向，是否对所有神秘思维都具有典型意义？对这种意义进行进一步研究是否值得？这种研究是否有助于对构成每一思维者术语基础的先验进行探究？

浪漫派的“艺术语言”的构成，不仅仅是出于论战和纯文

学的动机，而更多是基于以上所论述的更深刻的倾向。埃尔库斯把它称为“过分建构”，但他并没有忽略：“那些猜想肯定对每个个人的意识有过现实的功能作用；而更艰巨的任务是创立要求……和认识的整体。浪漫派认为，他们借助那些从超验哲学到魔幻唯心主义的神秘符号而掌握了这一整体”。那些神秘符号的数量的确很大；对于其中一些，像超验哲学和反讽（Ironie）这样的概念，本文将作解释；对另外一些，像浪漫和阿拉贝斯克这样的概念，在这里只能简短地提及；还有一些，像语文学这样的概念，这里根本不作讨论。而浪漫派的批评概念本身是神秘术语的一个范例。出于此种原因，本文不是要对浪漫派的艺术批评理论进行复述，而是对其概念进行分析。这一分析还不能涉及这一概念的内涵，而是其术语关系。这些关系超出了批评这一词作为艺术批评的狭义。因为，是一种奇特的交织使批评概念与为浪漫派命名的术语共同构成了浪漫派的主要奥秘概念，所以，必须对这一奇特的交织作一观察。

在所有哲学和美学专业术语中，批评（Kritik）和批评的（kritisch）这两个词在早期浪漫主义者的论著中可能是最常见的。当诺瓦利斯想给予他的朋友最高赞赏时，使用的是“批评”这一词；他在1796年给弗里德里希·施雷格尔的信中这样写道：“你创造的是一种批评”。两年后，施雷格尔充满自我意识地说：他“从批评深度开始”。“更高级的批评主义”[①] 是这些朋友们为表达他们的理论追求常用的名称。通过康德的哲学著作，批评概念对年轻一代产生了魔幻般的意义；不管怎么说，与

① 也称为“高级的”或“绝对的”批评。

这一概念明确联系在一起的恰恰不单单是评判的、非建设性的精神态度。对于浪漫主义者和思辩哲学来说，“批评的”这一术语的意义是：客观建设性的、冷静创造型的。具有批评性意味着：让思维远远超越一切约束，直至对真理的认识魔幻般地从对约束之错误性的认识中脱颖而出。在这一积极意义上，批评的方法获得了与反思的方法最贴近的亲缘关系；在下列的以及很多类似的言论中，两者都是相互交融的：“在每一以对自身方法的观察①、以批评为起始的哲学中，开端总是具有某些独特性”。施雷格尔的猜想：“抽象，特别是实践的抽象，最终可能纯粹是批评”，也是同样的意思，因为他在费希特那里读到：“没有反思的……抽象和没有抽象的反思都是不可能的”。如此，最终也不难理解，他为什么提出让他哥哥——他哥哥把这一点称为“真正的神秘主义”——感到恼火的论断：“每一片断都是批评的”，“批评和片断是同义反复的”。因为，片断——这同样也是一个神秘术语——对他来说，同一切精神事物一样，也是反思媒介。他对批评概念的这种积极强调与康德的用语间的差异，并不像人们所认为的那样大。正是在其术语中并不乏神秘精神的康德，为这种强调做了准备。在康德对被他所摈弃的教条主义和怀疑主义这两种立场进行驳斥时，所借助的不是构成他体系顶峰的真正的形而上学，而是开启这一体系的名称——批评。可以说，批评概念在康德那里已经具有双重意义，这一双重意义在浪漫主义者那里乘方式地扩大，因为通过批评这一词，他们同时也与康德的全部历史功绩联系起来，而不仅是与

① 即：有意识的、反思的。

他的批评概念。如此，他们最终也善于保持和使用这一概念的不可避免的否定因素（negatives Moment）。恰好是在浪漫主义者无法忽略他们的理论哲学从长远看来在要求与成就间的巨大差距之时，出现了批评这一词，因为它的意义是：无论人们对一批评作品的评价有多高，它都不可能是最终的。在此种意义上，浪漫主义者以批评这一名称同时也承认了他们所作的努力不可摆脱的欠缺。他们试图把这一欠缺称为必要的，并最终以这一概念暗示了——如果可以这样说的话——无差错性的必然的不完全性。

最终，至少可以猜测地确定批评这一概念在狭义的、艺术理论意义上的特殊术语关系。相对于老的“艺术法官”这一表达，“艺术批评家”这一表达随着浪漫派的兴起才得以完全流行。他们避免依据成文或不成文的法规对艺术作品开庭作宣判，这里他们所针对的是戈特舍德[①]，如果不是莱辛[②]和温科尔曼[③]的话。同时他们也感到与狂飙突进运动的原理处于对立之中。狂飙突进运动的原理——尽管不是通过怀疑的倾向，而是通过对天才法则的无限信仰——导致了对一切坚定的评价原则和标准的扬弃。那前一种做法可以视为教条的，后者就其影响来看，可理解为怀疑论的；在艺术理论中，同样用康德在认识论中调解上述那一对立的名称来克服这两者，是可想而知的。如果去阅

① 约翰·克里斯托弗·戈特舍德（1700—1766），德国启蒙时期文学理论家、戏剧家。

② 戈特霍尔德·埃福莱姆·莱辛（1729—1781），德国启蒙时期文学理论家、戏剧家。

③ 约翰·约阿希姆·温科尔曼（1717—1768），德国古典派艺术史家。

——译者注

读施雷格尔在他的《关于希腊诗的研究》一文开头部分对他所处的时代的艺术倾向所作的综述，似乎可以相信，他对艺术理论问题与认识论问题现状间的相似性或多或少是有明确意识的："这里，它[①]把由它的权威印章获准的作品推崇为模仿的永恒楷模；那里，它把绝对独创性确立为一切艺术价值的最高标准，让最小的一点模仿嫌疑蒙受无限的耻辱。它以烦琐哲学为武装，严格地要求无条件地屈服于它的最任意的、显然也是愚蠢的法则；或者它以神秘的预言方式崇拜天才，使一种人为的杂乱无章成为首要准则，并以骄傲的迷信崇敬常常是模棱两可的启示"。

四　早期浪漫派的自然认识理论　批评包含对其对象的认识，所以论述早期浪漫派的艺术批评概念，必须对构成其基础的有关对象认识的理论进行刻画。这一认识应与对系统和绝对物的认识区别开来，有关后者的理论，上面已经作了论述。有关对象认识的理论可以从中推论出来；它所涉及的是自然对象和艺术作品，对其认识论上的问题，首批浪漫主义者所作的思考比对其它事物都要多。以批评为主题的早期浪漫派艺术认识理论，首先是由弗里德里希·施雷格尔创建的，创建自然认识理论的还有诺瓦利斯。在这些建构中，一般对象认识理论的不同特点，时而在这一，时而在那一认识理论中特别明显地表现出来。因此，要透彻理解一种建构，也必须对另一建构有所关照。在论述艺术批评概念时，也必须同时顾及自然认识理论，是

① 即：艺术。

必不可缺的。因为两者都同样依赖于一般系统前提，作为结论，它们与这些前提是和谐一致的。

由于反思概念充分发挥了对象的作用，对象认识理论得到了确定。如同所有真实一样，对象也存在于反思媒介之中。但从方法或认识论角度来看，反思媒介是思维的媒介，因为它是依照思维的反思和规范反思（kanonische Reflexion）的模式建构的。由于自身活动和认识这两种一切反思的基本因素最明显地表现于思维的反思之中，思维的反思便成了规范反思；因为，在它之中，那一唯独可反思者——思维，被反思、被思考，也就是说，它被自行思考。正因为它被自行反思地思考，所以它被思考为自我自行进行直接认识的。前面已经指出，这一思维的自行认识包含了所有认识。但那种单纯的反思，即思维的思维，被浪漫主义者先验地理解为对思维的认识，其原因是：他们把那种初始的、素材的思维，即意义，视为前提，把它看作是已经填充的。基于这一公理，反思媒介成了系统，方法上的绝对物便成了本体论上的绝对物。可以用多种多样的方式把反思媒介思考为确定的：思考为自然、艺术、宗教等等。但它永远不会失掉思维媒介和思维关系的关联特点。在对它的所有确定之中，绝对物都是思维着的，思维者是它填充的一切。这便是浪漫派的对象认识理论的基本原则。绝对物中的一切，所有真实，都是思维着的；因为这种思维是反思的思维，所以它只能够思维自身，确切些说，它只能够思维自己的思维；因为这种自己的思维是经填充的、实质性的，所以它在思维自身的同时，也自行认识自身。只有从一种完全特殊的角度出发，才可表明作为自我的绝对物以及存在于它之中的一切。温迪施曼氏讲座是

这样看待这一点的，而《雅典娜神殿》片断却并非如此；诺瓦利斯似乎也常常搁置这种观察方式。所有认识都是思维者的自身认识，这一思维者不一定非要是自我。对施雷格尔和诺瓦利斯来说，甚至费希特的那种与非我及自然相对的自我，也只是自己的无限多的形式中的一种低级形式。浪漫主义者认为，从绝对物的立场出发，没有不成为自己的非我与自然之物。诺瓦利斯说，“自己性是所有认识的基础”。如此，每一认识的萌芽细胞都是思维者之中的一种反思过程，思维者通过这一过程自己认识自身。每一对思维者的认识都以其自我认识为前提。“人们可以思维的一切，都自己进行思维①：这是思维的问题”。在由他主编出版的他已故朋友诺瓦利斯的著作中，施雷格尔把这段话放在其片断之首，不是无缘无故的。

诺瓦利斯不遗余力地宣称这种客体的自我认识对每一客体认识的限定。这一点以最佯谬的，同时也最明显的形式表现于下列简短定理之中：“可感知性是一种注意力”。至于这一定理除了指对象对自身的注意外，是否也指对感知者的注意，这里无关紧要；因为，即使他明确地表达了：“在所有名称中，我们所看到的化石都看着我们”这一思想，但那种对观看者的注意，在大意上只能理解为事物自己观看自身能力的征兆。除了思维和认识的范畴外，反思媒介的基本规律也包括感知的规律，最终甚至也包括活动的规律。这一规律所隶属的法则是：“素材必须自己关照自身，这样它才能被关照”。——认识，特别是感知，应与反思的所有维度相关联并以其为基础：“人们观察每一身体

① 即：自己身上。

时，是否也像自己看自身以及别人看自己那样呢”？如同每一认识都只是从自己出发一样，它的范围也限制在自己之上：“思想只是由思想来填充的，它只是思维功能，如同幻觉能力是眼睛和光的功能一样。眼睛看到的只是眼睛，思维器官看到的只是思维器官或者其所属成分”。“如同眼睛看到的只是眼睛一样，理智看到的只是理智，灵魂看到的只是灵魂，理性看到的只是理性，精神看到的只是精神，诸如此类等等；想象力看到的只是想象力，感官看到的只是感官；上帝只是被一个上帝所认识。”在最后这一片断中，一切都唯独认识自己自身这一思想修改成了下列定理：一切都只认识它自己的同类并唯独被它的同类所认识。以此所涉及到的是主体与客体在认识中的关系问题。而在浪漫派看来，这一问题对自我认识不起作用。

自我认识之外的认识，也就是说客体认识，怎样才可能呢？按照浪漫派的思维原则，这一认识的确是不可能的。哪里没有自身认识，哪里就根本没有认识；哪里有自身认识，哪里的主体客体关联就被扬弃，甚至可以说，哪里就有一个没有客体关联的主体。尽管如此，真实所构成的不是封闭的、相互间不产生现实关系的单子聚集。恰恰相反，除了绝对物之外，真实中的所有单位本身都只是相对的。它们如此不封闭、如此不无联系，以致它们更多是通过增强反思（乘方、浪漫化）；而把其它事物，其它反思中心，逐步纳入自己的自我认识之中。而浪漫派的这种想象方式所涉及的不仅仅是个性的人的反思中心。不单单是人能够通过在反思中增强自我认识来扩展他们的认识，而且所谓的自然物也能够如此。在后者那里，这一过程与通常被看作为它们的被认识状况有着本质上的关系。由于自然物通

过增强自身的反思收纳其它事物于自身，从而也把它的原本的自我认识扩散于其它事物。人也可通过这一方式参与其它物的自我认识；这一途径将与前者在两种事物的认识中相互重合，而这种认识实际上是它反思生成的合成自我认识。以此看来，在人的头脑中表现为他对事物的认识的一切，都是思维的自我认识在这一事物中的反映。事物的单纯的被认识是不存在的，但同样，一事或物也不仅仅限于一单纯的——唯独通过自身的——被认识。它之中反思的增强[①] 更多是扬弃了事物中的被自身和被另一物认识之间的界线。在反思媒介中，事物与认识者相互交融。两者都只是相对的反思单位。如此看来，的确没有一种通过主体对客体的认识。每一认识都是绝对物中的，甚至可以说，是主体中的一种内在关联。客体这一术语所指的不是认识中的一种关系，而是一种无关系；在认识关系出现之处，这一术语便失去意义。如同诺瓦利斯的片断所暗示的那样，认识在各个方面都扎根于反思之中：一事物被另一事物的认识与被

① 事实上，认识所涉及的只是反思的增强和乘方。尽管施雷格尔和诺瓦利斯在这方面以错误的公式化作了论述，但无论就反思的思维公式而言，还是就反思所导致的认识而言，一种逆转的运动是不可思议的。即使在对待具体问题上，他们也从未认为有这样一种运动。因为，反思是可以增强的，但是不可减弱的；减弱既不能产生一种合成也不能得出一种分析结果。对此唯独可以想象的是一种中断，但这绝不会削弱反思的增强。各反思中心之间的所有关系，当然就更不用说它们与绝对物的关系，只能以反思的增强为基础。这里所提出的异议至少是以内心经历为基础的，而这一经历是难以确定表明的。借这一具体批评意见所要说明的是：除了浪漫主义者的创建外，本文对反思媒介理论不作继续追踪，因为这对系统论述他们的艺术批评概念已经足够了。尽管出于纯粹批评和逻辑上的兴趣，还可在浪漫主义者遗留的模糊状态的边界之处继续发展这一理论；但值得担心的是，这种发展的确很可能只会导致模糊。在出于有限的形而上学的兴趣而创立的理论中，有一些定理在艺术理论中产生了独特的影响，但这种理论在整体上却导致了纯逻辑上的不可解决的矛盾，特别是在原始反思这一问题上。

认识者的自我认识、与认识者的自我认识以及与认识者的被认识，即被它所认识的事物的认识，是叠合的。这是浪漫派的对象认识理论基本原则的最确切的形式。这一原则对自然认识理论的影响，首先取决于它的关于感知和观察的定理。

前者对批评理论没有影响，所以这里忽略不顾。但显而易见的是，这种认识论不能对感知和认识作出区分，并从根本上把感知的典型特征也附于认识之上。依照这一理论，认识的直接程度与感知可能达到的高度是同样的；显然，这里对感知的直接性的创建，同样是从感知者和被感知者所共同的媒介出发的。在哲学史上来看，德谟克利特那里已经表现出了这一点，他从主体和客体在素材上的部分渗透出发来描述感知。在诺瓦利斯那里也是这样：他说："星星出现在望远镜之中，同时也渗透它。……星星是自发的，而望远镜或者眼睛是接受的光体"。

与认识和感知媒介理论相关联的是观察理论，它对理解批评概念有直接的意义。而"观察"和常常作为它的同义词使用的"实验"这一名称，同样又是神秘术语词汇；在这里，早期浪漫派所要解释和保密的有关自然认识的原则达到了顶峰。"观察"这一概念所要回答的问题是：为了在真实是反思媒介这一前提下认识自然，研究者应该采取何种态度？他必须明了，如果没有被认识者的自我认识，认识是不可能的；这种认识是由存在于另一反思中心（物）中的反思中心（观察者）所唤醒的，这只有前者通过反复反思直至囊括后者来增强自身才能实现。具有典型意义的是，这一理论首先是由费希特为纯哲学提出的，以此他对这种哲学与早期浪漫派思维的纯认识论动机间的关联

深度作了提示。与对其它哲学的看法相反，他对科学论的看法是："它使之成为它思维对象的，不是一僵死的，仅仅忍受研究概念的，……而是一活跃的、活动的，它从自身并通过自身生成认识。哲学家只是观看它，他所要作的只是，让这一活跃概念进入有目的的活动，并观看、了解这一活动，把它作为一体来理解。对此，他进行实验，……客体是如何外化的，是……客体自己的……事情……在与之相对的哲学中……只有思维系列，即哲学家思想的系列，这是因为他所采用的素材本身未被看作是思维着的"。在费希特那里适用于自我的，在诺瓦利斯那里适用于自然对象，它成了当时自然哲学的一条中心定理①。费希特已把这种方法称为实验。这一名称格外接近自然对象。实验的目的在于在被观察物中产生自我意识和自我认识。观察某事，只是意味着，促使它获得自我认识。实验是否能够成功，取决于实验者是否有能力，通过增强他自己的意识，可以说，通过魔幻的观察来接近对象，最终把它纳入自身。诺瓦利斯是在这种意义上看待真正的实验者的："他的结构与自然越和谐，自然就越完善地通过他表露出来"；诺瓦利斯对实验的看法是：它"只是对对象的单纯扩展、分割、多样化和加强"。因此他顺便

① 歌德也与这一观念比较接近，当然他作自然观察的最终意图与有关的浪漫派理论不是吻合的，而是具有很大距离。尽管如此，从其它角度来看，在他那里有一种与浪漫派的观察概念非常接近的经验概念："有一种非常娇嫩的经验，它使自己与对象格外同一，并由此而成为真正的理论。但这种精神能力的增强属于有高度修养的时代。"（《歌德作品集》，受萨克森大公爵夫人索菲委托出版。四部，于魏玛，1887—1914年版，第128页。）这种经验把握了对象中的本质本身，因此歌德说："最高的是理解，一切事实材料都已经是理论。天空的蔚蓝为我们显露了色彩学的基本法则。人们不需要在现象后面寻找什么东西；它们本身就是理论（其出处同上，第2部，第11卷，第131页）。"在浪漫主义者看来，现象由于其自我认识也是理论。

引用了歌德的看法："每一物质都有它与自身贴近的感应（的确如此！），如同磁中之铁"。在这些感应中他看到了对象的反思，至于这是否符合歌德的看法，这里无关紧要。——反思的、认识的和感知的媒介在浪漫主义者地里是叠合的。"观察"这一术语暗示了这些媒介的同一性；在通常的实验中被分为感知和对试验过程的有计划设置的，在魔幻观察中被联合起来。这一观察本身就是一种实验；依照这一理论，它是唯一可能的实验。在浪漫主义者看来，也可以把这一魔幻观察称为反讽的。因为，它就对象所观察的不是具体的、确定的。构成这种实验基础的不是对自然提出的问题，观察更多注意的只是对象中正在萌发的自我认识，或者：观察更多是正在萌发的对象意识本身。它完全有理由被称为反讽的，因为它在不知中——观看中——知道得更多，因为它与对象是同一的。如果把这一相互关系排除在外不是更为妥当的话，那么，可以把它称为客体方面和主体方面在认识中的重合。每一对象的形成本身，是与对它的认识同步的，因为，按照对象认识的基本原理，认识是一过程。正是这一过程才使认识对象成为被认识者，所以诺瓦利斯说："观察过程是一主观过程，同时也是一客观过程，是一理想的，同时也是一现实的实验。如果这一过程真正完善的话，定理与产品必须同时完成。如果观察的对象已经是一定理，过程已经存在于思想中的话，那么，其结果必然……是更高程度上的定理"。以这一论述，诺瓦利斯开始从自然观察的理论向精神创作物的观察理论过渡。此种意义上的"定理"可以是艺术作品。

第 二 部 分

艺 术 批 评

一 早期浪漫派的艺术认识理论 艺术是对反思媒介的确定，而且可能是反思媒介所得到的最有成效的确定。艺术批评便是这种反思媒介中对对象的认识。下列研究所要论述的是，理解为反思媒介的艺术观在对艺术理念（Idee）和艺术创作物(Gebilde）的认识上以及对这种认识的理论本身具有何种影响。对后一问题，前面已经作了足够的论述。以便从对浪漫派的艺术批评方法的观察转入对其实际成效的观察，这里只需要作一扼要重复。寻找浪漫主义者把艺术视为反思媒介的特殊原因，诚然毫无意义。在他们看来，对包括艺术在内的一切真实的释义，是一种形而上学的信念。如同在绪论中所暗示的那样，这种信念并不是他们世界观的形而上学的中心基本原则，因为，它的特定的形而上学的力量还远远不够。它所依赖的做法是：按照科学的假设来对待这一定理，只是内在地来澄清它，就其在对象理解上的成效来展示它，但尽管如此，不能忘记的是：在对浪漫派的形而上学和浪漫派的历史概念的研究中，这种把一切真实都视为思维者的形而上学观，除了表现在与艺术理论的关系上之外，还会表露出其它方面；它的认识论内涵对于艺术理论是首要的。相反，这一内涵的形而上学意义，在本论文中并没有得到真正把握，而只是在涉及到浪漫派的艺术理论时有所触及。诚然，就这一艺术理论而言，它直接地、以极大的把握达到了浪漫派思维的形而上学深度。

在温迪施曼氏讲座中，还可以听到那一在《雅典娜神殿》时期强烈震动施雷格尔、决定他的艺术理论思想的微弱余音："有……一种思维方式，它生产某些东西，因此，它与我们赋予自然的自我和世界——自我的创造能力，在形式上有很大的相似性。这便是文学创作；它在某种程度上自己创造自己的素材"。此处，这一思想不再具有意义，但它是施雷格尔以前立场的明确表达，即：他以前思考为艺术的反思是具有绝对创造性的，在内容上是充实的。在我们的研究所涉及的这一时期内。他还不知道反思概念中存在着温和主义，而在讲座中，他依照这一温和主义，把界定反思的意志与反思对立起来看待。以前，他只知晓一种相对的、自立的、反思通过自身的界定。下面将要表明，这种界定在艺术理论中起着重要作用。他后来论著的弱点与成熟都基于对反思的创造性全权的限制，施雷格尔曾经认为，这种全权最明显地表露于艺术之中。在早期，他只是在著名的第116号《雅典娜神殿》片断中，像在上述讲座段落中那样明确地把艺术称为反思媒介。在这一片断中，他对浪漫文学的看法是：它"最能够摆脱一切……兴趣，乘着文学反思的翅膀飘荡于描述者和被描述者[①] 之间，反复对反思进行乘方，像在无限的镜子序列中那样使它翻番"。在谈到艺术的生产和接受时，施雷格尔说："文学感觉的本质可能在于：人们可以……完全自发地刺激自己"。也就是说，反思的冷漠点（Indifferenzpunkt）是文学感觉，反思借助于这种冷漠点而凭空产生。这里很难决断，这一措辞是否与康德的气质自由游戏理论有某种关系，康德认

① 诗人和他的对象这里应理解为反思的两极。

为，在这一游戏中，对象化为乌有引退，只是为了给精神的自行活动的内在气氛创造机会。顺便说一句，早期浪漫派的艺术理论与康德的艺术理论的关系，不属本专著的研究范围，因为它所研究的是浪漫派的艺术批评概念，而由此出发无法把握上述关系。——诺瓦利斯的许多言论也试图让人们理解，艺术的基本结构是反思媒介的结构。“文学艺术可能只是对我们器官的任意的、活动的、创造性的使用——大概思维与此也没有很大区别——也就是说，思维和文学创作是一回事”。这一定理与上面引用的施雷格尔在讲座中的说法非常相似，所指的方向也是一致的。诺瓦利斯非常明确地把艺术理解为典型的（χατ' ἐ ξοχ ἡν）反思媒介，甚至把艺术这一词作为反思媒介的专用术语来使用，他说：“自我的开端只是理想的……开端产生得要比自我晚；所以自我不可能是开端者。由此可以看出，在此我们处于艺术领域之中”。如果他提出：“有一种没有材料的发明艺术，一种绝对的发明艺术吗？”这样一种问题，那么，他一方面探询的是反思的绝对的、中立的起源，另一方面，他自己在论著中常常把文学艺术刻画为那种没有材料的绝对的发明艺术。他反对施雷格尔兄弟的关于莎士比亚的做作性的理论，提醒他们，艺术“是自己内视自己、模仿自己、塑造自己的自然”。但这并不是说，自然是反思和艺术的基础，而是说，应当保持反思媒介的完整和统一。为此，对诺瓦利斯来说，自然是比艺术更好的表达，所以他认为，对于文学现象，应当保留使用这种表示绝对物的名称。但他也常常与施雷格尔相一致，把艺术视为反思媒介的原型，他说：“自然创造着，精神创造着。被创造比自身塑造要容易得多。（的确如此！）（Il est beaucoup plus commode d'

être fait que de se faire lui-même (sic!))”。因此，在艺术及一切精神领域中，反思是原本的、建设性的。所以，宗教也只能通过“心灵”……自己对自己的感受而产生，至于文学，它“是——自己塑造自己之物”。

在艺术的反思媒介中获得认识是艺术批评的任务。对于这一认识，普遍存在于所有那些反思媒介中的有关对象认识的法则都适用。面对艺术作品的批评与面对自然对象的观察是一样的，它们都是不同的、有变化的表现于不同对象中的同样法则。如果诺瓦利斯说：“同时作为思想和观察并存的，是批评的……萌芽”，那么，他——尽管以同义重复的方式——所表达的是批评与观察之间的近亲关系，因为观察是一种思维过程。如此，批评同时也是对艺术作品所作的实验，通过这一实验，艺术作品的反思被唤醒，并获得意识与对自己自身的认识。“真正的书评应当……是语文学的实验和文学调查的结果与论述”。施雷格尔又把“所谓的调查称为……历史的实验”。当他 1800 年对他的批评活动作回顾时，他说道：“我将像迄今为止那样，不放弃继续为我自己、为科学，对文学和哲学作品进行实验”。反思主体从根本上讲是艺术创作物本身，实验不存在于对某一艺术创作物的反思之中，——从浪漫派的艺术批评目的来看，反思不可能从根本上改变它——，而是存在于反思的展现之中，对浪漫主义者来说，也就是存在于精神的展示之中，存在于艺术创作物之中。

只要批评是对艺术作品的认识，它就是艺术作品的自我认识；只要批评评判作品，它就要以作品的自身评判来进行。就这后一特点来看，批评超越于观察，表现出艺术对象与不容评

判的自然对象的不同。自我评判建立在反思基础之上，即便在艺术领域之外，这一思想对于浪漫主义者来说也并非陌生。在诺瓦利斯那里可以读到："科学的哲学有……三个阶段：第一是科学的自我反思的命题阶段，第二是与之相对的科学的自我评判的二律背反阶段，以及自我反思和自我评判的结合阶段"。关于艺术的自我评判，施雷格尔在对他的批评理论具有典型意义的《威廉·迈斯特》书评中这样写道："幸运的是，这是一部自我评判的书"。诺瓦利斯说："书评是对书的补充。有些书不需要书评，只需要预告，因为它们本身已经包含了书评"。

但是，这种反思中的自我评判只能称为非本来的评判。因为在它之中，那种一切评判都必有的否定因素完全萎缩了。尽管每一反思中的精神都超越、并以此而否定之前的所有反思阶段，——恰恰是这一点首先给了反思批评色彩——但是意识的增强作为肯定因素远远压倒了否定因素。诺瓦利斯以下列言辞表达了对这一反思过程的评价："超越自己的行动在任何地方都是最高级的，它是原本之点，是生命的起源……一切哲学都始于哲学思考者对自身的哲学思考，即：这同时也是对自身的消耗……和更新……如此，一切有生命力的道德都始于自我出于美德而反对美德这一点；这便是美德生命的开端。由于这种生命，能力可能会无限地增长"。对于艺术作品中的自我反思，浪漫主义者也给了同样肯定的评价。施雷格尔以文字游戏的形式对作品通过批评而获得的意识的增强作了极为典型的刻画。在写给施莱尔马赫的信中，他把他发表在《雅典娜神殿》杂志中的《论歌德的迈斯特》(Ü ber Goethe' s Meister) 一文扼要地称

为“超迈斯特”(Ü bermeister)[①]。这是对这一批评的最终意图的精彩表达。施雷格尔的这一批评与他的艺术批评概念的紧密关联远远超出任何其它批评。这类的独创词他通常也很喜欢使用，但很难决断的是，这里是否存在着同样的情绪基础，因为这种词不是完整的句子。相对于对反思者意识的提高的完全肯定，反思中的自我毁灭因素这一可能的否定，只能是无足轻重的。这样，对浪漫派的批评概念的分析很快会触及到以下特征：即这种批评的完全肯定性。在这一点上，这种批评与现代批评概念有着根本的区别，因为后者在其中看到的是一种否定标准。在下列分析中，上述特征将不断明显地表现出来，并从多方面得到论证。

作为艺术创作物之中的反思，每一对艺术创作物的批评认识，都只是这一创作物自行活动而产生的更高的意识程度。这种意识在批评中的增强，在原则上是无限的，也就是说，批评是媒介，它所涉及的是艺术的无限性。在这种媒介中，具体作品的局限性最终在方法上过渡于无限性，因为艺术作为反思媒介自然是无限的。如上所述，诺瓦利斯通常把这种媒介性的反思称为浪漫化，在此，他所联想到的当然不只是艺术。但他所描述的恰恰正是艺术批评的方法。“对个性因素进行绝对化、总汇和分类……是浪漫化的真正本质”。“我……给有限以无限的表象，便是对它的浪漫化”。他也从批评家的角度出发——因为下列论述中的“真正的读者”也应理解为这样一种批评家——

① “Meister”（迈斯特）一词在德语中有“大师”之意，“Ü bermeister”则可理解为“超大师”。——译者注

来确定批评的任务："真正的读者必须是作者的延伸。他是更高级的标准，他所面对的事物是已经由低级标准预处理过的。在阅读时，感觉……把书中未经加工的和经塑造的部分区分开来。如果读者按照他自己的思想来加工这部书，那么，第二个读者将使它更加纯净，如此，大众将……最终成为……富有影响的精神的一环"。这就是说，具体作品应在艺术媒介中得到分解，但通过大量批评家的交替就作品意义对这一过程进行论述，只有在这些批评家所代表的不是经验上的智力，而是拟人化的反思阶段的前提下，才有可能。显而易见的是，反思在作品中的乘方也可称为在批评中的乘方，因为批评本身也有无限多的不同阶段。在此种意义上施雷格尔说："每一哲学的[①] 书评同时也应当是书评的哲学"，——这种批评态度根本不可能与原本对作品的纯感情的接受发生冲突，因为它同作品本身的提高一样，也是对作品的把握和接受的提高。在对《威廉·迈斯特》的批评中，施雷格尔说："完全顺从对一首诗的印象，只是在具体问题上通过反思来确认感觉，把它上升为思想，对它进行补充，这是很好的，也是必要的；但同样必要的是，对个别进行抽象，浮动地掌握一般"。对一般的把握被称为浮动的，因为它是无限提高的反思的事情，这种反思并不持久驻扎于任何一种观察之中，如同施雷格尔在第116号《雅典娜神殿》片断中所暗示的那样。如此，反思所把握的恰恰是作品的中心因素，也就是说，一般的因素，它让这些因素深入于艺术媒介之中，正如对《威廉·迈斯特》的批评所表明的那样。如果仔细观察，可以看出，施

① 以这一形容词所要表明的可能是其尊严，而不是其对象。

雷格尔想就不同艺术种类在人物建构上所起的作用，找到对隐含系统性的暗示；使这种系统性得到明确的展示并归纳于艺术整体之中，便是作品批评的任务。它应当做的只是揭示作品本身的潜在能力基础、实现它的隐秘意图；在作品本身的意义上，也就是说在它的反思中，批评超越作品，使它成为绝对的。显然，对于浪漫主义者来说，批评更多不是对作品的评判，而是完结它的方法。在此种意义上，他们要求一种文学化的批评，并以此而扬弃了批评与文学之间的区别。他们宣称："文学只能通过文学来批评。如果艺术评判自身不是文学，……不是对必然的感觉的形成过程① 的论述，……那么它在艺术国度中便没有公民权"。"而文学化的批评……将要对论述进行重新论述，对已经建构的重新建构……对作品进行补充、更新、重新塑造"②。因为作品是不完整的："只有不完整的才能被理解，才能让我们前进。完整的只能被欣赏。如果我们要理解自然，那么我们必

① 这是作为对艺术作品内在的反思的展示。

② 按照迈思特书评，文学化批评应当完全是"诗人和艺术家"的事情，它也大多是施雷格尔本人的，这种批评是他最推崇的批评方式。为了把它与以上引文所作的刻画区分开来，可试比较下列那段沃尔德玛——书评中的表达："只有当一种哲学在哲学精神的必要修养阶段完全或者几乎达到了最高顶点时，才可对它进行系统化，才可通过裁减赘生物和填补空缺使之内在关联更为紧密、更忠实于自己的意义。相反，对另外一种哲学只能进行刻画，这是因为这种哲学的基础、目标、法则和整体本身并非哲学的，而是具有个人色彩的。"如此看来，刻画一方面适用于中等的作品，按照迈思特书评，它另一方面又完全是非文学化的批评家的手法——海姆。正确地认识到了那种系统化和补充中的批评，按照施雷格尔的看法，这种批评在面对文学艺术时，也是上面所定义的那种文学化的批评。施雷格尔兄弟给他们的书评集所加的《刻画与批评》这一标题，把非文学化的和文学化的批评相互对立起来看待。前者，即刻画，与施雷格尔的艺术批评概念的本质毫无关系。

须把它假定为不完整的”[①]。这也适合于艺术作品，但不是在虚构、而是在真理意义上。面对艺术绝对物，每一作品都必然是不完整的，或者——在同一意义上说：——面对自己的绝对理念，它是不完整的。“因此，应该有用医药和手术艺术地治疗作者的批评期刊，而不应当仅仅满足于查明、然后幸灾乐祸地宣布病症……。真正的监护……应当试图改善疾病根源。”这种完结作品的、肯定的批评例子，正是诺瓦利斯所设想的。当他谈到那种被他称为神秘的翻译方式时说：“它所表现的是具有个性的艺术作品的纯粹完美的特征。它给予我们的不是真实的艺术作品，而是它的理想。我以为，对此现在还没有完全的楷模。但在一些对艺术作品的批评和描述的精神中，可以找到它明显的痕迹。对此，需要有完全渗透交融着文学精神和哲学精神的头脑”。诺瓦利斯使批评和翻译更为接近，他可能是在想象一种在媒介上对作品进行从一种语言到另一种语言的不断转换。面对翻译的永远难以捉摸的特性，这一观点从开始就同其它观点一样可行。

“如果想要而且必须否认一切教条主义，把尊重艺术家和思想家的建设性创造力的完全自主性视为现代批评精神的特点的话，那么，是施雷格尔家族唤醒了这种现代批评精神，使它成为原则上的最高表露”。恩德思的这段话所指的是整个施雷格尔文学家族。但在原则上对美学教条主义的克服，首先要归功于

① 对象在认识中得到增强和补充，它只有是不完全的，才可能被认识。这一观念与学习问题、回忆问题（ἀνάμνησις）和还没有意识到的知识问题以及他解决这一问题的神秘尝试有关，就这些尝试来看，所涉及的对象恰恰是这样一种不完全的、内在的。

弗里德里希·施雷格尔。在这一点上，他的贡献大于一切其他家族成员，另外同样重要的是——恩德思这里没有提到——他出于对艺术批评的保护，而反对怀疑论的宽容，这种宽容产生于对创造力的无节制崇拜，在最后一次它表现为创作者的单纯表达力。在前一点上，他克服了理性主义的倾向。在后一点上，他克服了潜在于狂飙突进运动理论中的分化因素；在这后一点上，十九世纪和二十世纪的批评又脱离了他的这一立场而沉沦。他把精神的法则引入了艺术作品本身，而不是像现代作者们常常根据自己的思路所错误理解的那样，使艺术作品成为单纯的主体性的副产品。根据上面的论述，不难估计，要确保这一立场，精神要何等活跃，要何等坚韧不拔，作为对教条主义的克服，这一立场已经部分地成为现代批评不劳而获的遗产。从现代批评的不是由理论，而完全是由蜕化的实践所决定的角度出发，当然无法估量，在对理性主义教条的否定中倾注着多少肯定的前提。现代批评所忽略的是：这些前提除了它们具有解放性意义的贡献外，还确保了一个此前在理论上肯定无法产生的基本概念：作品的概念。因为施雷格尔的批评概念不仅摆脱了他治美学信条，从而获得了自由，而更多是由于它确立了一种有别于规则的艺术作品标准，即作品自身的、确定的内在结构标准。这才使得这种自由成为可能。为此，施雷格尔采用的不是一般概念，如：和谐与组织，这些概念在赫尔德[①] 或莫里茨[②]

---

① 约翰·戈特弗里德·赫尔德(1744—1803)，德国狂飙突进和古典时期文艺理论家、思想家。

② 卡尔·费利普·莫里茨(1756—1793)，德国狂飙突进和古典时期作家、文艺理论家。

——译者注

那里没能够导致一种艺术批评的创立，他所采用的是一种——尽管容纳于概念之中的——真正的艺术理论：反思媒介理论和作为反思中心理论的作品理论。以此，他从客体或创作物方面确保了艺术领域的自主权，即康德在对其批判中赋予判断力的自主权。浪漫派以来的批评活动的基本原理：依照内在标准对作品进行评判，是在浪漫派的理论基础之上获得的。当然，这些理论以其纯粹面目无法使当今任何一个思想家完全满足。作为对他的全新的批评原理的强调，施雷格尔把它运用于对《威廉·迈思特》的批评，他把《威廉·迈思特》称为一部“全新的独一无二的书，只有从自身出发，人们才可以习得对它的理解”。关于这一原理，诺瓦利斯与施雷格尔的观点也是一致的：“为艺术个性找到唯独能在最根本的意义上理解它们的公式，是一个艺术性的批评家的任务之所在，他的劳动将是为艺术史所做的准备”。他对构成理性主义——非纯粹基于历史意义上的——规则基础的欣赏的看法是：“单纯的欣赏只是否定地评判”。

通过浪漫派的这种理论，准确确定的作品概念成了批评概念的相关概念。

二　艺术作品　浪漫派的艺术作品理论是其形式的理论。早期浪漫主义者把形式的界定特点与每一有限反思的局限性同一起来，并唯独通过这一想法决定了他们直观世界内的艺术作品概念。在他的第一篇关于科学论的论著中，费希特认为，反思表现于认识的纯粹形式上。与费希特的这一想法完全类似，浪漫主义者认为，反思的纯粹本质表现在艺术作品的纯粹形式现象上。如此，形式是对作品自己的反思的具体表达，反思所构

成的是作品的本质。形式是作品中的反思可能性，作为生存原则，它先验地构成了作品的基础；由于它的形式，艺术作品是活跃的反思中心。在反思媒介中，在艺术中，新的反思中心不断产生。根据它们精神萌芽的不同，它们所进行的反思包含了大大小小的关联。唯独在这样一种作为边界值的中心之中，艺术的无限性首先进行反思，即：进行自我把握，进而进行完全把握。这种边界值是具体作品的表现形式。作品在艺术媒介中的相对统一和完整的可能性基于这种形式。——因为这种媒介中的每一具体的反思都只能是单独的、偶然的，所以，面对艺术整体，作品的整体也只能是相对的；因为作品总是带有偶然性因素。承认这种特殊的偶然性在原则上是必然的，也就是说，不可避免的。通过反思的严格自我限制来承认它，是形式的确切功能。实践的，即确定的反思和自我限制构成了艺术作品的个性与形式。如上所述，作品必须以此为基础才能确保批评对一切界定的扬弃。如果批评——反思越是完整，作品的形式越是严格，它就会越强烈地加倍迸发出来——把原始反思分解为更高级的反思，并如此不断继续下去，那么批评就完成了它的任务。在这一活动中，批评基于反思的萌芽细胞、作品的肯定形式因素之上，并把它们分解为总汇的形式因素。这样，批评表现的是具体作品与艺术理念的关系以及具体作品本身的理念。

尽管施雷格尔，特别是在1800年前后，也对真正的艺术作品的内容作了确定，但由于这些确定基于前面已经提到过的那些反思媒介基本概念的叠合与模糊，所以这一基本概念失去了它方法上的力量。由于他把绝对媒介不再确定为艺术，而是确定为宗教，所以他在内容上对作品的把握是模糊的；尽管他做

了一切努力，但他却无法表明他对庄严内容的预感，内容仍然是倾向；他要求在内容中[①]重新找到其宗教宇宙的独特特征，而与此同时他有关形式的思想却没有任何收获[②]，这便是那种模糊性所致。在他的世界构想发生这一变化之前，老的理论仍然产生效应，这时他与诺瓦利斯共同推崇一种严格的作品概念，这种概念与基于反思哲学之上的形式概念相联系，他们把它视为浪漫派的新成就："你们在哲学书籍中找到的有关艺术和形式的说法，大概可能刚够解释钟表匠艺术。对更高级的艺术和形式，你们在任何地方都找不到一点微弱的预感"。更高级的形式便是反思的自我限制。在此种意义上，第37号《季节女神》片断所论述的是"自我限制的价值与……尊严，无论是对艺术家还是对人……而言，自我限制都是最必然的、最高级的。最必然的：是因为人在不限制自己之处，到处都会被世界限制；因此，人成了奴隶。最高级的：是因为人只能在确定的点和面上，在人有无限的[③]力量之处限制自己；人自我创造、自我毁灭……一个想要并且能够把自己说清白的……作家，……是非常可悲的。只有在……错误面前，人才需要警惕。表现或者将要表现为无条件的任意性的，从根本上讲仍然必须是……完全必然的；否则……将产生非自由性，自我限制将成为自我毁灭"。这种"自由的自我限制"被恩德思正确地称为"浪漫派批评的严格要

① 参见：《论神话学》。

② 因此，在涉及到形式和方法因素时，海姆可以如此谈论施雷格尔1800年前后的宗教哲学："如果仔细地观察，可以看见，施雷格尔把他在美学领域创建的、他最喜欢的文学范畴移植到了宗教上。这便是他的宗教哲学的目的之所在。"但也以此并没有充分刻画出这一宗教哲学的整体倾向。

③ 即：反思的。

求”，它来源于作品的表现形式。而这种观念的本质，在任何地方都没有像在诺瓦利斯的片断中讲得那样明确，因为这一片断所涉及的不是艺术，而是国家的风尚：“由于处在极端活跃之中，精神也是最有影响力的；精神的影响是反思，而反思就其本质而言，又是塑造型的；尽善尽美的反思同时又与那种极端的活跃相联系，因此国家公民在国王身边的表达将是受到最强烈抑制的力量的表达，是……受到最值得尊敬的冷静控制的、最为活跃的冲动的表达”。这里只需要用艺术作品替代“国家公民”，用艺术绝对物替代“国王”，便可最清楚地看到，在早期浪漫派的观念中，反思的塑造力是如何创造作品的形式的。“作品”这一表达被弗里德里希·施雷格尔格外强调地运用于确定的创作物。《文学谈话录》中的“洛塔里奥”谈及的是自立的自身完结者。对此，他“除了‘作品’之外，找不到其它的词，因此，要保留该词的这种用法。”就这一点，还可在该文中读到下列对话：“洛塔里奥：……只有当它是唯一和全部时，作品才能成为作品。只有这样，它才有别于习作。安东尼奥：我可以给你列举一些习作，它们同样是你所说的意义上的作品”。这一纠正性的回答包含了对作品的两重性的提示：它只是一个相对的整体，依然是一杂文，唯一与全部都潜在于其中。施雷格尔在 1808 年为歌德的作品所作的预告中还说：“……就丰富的内在的完美塑造来看，《迈思特》可能优胜于我们这位诗人的其它任何一部作品，与它所达到的程度相比，没有任何其它一部可以称为作品”。就反思对作品和形式所具有的意义，施雷格尔以下列言辞作了总结：“如果一部作品处处都是明确界定的，但在这些界线之内又是……没有界线的，如果它忠实于自己，处处都均质，但同时

又超然于自身，那么它就是成功的创作”。如果说一部艺术作品借助它形式的力量而成为反思的绝对媒介因素的话，那么对此诺瓦利斯的表达再清楚不过了：“每一部艺术作品都有其先验的理想，都有存在的必然性”[①]；这里，在原则上对美学中的教条理性主义的克服，可能表现得最为明显。因为，这是一种依照规则对作品进行估价的做法根本不可能有的立场；那种把作品仅仅理解为天才头脑的产物的理论也同样做不到这一点。施雷格尔论著中的卢多维科的提问与此完全一致：“您难道认为，先验地创作未来的诗歌是不可能的吗”？

除了翻译莎士比亚之外，为德国文学赢得罗马语族的艺术形式，是浪漫派的不可磨灭的文学功绩。他们完全有意识的努力之目的在于赢得、创立、净化形式。但他们对这些形式的态度与上几代人是截然不同的。浪漫主义者不像启蒙主义者那样，把形式理解为艺术美的规则，把遵循这种规则理解为作品对人产生愉悦向上影响的必然前提条件。在浪漫主义者看来，形式本身即不是规则，也不依附于规则。这一观点是弗里德里希·施雷格尔在哲学上的意图，没有这一观点，他哥哥 A. W. 施雷格尔的实为重要的意大利文、西班牙文和葡萄牙文的作品翻译是不可思议的。每一形式本身都是对反思的自我界定的独特修正，它不需要任何其它辩解，因为它不是表现内容的手段。浪漫派在形式运用上为纯洁性和总汇性所作的努力，基于以下信念，即：在批评地分解形式的扼要性和多样性（在对凝聚于它

① 在这段话中，“理想”这一术语与下面采用的“理念”这一概念是完全吻合的。

们之中的反思进行绝对化）时，找到它们作为媒介因素的关联。艺术作为一种媒介的思想，首次创造了一种非教条的，或者说，自由的形式主义的可能性，浪漫主义者可能会说，一种宽宏的形式主义的可能性。早期浪漫派的理论创立了独立于作品理想而存在的形式。从肯定和否定两方面来确定这一立场在哲学上的全部影响，是本论文的主要任务。——如果弗里德里希·施雷格尔要求：对艺术对象的思考应当包含“绝对的自由与绝对的严肃的结合”，那么也可以把这一要求运用于艺术作品本身，特别是它的形式方面。对于作品，这样一种结合在“词的高尚的、原本的意义上来说是准确的，因为这一词意味着依照精神整体……在作品中对最内在的东西进行有目的的完全塑造……意味着艺术家的实践[①] 反思”。

这便是作品的结构，对这种作品，浪漫主义者要求一种内在批评。这种假设中蕴藏着一种独特的佯谬，因为，如何能够就其自身的倾向来批评一作品，是无法预测的。如果这些倾向是可以准确确定的。那么它们就已经实现了；如果它们没有实现，那么它们又是无法准确确定的。在极端情况下，这后一可能性必然表现为完全缺少内在倾向，以致内在批评不可能进行。而浪漫派的艺术批评概念使得这两种佯谬的分解成为可能。作品的内在倾向以及与此相适应的作品内在批评尺度，是构成作品基础的、形成于作品形式之中的反思。但这种反思不是评判的尺度，而更多是完全另外一种持非评判态度的批评的基础。这种批评的重点不在于对具体作品进行评价，而在于论述它与其

① 即：确定的。

它所有作品以及与艺术理念的关系。弗里德里希·施雷格尔把这一点称为他的批评论著的倾向:“尽管在个别问题上常常严格勤奋……但在整体上仍然不是评判地估价，而是理解和解释一切”。这种批评完全与今天对其本质的理解不同，它的中心意图不是评判，而是一方面对作品进行完结、补充和系统化，另一方面把作品分解于绝对物之中；如同将要表明的那样，这两方面最终要重合。浪漫派对批评概念的定义使内在批评的问题失去了它的佯谬性，依照这一定义，批评概念指的不是对作品的评判，当然，如果要为这种评判提出一种作品内在的尺度，那就很荒谬了。对作品的批评更多是指它的反思，自然，这种反思只能使作品内在的反思萌芽得到展示。

当然，这种批评理论也把它的结论扩展于作品评判理论之上。这些直接与上面提出的内在评判思想的佯谬性相抗衡的结论，可用三项基本原理来表示。浪漫派的艺术作品评判理论的这三项基本原理可称为：评判的间接性原则，肯定的价值刻度的不可能性原则和劣质作品的不可批评性原则。

从以上论述中可以得出的清楚结论是:这第一项原则表明：作品的评判根本不可能是明确的，而只能是包含于浪漫派的批评材料（即它的反思）之中。因为，作品的价值完全取决于作品是否能使内在批评成为可能。如果可能，那么作品中便存在着一种可以展示、可以绝对化、可以在艺术媒介中分解的反思，那么它便是艺术作品。单纯的作品可批评性是对作品的肯定的价值评判，这种评判不可能通过单独的研究，而只能通过批评材料本身作出，因为，除了有成效地展示批评这一反思可能性之外，没有其它尺度，没有证实反思存在的标准。第二，值得

注意的是，在浪漫派的批评中，对艺术作品的内含评判没有价值刻度。如果作品是可批评的，那么它就是艺术作品，否则就不是——界于这两种情况之间的一种中间物是不可思议的，区分真正的艺术作品之间的价值标准也是无法想象的①。诺瓦利斯下面表达的也正是这种意思："批评文学是荒唐之举。作出决断本身已经很难，但确定是否是文学，又是唯一可能的决断"。对此，弗里德里希·施雷格尔也表达了同样的想法，他说：批评的素材"只能是古典的和完全永恒的"②。劣质作品的不可批评性这一基本原理表现出的是浪漫派的艺术与批评构想的最典型特征之一。对这一基本原理，施雷格尔在他的论莱辛一文中作了最明确的表达："真正的批评根本不可能……顾及那些对艺术的发展毫无贡献的作品……；因此，对与修养和天才的有机组织毫无关系之作进行批评，是根本不可能的，对那些对于整体来说根本无意义之作进行批评，也是不可能的"。"对每一哲学家都可……写书评，如果不以此为前提，将是一种不自由的态度；但如果同样如此对待诗人，那将是狂妄的；因为，如果这样的话，他必须是完完全全的文学，并同时也是活生生的有行为的艺术作品"，第67号《雅典娜神殿》片断这样写道。这种劣质作品的不可批评性的基本原理不仅存在于艺术中，而存在于所有精神生活领域，浪漫派用"宣布无效"这一专业术语来表达与这种原理相适应的态度。它所指的是通过沉默、通过反讽赞扬或通过对佳作的歌颂推崇来间接地反驳无价值之作。

---

① 这样一种佯谬性当然不存在于科学领域，但确实存在于艺术领域。

② 这一片断在其关联中表现出的是美学的与语文的批评概念在神秘术语意义上的融合。

在施雷格尔看来，反讽的间接性是批评对付无价值之作的唯一方式。

应当反复指出的是，早期浪漫主义者对艺术批评所作的这些重要的实质性确定并非有关联的；在某些方面，作出明确的系统性独创表达，的确不是他们的本意；在他们的实践中，他们并没有严格地遵循这三项基本原理中的任何一项。这里所涉及的既不是对他们的批评习惯的研究，也不是要搜集他们在这种或那种意义上对艺术批评的看法，而是要根据其最原本的哲学意图分析这一概念。在今天的观点看来最为主观的批评，对浪漫主义者来说，是调节作品产生时所有主观性、偶然性和任意性的因素。按照当今对批评概念的理解，它是由实质性的认识和对作品的评价构成的；而浪漫派的批评概念的标志则是，在欣赏评判中，对作品的特殊的主观评价是不存在的。而评价内在地存在于对作品的研究和认识之中。对作品作评判的不是批评家，而是艺术本身，它或是借助批评媒介把作品吸收于自身，或是拒绝之并因此而视其为不值得批评的。批评应当以它所涉及的对象对作品进行筛选。因为，批评的客观意图不仅仅表现在它的理论之中。在审美事宜上，如果惟独通过评价作品在历史上的持续效应，便能够对其可称为客观性之处在大意上作出提示，那么至少浪漫派的批评性评判的效应也就得到了证实。直至今日，他们的评判都决定着对像但丁、薄伽丘、莎士比亚、塞万提斯、卡尔德隆的这样一些历史作品以及对当时的像歌德这样的现象的基本评价①。

---

① 决定这些基本评价的：对但丁，有 A. W. 施雷格尔的《神曲》和《新

早期浪漫派的客观意图的力量被大多数评论者所忽略。由于弗里德里希·施雷格尔本人有意识地摆脱了他自己的“革命的客观性狂热”阶段和对希腊艺术精神的无条件推崇，人们在他的成熟时期的著作中首先寻找的是他反对这一青年时期思想的记录，而所找到的记录是大量的。尽管确实能够在这些著作中找到大量的傲慢的主观性例证，但如果考虑到施雷格尔这一作家的极端古典主义的开端和严格信仰天主教的结终，便有助于淡化对他的那些出自 1796 至 1800 年间的主观主义公式和言论的强调。因为在他的最主观的言论中，有些的确是单纯的措辞，所以不应对所有这些言论都信以为真。人们通常把施雷格尔的反讽理论视为他《雅典娜神殿》时期的哲学立场的标志。在这里讨论这一理论，一方面是因为在其标题下，的确可以明显地看出，它与对他思维的客观因素的强调间存在着原则性差异；但另一方面也因为那一理论在某些方面与这些因素有着紧密关联，而远远不是反对这些因素。

在施雷格尔对反讽的不同陈述中可区分出诸多因素，而毫无矛盾地用一种概念把这些不同性质的因素结合起来，在某种程度上是完全不可能的。对施雷格尔来说，反讽概念之所以获得了中心意义，不仅仅是由于它与某些事宜在理论上的关系，而更多是由于它只是一种意图上的态度。这种态度所注重的不是

尘》的翻译片断以及他对这一诗人的论著；对薄伽丘，有弗里德里希·施雷格尔的《关于约翰纳斯·薄伽丘诗作的报导》；对莎士比亚和卡尔德隆（除了格里斯的卡尔德隆译本），有 A. W. 施雷格尔的翻译；对塞万提斯（除了索尔陶的译本），有蒂克的翻译，他的翻译是在施雷格尔兄弟的启发下开始的，并受到他们的欢迎；对歌德，特别是弗里德里希·施雷格尔的《威廉·迈恩特》书评和他哥哥的《赫尔曼与窦绿苔》书评。

某一事宜，而是时刻准备着作为一种始终活跃的立场的表达，反对占统治地位的思想，常常也作为掩饰对这些思想的无能为力的面具。因此，反讽概念之所以能够被轻易地过高估计，不是因为它对个性的意义，但确实是因为它对施雷格尔的世界构想所具有的意义。最终，清楚地认识这一概念的困难在于：即使在它毫无争议地影射某些事宜之处，也不总是可以轻易地在它所处的多种关系中断定具体所指的事宜，当然断定一般的决定性事宜也就更难。而只要这些事宜所涉及的不是艺术，而是认识论和伦理学，本文便不去顾及。

对于艺术理论，反讽概念具有双重意义，在其中一种意义上，它的确是一种纯粹的主观主义的表达。迄今为止，有关浪漫派的研究文献对这一概念的理解完全是这种意义上的，而正是由于把它理解为上述的主观主义的见证，才过高估计了这一概念。浪漫派的文学所承认的“首要法则是……，诗人的任意性不能容忍任何法则”。这一说法看起来完全没有模棱两可之处。但仔细观察，便出现了问题：这句话是对进行创作的艺术家的权利范围的肯定陈述，还是对浪漫派文学为它的诗人提出的要求的过分激昂的表达？在这两种情况下，都必须下决心阐释这句话的意义，进而理解它。如果从后一种情况出发，就要理解为，浪漫派诗人应当是“完完全全的诗”，这一点，施雷格尔在他处也毫无信仰地作为佯谬的理想提了出来。如果艺术家是诗本身，那么他的任意性便不能容忍任何法则，因为任意性只是艺术自主性的一种不足比喻。这样，这句话便是空洞的。与此相反，在前一种情况下，人们则会把这句话理解为对艺术家的势力范围的评价，但这样，就必须下决心对诗人作另外一种

理解，而不是把他看作那种写了些什么，并自己把它称作诗的人。因此，必须把诗人理解为真正的、原型的诗人，这样也就直接把任意性理解为真正诗人的有限的任意性。如果不是（像另外那种阐释）把作家理解为艺术的单纯化身的话，那么真正的艺术作品的作者，在艺术作品受艺术的客观规律制约之处，是受限制的；这可能是施雷格尔对此种情况的看法，而在其它多处，他对此的看法肯定是这样的。如上所述，艺术作品由于其艺术属性而服从的客观规律存在于它的形式之中。真正诗人的任意性活动范围完全在素材之中，只要这种任意性的运作是有意识的游戏式的，它便成为反讽。这就是主观主义的反讽。它的精神是作者的精神，这种精神通过蔑视作品的素材性而超越之。对此，施雷格尔还补充了以下想法，即：通过这一手法，素材本身可能被“文学化”、被优化，尽管他认为，表现于素材之中的其它肯定因素和生活艺术的理念对此也是不可缺的。恩德斯正确地把反讽称为一种能力：它“直接从表现于发明中的事物向表现的中心运动，并由此出发而观察前者”，但他没有顾及到，依照浪漫派的观点，这种做法只有针对素材才可行。

尽管如此，对浪漫派的文学创作的观察可以表明，有一种不仅涉及素材，而且超越文学形式整体的反讽。正是这一意义上的反讽直接（sans phrase）[①] 助长了有关所谓浪漫派的主观主

① 对这种看法，那种流传甚广的对浪漫派的信条进行完全错误的更新的做法，也负有责任，尽管它很少像下列论断那样对其作了扭曲：“审美自由构成了人的本质，这样，人必须在自己的作品中得到明确表现——这被施雷格尔称为浪漫——，作品本身获得的，只是它作为人格的镜子的价值，这种人格在永恒的游戏中创造、毁灭。”（保尔·赖尔希著《弗里德里希·施雷格尔的哲学观之发展与系统建构》，于柏林，1905年版，“埃尔兰根大学博士论文”，第13页。）

义的看法。这种看法的根源是：还没有足够清楚地认识到对艺术形式的反讽与对素材的反讽间的根本区别。后者基于主体的态度，前者表现的是作品的客观因素。如同对浪漫派的理论中所存在的绝大多数模糊性一样，浪漫主义者对这一模糊性也是有责任的。他们自己从来未把实质上明确的区别表达出来。——对形式的反讽在于它的自愿毁灭，在浪漫派的创作中，可以说在整个文学中，蒂克的喜剧以最极端的形式表现了这一点。在所有形式中，可在最大限度上以最为深刻的印象进行反讽的是戏剧形式，因为它最大限度地包含了幻想力，因而可以高度地吸收反讽，而不完全分解自己。谈到阿里斯托芬喜剧中的幻想的破灭时，施雷格尔说："这种损伤不是笨拙的失误，而是深思熟虑的意图，是充实生活的奔放；它常常有很不错的效果，甚至有提高效果的作用，因为它并不可能消灭幻想。生活的极端活跃性……所造成的损伤……，是为了刺激，而不是为了毁灭"。普尔韦尔转述了这一思想，他写道："让我们来作一总结：促使弗里德里希·施雷格尔给构思尽善尽美的喜剧以最高评价的原因是：它和自己作的创造性游戏、它的纯审美王国，是没有任何对幻想的冲击和损伤能够毁灭的"。按照这种说法，形式的反讽只是对幻想进行攻击，而不毁灭它；喜剧中对幻想的干扰应以这种刺激为目标。这种状况表现出的是它与批评的明显的亲缘关系。批评严肃地对形式进行不可挽回的分解，对作品进行浪漫化，使具体的作品转变成为绝对的作品。

是的，昂贵换取的作品，对你仍将是精彩的；
但就像你热爱它那样，你自己给它带来死亡，

注视着凡人可能永远不会完结的作品：
因为依靠个别的死亡，整体创作物而放射光芒。

“我们必须超越我们自己的爱，必须能够在思想中消灭我们的崇拜对象，否则我们对无限不会有……感觉”。在这一陈述中，施雷格尔对批评的毁灭性因素和批评对艺术形式的瓦解作了明确的表达。艺术中、批评中的客观标准的任务，远远不是要表述作者的软弱无力的主观愿望，而是要毁灭形式。另一方面，施雷格尔恰恰把这同一点视为诗人的反讽表达的本质，他把反讽称为一种兴致，“这种兴致综观一切，无限地超越一切受条件约束者，也超越自己的艺术、美德或天才”。因此，对这样一种产生于不受条件限制关联之中的反讽，要谈论的不是主观主义和游戏，而是有限的作品对绝对物的接近，是作品的以消亡为代价的完全客观化。反讽的这一形式产生于艺术的精神，而不是艺术家的意志。自然，它与批评一样，只能表现于反思之中①。对素材的反讽也是一种反思，但这种反讽基于作者主观的、游戏式的反思之上。对素材的反讽毁灭素材，因此，这种反讽是否定的、主观的，与此相反，对形式的反讽是肯定的、客观的。这种反讽的独特的肯定性，同时也是它有别于同样以客观为目的的批评的标志。那么，反讽在艺术形式中对幻想的毁灭与批评对作品的毁灭之间的关系又如何呢？批评为了一种关联而牺

① 反讽的反思特点格外明显地表现于蒂克的剧作之中。众所周知，在所有文学喜剧之中、观众、作者、剧组都起着参与作用。普尔韦尔证实了这种四重反思：“观赏者的心境”为第一反映，“场景中的观众”为第二反映；然后“演员开始以演员的身份对自己”进行反思，最终，他“沉缅”于“反讽的自我观察之中”。

牲作品的全部。与此相反，在保留作品自身的同时还能够形象地表现它与艺术理念的全部关系的方法，则是（形式的）反讽。它不仅不毁灭它所攻击的作品，而且还使它自身接近于不可毁灭。通过在反讽中毁灭作品的确定表现形式，具体作品的相对整体性被更加深刻地返归于作为总汇作品的艺术整体性之中，从而获得了与后者的紧密联系，但又不丧失自己。因为具体作品的整体性只是在程度上有别于艺术的整体性，所以它在反讽与批评之中随时都可以转入艺术整体性之中。假如浪漫主义者把反讽看作是对作品的绝对瓦解，那么他们自己便不会觉得反讽具有艺术性。正因如此，施雷格尔在上述言论中强调了作品的不可毁灭性。——为了最终澄清这种关系，我们现在必须采用一种双重的形式概念。具体作品的确定形式——可以把这种形式称为表现形式——成了反讽瓦解的牺牲品。在它之上，反讽劈开了一个永恒形式的天空，即：形式的理念。这种形式可以称为绝对的形式；当实在的形式这一作品的孤立反思的表达被它吞噬之后，反讽所证实的是作品的幸存，作品从这一范围所汲取的是它不可毁灭的存在。对表现形式的反讽如同一场风暴，揭开了艺术的超验秩序的幕帐，把这一秩序以及处于其中的作品这一神秘物的直接存在揭露出来。从根本上讲，作品不像赫尔德所观察的那样，是一种表露，一种创造性天才的神秘——天才可以称为实质的神秘——，而是一种秩序的神秘，作品所表露的是它对艺术理念的绝对依赖，是在艺术理念中的永恒的、不可毁灭的扬弃。在此种意义上，施雷格尔熟知“看得见的作品的界线”，在这些界线那一边，展现出的是看不见的作

品的领域、艺术理念的领域。如同在蒂克的剧作和让·保尔[①]的支离破碎的小说中表现出的那样，坚信作品的不可毁灭性是早期浪漫派的神秘的基本信念。只有由此才可以理解，为什么浪漫主义者不满足于把反讽仅仅作为艺术家的志向来要求，而是要在作品中看到对反讽的表现。反讽的功能与志向是不同的。无论志向多么可贵，正是因为它只是对艺术家的要求，所以它不可独立地出现于作品之中。形式的反讽与勤奋和正直不同，它不是作者在意图上的态度。不能像通常那样，把形式的反讽理解为主观的毫无约束的标志，而必须把它作为作品自身之中的客观因素来评价。它表现的是用拆除的方式对创作物进行建造的佯谬尝试：在作品自身之中示范它与理念的关系。

三　艺术理念　艺术理念概念是浪漫派艺术理论的顶峰，对这一概念的分析可以证实所有其它理论，对了解这些理论的最终意图具有启发意义。艺术理念概念远远不只是一种公式化的关于批评、作品、反讽等具体原理的联系点，而是实质上最为重要的建构。只有在这一概念之中，才能找到作为最深刻的灵感引导浪漫主义者对艺术的本质进行思考的那一点。在方法上，把绝对反思媒介确定为艺术，确切些说，确定为艺术理念，是浪漫派的全部艺术理论的基础。由于艺术反思的器官是形式，所以艺术理念被定义为形式的反思媒介。在这一媒介之中，所有表现形式总是紧密关联，相互交融，结合为绝对的、与艺术理念同一的艺术形式。浪漫派的艺术整体性思想在于形式的连

① 让·保尔（1763—1825），德国古典和浪漫时期作家。——译者注

续性。比如：对于观看者来说，悲剧总是连续地与十四行诗相关联。在此指出康德的判断力概念和浪漫派的反思概念之间的区别，并非困难：反思不像判断力那样，是一种主观反思的态度，而是包含于作品的表现形式之中；反思展示于批评之中，最终完成于形式的有规律的连续性之中。——在指出以上用表现形式和绝对形式这两个术语所表明的那一区别的同时，《赫拉克勒斯·缪斯格特》一文对诗人的看法是："每一形式……都是他独特的，（他能够……）在更高的层次上把形式结合为轻盈的交织物形式，使其富有意义"。在第116号《雅典娜神殿》片断中，浪漫文学的目的得到了更为详尽的表达："把所有分离的文学体裁重新结合起来……一切具有文学性的，它都要囊括，从最大的、自身又包含许多系统的艺术系统到诗童以无艺术感的歌唱发出的叹息和亲吻……浪漫文学种类是唯一的高于种类的种类，同时又是文学艺术本身"。对艺术形式的连续性的表达这里几乎不能再明确了。与此同时，施雷格尔企图对这种艺术整体作最确切的实质刻画，他把它称为浪漫文学或者浪漫文学种类。"有那么多有关文学种类的理论，但为什么对文学种类还没有概念呢？如此看来，可能不得不求助于唯一一种文学种类理论"，施雷格尔所言指的正是这种浪漫文学种类。如此，浪漫文学就是文学理念自身，是艺术形式的连续性。为了表达他所思考的这种理念的确切性和丰富性，施雷格尔作了最大的努力。"如果理想对于思想家来说，不像古代的诸神在艺术家看来那样具有个性，那么所有对理念的研究都只不过是一种无聊而艰辛的空洞公式的色子游戏"。特别是："只有把文学看成是个性的人，才能对文学……有感觉"；以及："难道说没有包涵整个个性系统

的个性吗”？作为形式的反思媒介，文学至少应当是这样一种个性。如果诺瓦利斯说：“被刻画为无限的个性是无限的一环”，那么人们一定会猜测，他想到的是艺术作品。不管怎么说，他为哲学和艺术表达了理念连续性原则；从浪漫派的观点来看，文学的理念是表现形式。“如果一个哲学家能在他的哲学中把所有哲学论断转变成唯一的一种，把它的所有个性变成一个个性，那么他便达到了他哲学的最高顶点。如果他把所有哲学都结合在唯一的一种哲学之中，他便达到了一个哲学家的最高顶点……如果我可以这样说的话，哲学家和艺术家的做法是有机的……他们的原则，他们的这种有关结合的理想是有机的萌芽，这一萌芽自由地发展、完善成为一种无限个性化的形体，它可塑造一切，同时又包含不确定的个性——这是一种具有丰富思想的理念”。“艺术与科学囊括一切，狂想地或系统地由一点及其它，进而由一点及全部；这便是精神的智慧艺术，预见艺术”。这种智慧艺术指的自然是批评，它也被施雷格尔称为“有预见性的”。

为了表达艺术整体的个性，施雷格尔夸张了他的概念，采用了佯谬手段。否则，这种把最高级的一般作为个性来表达的想法是无法实现的。当然，有关后一动机的想法决不是荒谬的，也不是一种疏忽；而更多是施雷格尔仅对其中有价值的、起作用的动机进行了错误的阐释。这种动机力图使艺术理念概念不被误解为是对实际存在的艺术作品的抽象。施雷格尔企图把这一概念确定为柏拉图式的理念，确定为自然的基础（πρότερον τῇ φύσει），确定为所有实际存在的作品的现实基础；由于他因此而认为必须使这一概念成为个性的，便犯了混淆抽象和一般概

念的老错误。只是出于这一意图，施雷格尔一而再再而三地把艺术整体，把形式的连续性本身作为作品来强调。正是这种看不见的作品，把他在他处谈到的看得见的作品吸收于自身。这一构想产生于施雷格尔对希腊诗的研究，现在他又把它运用于整个文学："很有系统头脑的温克尔曼，读所有古人就像读一个作者，他从整体上看待一切，并把他的全部精力都投入在古希腊人的研究上。通过发现古代和现代的绝对区别，他为具有实质意义的古代研究奠定了开拓性基础。只有在找到了古代和现代之间过去、现在或将来的绝对同一性的立场和条件之后，才可以说：至少科学[①]的轮廓已经形成，可以考虑方法上的实施了"。"所有古代诗歌都紧密相接，不断扩大的数量和环节产生出一个整体……如果说：古代诗是唯一的不可分割的完善整体，那么这并不是一句空话。为什么已经过去的就不能重新形成？当然，是以另外一种方式重新形成。但为什么不以一种更美、更伟大的方式"？"古人的所有经典诗都是紧密关联、不可分割的，它们构成了一个有机整体。如果正确地观察，它们只是一首诗，唯一一首诗，在它之中，诗的艺术本身完美地表现出来。与此相似，在完美的文学中所有的书都应只是一本书"。"如果严格地讲，艺术之具体作品也必须走向不可估量的整体！或者你们真的相信，所有其它一切都能够成为诗和作品，只有文学本身不行"？对于文学这一看不见的作品的正在形成的统一体，形式的平衡和调解是看得见的重要过程。——最终，艺术本身是作品这一神秘论点——1800年前后，施雷格尔让这一论点占据了他的思想中心

① 即：艺术哲学。

——与下列定理有着确切的关联，这一定理宣称的是在反讽中得到净化的作品的不可毁灭性。这两个定理说明：艺术中的理念和作品不是绝对的对立物。假使作品能够克服它在表现形式上的局限性，那么理念是作品，作品也是理念[①]。

施雷格尔把在全部作品中表现艺术理念看作是渐进的总汇文学（Universalpoesie）的任务；给文学这一名称指的正是这种任务。“浪漫文学是渐进的总汇文学……浪漫文学种类还在形成之中；它的真正本质正是：永远只是形成，永远不可能完结”。它的标志是：“……一种理念无法用一个定理来概括。理念是无限的定理序列，是一种非理性的值，它不可假定[②]，不可测量……但是可以指出它的发展规律”。——如果渐进的总汇文学这一概念与反思媒介概念间的关联被忽略，那么对其阐释进行更新所导致的误解便可以格外轻松地利用这一概念。因为这种误解把无限的渐进理解为一种单纯功能：一方面是任务的不确定的无限性，另一方面是时间的空洞的无限性。但是前面已经指出，施雷格尔是如何为理念的确定性和个性而努力的，因为给渐进的总汇文学提出任务的正是理念。渐进的无限性不应妨碍对任务的确定性的关注；尽管在确定性中本不存在限制，但下列表达仍可能产生误解：“对这种正在形成的文学来说……不存在……对进步和继续发展的限制”，因为，这一表达所强调的不是本质。本质应当是：渐进的总汇文学的任务最确定地存在于形

① 仍然值得注意的是，在另一种情况下，“作品”这一词指的是与施雷格尔所说的艺术统一体相类似的“看不见的”统一体，即指：一大师的、特别是一造型艺术家的创作总的。

② 当然肯定不是不可反思的。这是对费希特的影射。

式的媒介之中，是对这一媒介的不断的确切支配和调整。“……美……不仅仅是……对将要产生之物的空洞思考……，而且也是一种材料，一种永恒的超验材料”。这种美便是作为形式的连续性之美，作为媒介的美。用混乱作为调整支配的场所来形容媒介，我们已在诺瓦利斯那里看到。在施雷格尔的下列陈述中，混乱也完全是绝对媒介的象征：“但最高级的美，最高级的秩序也只是混乱之秩序，即那种在等待爱的触及，进而展现为和谐世界的混乱……”如此，这里所涉及的不是一种走向空洞的进步，一种在模糊中不断改善的创作，而是文学形式的不断全面的发展与提高。这一过程运行于时间的无限性之中，这种无限性同时也是媒介的无限性，质量的无限性①。因此，这种渐进根本不是现代意义上的“进步”，它不是指不同文化阶段间的某种相对关系，而是像人类的全部生活那样，是一个无限的充实过程，而不单单是一个形成过程。尽管不可否认，在这一思想中，浪漫派的弥赛亚主义没有完全展现出来，但这一思想与施雷格尔在《路琴德》中所表现出的对待进步意识形态的原则态度并不矛盾：“这种无休止、无中心、无条件的追求和进步的意义何在？对人类这一默默自行生长、自行发展的无限植物，狂飙突进能给它抚养的乳汁，能塑造它吗？这种空洞的急躁忙乱纯粹是北欧恶习”。

在这一关联中，极有争议的超验文学（Transzendentalpoesie）这一概念并不难解释，但却需要作出确切解释。它像渐进的总汇文学概念一样，是对艺术理念的确定。如果说渐进的总汇

① 这是从浪漫派的弥赛亚主义中得出的结论，这里无法论证。

文学以其精辟的概念表现了艺术理念与时间的关系，那么超验文学这一概念又返回到产生浪漫派艺术哲学的系统中心。它把浪漫文学表现为绝对的、文学的反思；在施雷格尔的《雅典娜神殿》时期的思想世界中，超验文学概念正是温迪施曼氏讲座中的原本自我概念。要证明这一点，只需对施雷格尔和诺瓦利斯的超验概念所处的关联进行仔细的研究。可以发现，它们到处都与反思概念有关。施雷格尔在谈到幽默时说："它真正的本质是反思。因此，它与……一切超验的都有亲缘关系"。"修养的最高任务是：把握超验的自己，同时使自己成为自我的自我"，即持反思的态度。反思超验每一精神阶段，向更高阶段过渡。因此，诺瓦利斯在涉及到自身渗透中的反思行为时说："世界之外的那一点是存在的，现在阿基米德可以实现他的承诺"。以下片断便是对更高级的文学作品的反思根源作的暗示："我们心中的一些文学作品，似乎与其它文学作品有完全不同的特点，因为它们是由必然性的感觉相伴随的，但它们根本没有外在的原因。人们似乎感到处在交谈之中，有一种未知的精神促使他奇妙地发展自己最明确的思想。这种精神肯定是更高级的，因为它与人发生关系的方式在任何一种受现象约制的事物那里都是不可能的。它肯定是人之同类，因为它对待人像对待精神一样，促使他进行最罕见的自行活动。这种更高级的自我对待人，就像人对待自然或者智者对待儿童一样"。源于这种更高级的自我活动的文学作品是超验文学的组成部分，其特点与创建于绝对作品中的艺术理念是吻合的。"迄今为止的文学大部分是动态的，而未来的超验文学可以称为是有机的。如果它一旦发明，人们将会看到，所有真正的诗人到目前为止都在无意识地进行着有机创作——但

意识的缺乏对他们作品的整体有着关键的影响——以致这些作品绝大部分只是在个别上是真正文学的，但在整体上却是平凡而非文学的”。按照诺瓦利斯的观点，整个作品的文学性依赖于对绝对艺术整体本质的认识。——对“超验文学”这一术语的明确而又简单的意义的认识，受到了一种特殊情况的严重阻碍：按照施雷格尔的基本思想，他的那一片断完全可以视为上述思路的主要例证，而施雷格尔在这里却给这一表达下了另外一种定义①，把它与另一术语作了区分——就他自己和诺瓦利斯的语用来看，前者和后者的意义应当是完全与它相同的。在诺瓦利斯那里，“超验文学”的意义的确是文学的绝对反思，就其意义而言，在施雷格尔那里也应如此，而施雷格尔在上述的片断中却把文学的绝对反思称为“文学之文学”，使之区别于超验文学：“有一种文学，它的个别和全部都是理想与现实之间的关系，按照哲学的艺术语言类推，应当称它为超验文学……人们不会重视那种非批评性的超验哲学，因为它在论述产品的同时不论述生产者，在超验思想系统中并不同时包含对超验思维的刻画，同样，在现代诗人中常见的超验材料和为文学创作能力理论所作的预习便应当在这种文学中与艺术反思和美的自我反映结合起来。它的每一表现中都应同时表现自己，它应当到处都是文学，同时也是文学之文学”②。超验文学这一概念给对浪漫派哲学的

---

① 在这一片断中看到的，可能是最早的对“超验文学”这一术语的解释，因而它与后来的用法不符；否则的话就要假设，它是一种有意识的游戏式的双关语。

② 对这一片断的结尾的理解是不正确的，如果他认为：“从根本上讲，文学之文学……完全是一种强调，它与相对于非浪漫文学的浪漫文学的意义是相同的”。他忽略了，“文学之文学”这一表达是按照反思（思维的思维）的模

论述带来的所有困难和这一概念的模糊性有着同样的根源：在以上片断中，这一表达的使用针对的不是文学中的反思因素，而是施雷格尔就希腊诗与现代诗的关系提出的老问题。因为施雷格尔把希腊诗称为现实的①，把现代诗称为理想的，所以他创造"超验文学"这一术语，是为了对以下两点进行神秘主义的暗示，即：形而上学的唯心主义和现实主义之间的完全另外一种哲学论战以及康德的超验方法为此带来的解决办法。归根到底，施雷格尔这里的语用，仍然是与诺瓦利斯的超验文学和他自己的文学之文学相吻合的；因为，最后这两个名称所指的反思，反思正是解决施雷格尔的"超验"美学难题的方法。如上所述，通过在艺术作品自身之中的反思，作品严格的形式整体性（希腊式）一方面得到了建构——它保持为相对的——，但另一方面它又被从这种相对性中解脱出来，通过批评和反讽上升为艺术的绝对物（现代式）②。——"文学之文学"是对绝对物的反思特性所作的总结性表达。它是具有自身意识的文学；因为按照早期浪漫派的理论，意识只是它所意识的对象的经过增强的精神形式，所以对文学的意识本身也是文学，是文学之文学。更高级的

式构成的，因而也要相应地去理解。他还基于《雅典娜神殿》片断第247号错误地把它与"文学性的文学"这一表达等同起来，而这里它只是作为形容词加于这一表达之前。

① 他在另外一种非历史哲学意义上就"理想"这一词的使用对席勒的挖苦。

② 因此，对《雅典娜神殿》时期的施雷格尔来说，希腊式的（现实的、朴素的）艺术作品只有在反讽意图之中，在暂时中止作品分解的条件下，才可想象。在施雷格尔看来，朴素只是一种超出自然实际的反思。他"甚至像对反讽一样"推崇"本能"（《雅典娜神殿》片断，第305号）并宣称："正是伟大的实践抽象（与反思意义相同）使古人成为古人，因为在他们那里，这种抽象是本能"（《雅典娜神殿》片断，第121号）。他正是在这种意义上去理解表现在荷马、莎士比亚和歌德那里的朴素的（参见《希腊和罗马诗史》，以及《雅典娜神殿》片断，第51号，第305号）。

文学“本身是自然和生活……；但它是自然的自然，生活的生活，人中之人；我想，这一区别对于能够感知它的人来说，的确是足够确切肯定的”。这些措辞不是修辞上的强调，而是超验文学的反思特性的标志。弗里德里希·施雷格尔在给他哥哥的信中写道：“我猜想，通过莎士比亚，艺术中的艺术迟早也会反映在你心中”。

在凡俗的形式瓦解之后，超验文学器官是坚持存在于绝对物之中的形式，它被施雷格尔称为象征形式。1803年他在《欧罗巴》杂志创刊号上所作的文学回顾中，对《雅典娜神殿》册子发表了以下看法：“开始时，批评和总汇性是其首要目的，在后来部分中，神秘主义精神是最主要的。请不要对这一词有顾忌[①]；它指的是宣告艺术和科学的神秘，没有这些神秘，艺术和科学将是名不符其实的；但它首先指的是：反对凡俗的意义，对象征形式和它的必要性进行有力捍卫”。“象征形式”这一表达指出了两点：第一，它指的是与文学绝对物有关的各种重合概念，特别是与神话的关系。比如：阿拉贝斯克是一种象征形式，它所指的是神话内容。此种意义上的象征形式不属本文探讨范围。第二，它是纯粹的文学绝对物在形式中的体现。施雷格尔推崇莱辛，正是“由于他作品的象征形式，……由于这一形式……，他的作品属于……更高级的艺术范围，因为象征形式是艺术的唯一决定性标志”。施雷格尔把“象征”这一一般性表达完全理解为象征形式。因此，他对文学的最高目标的看法是：这一目标“已经常常达到，其途径是象征这一生存中唯一的真实，通过象

① 显然，施雷格尔忽略了把神秘主义作为一种非真实的与神秘加以区分。

征，有限的表象处处与永恒之真理发生关系并由此而分解于其中；……同样是通过这一途径，幻想被意义取而代之”。这一意义，即与艺术理念的关系，正是由象征形式通过反思赋予超验文学作品的。以象征形式这一措辞所总结的是反思对艺术作品所产生的影响。“反讽与反思是浪漫文学的象征形式的基本特性”。——但由于反思也是反讽的基础，也就是说，它在艺术作品中与象征形式是完全同一的，应该确切地说：象征形式的基本特性一方面存在于表现形式的纯洁性之中，这便使得这种表现形式得到净化，成为反思的自我界定的纯粹表达，并与凡俗的表现形式[①]区别开来；而另一方面，这些特性又存在于（形式的）反讽之中，在反讽中，反思提高为绝对物。艺术批评要表现的正是象征形式的纯洁性，要使象征形式脱离作品中一切对它进行制约而与它的本质不相容的因素，最终艺术批评以作品的分解而告结束。尽管浪漫派在其理论框架中对所有这些概念作了确定，但他们仍然没有能够在凡俗形式与象征形式以及象征形式与批评之间作出完全明确的区分，这一点我们不得不看到。只有以这种不清楚的界定为代价，艺术理论中的所有概念才可能——像浪漫主义者最终所追求的那样——纳入绝对物的范畴之内。

在所有表现形式中，有一种使浪漫主义者在其中既看到了反思的自我界定，又看到了它自我扩展的最果断的建构，同时也看到了这两者在这一顶峰状态中的相互过渡。这种最高级的

① 这种表现形式不一定非要是凡俗的；它可以通过完全的纯洁性构成绝对形式或象征形式的一部分，或者最终成为后者。

象征形式便是小说。小说这种形式最引人注目的是它外表的无拘束性和无规则性。小说的确可以任意地对自身进行反思，在不断更新的观察中，以新的高度反映此前的每一意识阶段。其它体裁只有通过反讽的强硬介入才能做到的，小说仅基于它的形式特性便可做到。这便使得反讽在小说中被中和。正是由于小说永远不超越它的形式，所以从另一方面看，又可以把它的每一反思看作是由自身界定的，因为，限定它的不是有规则的表现形式。这便导致了表现形式在小说中的中和，因为这种表现形式只是以其纯洁而不是以其严格而作用于其中。由于小说那种外表的无拘束性是显而易见的，所以对它不需要强调，而对小说形式中的成熟和纯洁的凝炼，浪漫主义者则作了反复强调。“观察和自我沉湎的精神……”是“一切非常富有精神的文学的共同特点”，这是施雷格尔借《迈思特》书评之机对此所作的表达。最富有精神的文学是小说；它的延缓特点（retardierender Charakter）是它特有的反思表达：“正是由于这种延缓特性，剧作才与其本质确立于这种特性之中的小说有……亲缘关系”，这是施雷格尔在以上同一引言中对《哈姆雷特》的评论。诺瓦利斯也写道：“小说[①]的延缓特性精彩地表现于文体之中”。在诺瓦利斯看来，小说是由自成体系的反思复合体构成的，从这一考虑出发，他说道：“小说的写法不一定非要是一种连续性的，而每一句话都应是有序的结构。每一小段都必须是分割完整的、限定的、自成整体的”。施雷格尔赞扬《威廉·迈思特》的正是这种写法：“由于……具体部分的不同……，一部不可分割的小说的每

① 指《威廉·迈思特》。

一必要部分都是独立的体系”。在施雷格尔看来，表现反思是对歌德在这部小说中表现出的高超技艺的最佳证实：“表现那种似乎无限地反复直观自身的特性，是一个艺术家对自己能力的不可揣摸的深度的极好证明”。小说是所有象征形式中的最高形式，浪漫文学是文学理念本身。——如果说，“浪漫”(romantisch)这一名称的模棱两可性不是施雷格尔故意寻找的，那么肯定也是他愿意接受的。众所周知，在当时的语用中，“浪漫”的意思是“骑士的”、“中世纪的”；像他通常所喜欢做的那样，施雷格尔在这一意思之后隐藏了他的本来看法，这一看法，人们应当能从这一词的词源中看出。因此，应当像海姆那样，把“浪漫”这一表达的基本意义理解为“小说式的”(romangemäß)。海姆说，施雷格尔所代表的理论是：“真正的小说是不可超越的，是所有文学的总和；他逻辑地把这种文学理想称为‘浪漫’文学”①。像施雷格尔的艺术理论所理解的那样，作为所有文学的总和，小说是文学绝对物的名称：“小说哲学……便是”文学哲学之“大成”。他经常强调，小说不是一种与其它体裁并列的体裁，浪漫文学种类不是诸多种类中的一种，而是理念。施雷格尔在评论《威廉·迈思特》时说：“按照由习惯与信仰、偶然的经验与任意的要求组合而成的体裁概念来评判……这部书，就

① 鲁道夫·海姆，浪漫派著《德意志精神史论》于柏林，1870年版，第251页。海姆认为，施雷格尔“为了新的建构和公式时刻准备”从《威廉·迈思特》中理出这种理论。尽管海姆的这种解释是完整的，但它也并没有触及到施雷格尔在他的理论中实质上想要坚决强调的。下面将要更为明确地指出：应当内在地从施雷格尔的哲学思想世界出发理解这一评价。海姆自己也时常暗示反思、超验文学和小说理论间的这种关联，比如：他谈到施雷格尔是“从小说的角度出发，结合从费希特的哲学中获得的无限的自我反思概念和超验概念……，对现代文学进行观察的”。

好像一个孩子要抓到月亮和星星，把它们装进小盒子里一样”。

早期浪漫派不仅把小说作为文学中的最高反思形式纳入了他们的艺术理论之中，而且在它之中找到了对这种形式的特殊超验证明，这是因为他们使小说与他们的艺术理念的基本构想间建立了一种新的直接关系。按照他们的构想，艺术是形式的连续性。从早期浪漫主义者的观点来看，小说是这种连续性的摸得着的现象。小说之所以如此，是由于其散文特点。文学理念有它的个性，施雷格尔所寻找的并在散文（Prosa）形体中找到的，正是这种个性。对于这种个性，早期浪漫主义者认为，没有比散文更为深刻、更为贴切的确定。在这种貌似自相矛盾，但实际上极为深刻的观念中，他们找到了艺术哲学的全新基础。早期浪漫派的整个艺术哲学，尤其是他们的批评概念，正是建立在这一基础之上。为了理清这一概念，我们的探讨似乎走了很多弯路才到这里。——文学的理念是散文。这是对艺术理念的最终确定，也是小说理论的本来意义所在；只有这样，这一小说理论的深刻意图才能被理解，才能摆脱与《威廉·迈思特》在纯粹经验上的关系。浪漫主义者对作为文学理念的散文是如何理解的，我们可以从诺瓦利斯1798年11月12日写给 A. W. 施雷格尔的下段信中看出：“如果文学要扩展，那么它只能通过自我限制，只能通过自我收缩，让它的火一样的素材任意奔放、任意凝结。这样，它便获得了散文的表象；由于它的组成部分之间没有密切的联系——因此也不受特别严格的节奏法则的约束——这样它也获得了表现有限事物的能力。但它仍然忠实于文学，——因而也忠实于文学特性的基本法则；这时它成了一种有机体，这种有机

体的整个结构都表露出它是流动的产物，表露出它的原本有弹性的、不受限制的特点，表露出它的全面能力。只有它的成分的组合是无规则的，而它的秩序，它与整体的关系仍是不变的。它之中的每一点魅力都四面传播。在这里，各个部分都只是围绕着永远处于静态的唯一整体而运动……这里，句子的运动越是简单、形式越是相似、越是静态的，它们在整体中的组合越是相符，关联越是松散，表达越是透明无色，它们与经过修饰的散文间的对立也就越完善①——因此，它是一种不加修饰的、似乎依赖于对象的文学。这里，文学似乎减弱了严格的要求，变得驯服顺从。但谁要试图以这种形式进行文学创作，马上就会发现，完全以这种形体来实现它是多么困难。这种扩展的文学正是诗人所面临的最大问题——这一问题只有通过不断接近才能得到解决，因为它本属于更高级的文学范畴……目前它还是不可估量的原野，是最原本的意义上的无限的领地。可以把这种更高级的文学称为无限的文学”。文学形式的反思媒介表现于散文之中，因此可以把散文称为文学的理念。它是文学形式的创造性的土壤，所有这些形式都经它中介，把它作为它们的创作源泉而分解于其中。在散文中所有韵律都是相互交融的，它们相互联系，构成一种新的统一体，这便是在诺瓦利斯那里被称为“浪

① 参见《此段所处的关联》，收入保尔·莱希著《弗里德里希·施雷格尔的哲学观之发展与系统建构》，于柏林，1905年版，《埃尔兰根大学博士论文》，第54页。如同已经指出的那样，在诺瓦利斯看来，小说文体不是一种单纯的连续性，而必须是一种有结构的秩序（见上），但他把经过修饰的散文——它与艺术毫无关系，而更多是与修辞学有关——称为“流动的，……它是河流”。

漫韵律”的散文统一体①。——“文学是艺术中的散文”。只有从这一角度出发，才能理解这种小说理论的最深刻的意图，才能使它摆脱与《威廉·迈思特》在经验上的关系。因为，作为一部作品，整个文学的统一体表现为一首散文形式的诗，所以小说是最高文学形式。如果诺瓦利斯说：“难道小说不应当把所有的文体种类都囊括于一种由共同的精神不同联系在一起的序列之中吗?”,那么他所暗示的可能是散文的联系功能。施雷格尔对散文成分的理解并不这样纯，尽管他的意图的深刻性也不亚于诺瓦利斯。他的小说典范《路琴德》的任务是把形式结合起来，在这里他对形式的多样化，可能比对填充这些形式的纯散文因素下了更多功夫。他试图把很多诗加入小说的第二部分。但形式的多样化和散文因素这两种倾向的共同之处是：反对有限的形式，致力于超验。而对这一点，弗里德里希·施雷格尔常常只是作假设，并没有通过自己的散文表现出来。毫无疑问，这种思想决定着施雷格尔小说理论的根本精神。但尽管如此，在他的小说理论中，关于散文的思想并不处于明确的中心位置，他以诗化素材的理论把这一思想复杂化了②。

把散文作为文学理念这一构想确定了整个浪漫派的艺术哲学。由于这种确定，浪漫派的艺术哲学在历史上产生了很大影响。在其前提和重要本质未澄清的情况下，浪漫派的艺术哲学不

---

① 尼采的《快乐的科学》中的第92号格言《散文与文学》表现了同样的对散文的观察，但它不像在诺瓦利斯这里那样，是从文学的形式出发来看散文，而是反过来从后者出发来看前者。

② 这一理论不属此关联。它包括两种因素：第一，在主观的游戏式的反讽中对素材的毁灭；第二，在神话内涵中使素材提高、完美。第一种原则应当理解为小说中的（素材上的）反讽以及幽默；第二种应理解为阿拉贝斯克。

仅随着现代批评的精神而传播，而且以或多或少的明显方式构成了后来艺术流派的哲学基础，如法国的后期浪漫派和德国的新浪漫派。但最主要的是，这一哲学基本构想建立了广义的浪漫派圈子内的独特的联系；对这一圈子内的以及狭义的浪漫派圈子内的共同点，如果只是在文学中，而不是同样在哲学中去寻找，那么，它就像人们通常承认的那样，永远不可能找到。从这一角度来看，属于这一广义圈子的——如果不是属于其中心的话——有一个英才；如果把这个英才仅仅评价为现代意义上的诗人（无论对这一词有多么高的评价），是无法概括他的；如果不注意他与浪漫派构成的特殊的哲学整体，他与浪漫派在思想史上的关系也难以澄清。这个英才便是荷尔德林，构成他与浪漫主义者之间哲学关系的论点是艺术的冷静（Nüchternheit）这一定理。这一定理是浪漫派艺术哲学的基本思想，从根本上讲，它是全新的，并且仍然继续产生着影响；它所标志的可能是西方艺术哲学的最伟大的时代。它与那种哲学方法及反思的方法有着何种关联，是显而易见的。作为艺术原则，反思最强烈地表现在散文中，散文在语用上恰恰是冷静的比喻名称。作为思维的、谨慎的态度，反思是极度兴奋之反，是柏拉图的心醉身迷（μανία）之反。如同在早期浪漫主义者那里光明时常作为反思媒介和思索的象征出现那样，荷尔德林说：

> 你在哪里？在时间中总是要离去的——沉思！
> 你在哪里，光明？

“思索是人追求修养的最早艺术”，连非哲人的 A. W. 施雷格尔

都这样说：诺瓦利斯把它称为准确地“照耀在最早的文学之上的一束光”。他以一种独特而优美的比喻表达了反思的冷静特性：“难道自身反思不是……一种辅音特性吗[①]？……一种向内的歌唱：内心世界。话语—散文—批评”。这些话概括地暗示了处于最高阶段的浪漫派的艺术哲学的全部关联，尽管这一关联的某些部分还需要继续发展。

为了认识“神圣冷静的”文学，荷尔德林在他的后期论著中作了大量极为深刻的思考。这里仅引用最精彩的一段，以便更好理解施雷格尔和诺瓦利斯的并非如此明确，但在追求上相同的定理：“为了在我们这里也保障诗人的公民生存权，那么，如果在我们这里也不顾及时代与状况的差别，也把文学上升为古人的那种技巧（μηχανή），将是有益的。——与希腊艺术作品相比，其它艺术作品也缺少可靠性；至少到现在为止，对它们的评判更多是按照它们所造成的印象进行的，而不是按照它们产生美的法则或其它手法。现代文学缺少的特别是学堂和技巧，即：使其手法得到估价、传授；如果习得这些的话，便可在实施中可靠地不断重复。对人，对每一事物，都应当首先注意，在其表现手段（moyen）中什么是可以认识的，又是怎样才可以限定、确定和传授的。因此，且出于更高级的原因，文学需要格外确切和有特点的原则与限制。——那种对法则的考虑正属于此”[②]。诺瓦利斯说：“对真正的艺术性文学是值得付出的”。“艺

---

① 与元音相反，可把辅音理解为延缓原则：思索的表达。参见：“如果小说的特性是延缓，那么它就真正是文学的、散文的，是一辅音。”

② 尽管荷尔德林的这段话言中了施雷格尔和诺瓦利斯的倾向，但本文它处对这一倾向所作的评论并不适合于他。在施雷格尔和诺瓦利斯对浪漫派的艺

术……是机械的”。“真正的艺术完全居于理智之中”。“自然产生着，精神创作着。被创造比自身塑造要容易得多（的确如此！）(Il est beaucoup plus commode d’ être fait que de se faire lui (sic!)-même)”。因此，这种创作的方式是反思。如同施雷格尔所说的那样，对作品中这种有意识的活动的证明，首先是那些“秘密意图，……在天才那里……怎样多地假设这种意图，都不过分”。“……对……最小事物的有意图的……辅助建构”是诗人的高超所在。他在《雅典娜神殿》中激进地——一定的模糊性是这种激进的基础——说：“人们常常认为可以把作家比作工厂来诽谤他们。难道真正的作者不应当也是一个工厂主吗？难道他不应当把他的全部生命都贡献给以形式创造文学物质的事业吗？难道这些形式在伟大的意义上说不是实用有益的吗？”“只要艺术家是有激情的，那么他至少在表达上处于一种非自由的状态”。——当浪漫主义者表达真正的艺术创作物的不可毁灭性这一定理时，他们想到的是经过创作的、充满散文精神的作品。被反讽之光瓦解的，只是幻想，但不可毁灭的是作品的核心，因为它不存在于可分化的极度兴奋之中，而是存在于不可侵犯的、冷静的散文形体之中。即使在无限之中——在有限形式的边界值之中——作品也是由机械的理性冷静地建构的。超然于有限的、（在文学的狭义上）表现为美的形式之外，小说对作品的神

术理论的创建中，尽管有一种强有力的、但在建构上却并非完全清楚的倾向，而在他们明确表达这种倾向之处，它又只是他们思维的一种极为突出的立场。而能够驾驭这一领域的则是荷尔德林。他熟识并掌握了这一领地，但这对弗里德里希·施雷格尔和对此看得较为清楚一些的诺瓦利斯来说，却是一种想往。除了艺术的冷静这一中心思想之外，这两种艺术哲学几乎不可直接比较，就如同他们的代表人物之间没有私人关系一样。

秘建构来说是原型。这一理论与有关艺术本质的传统观念的决裂，最终还表现在它给予“美”的形式，给予美的地位上。前面已经论述过，形式不再是美的表达，而是作为理念本身的艺术的表达。最终，美的概念不得不脱离浪漫派的艺术哲学，这不仅是因为它由于追随基于理性主义观念的规则概念而变得复杂了，而且首先是因为它作为“娱乐”、快感和欣赏的对象，似乎无法与严格的冷静相结合。按照新的观念，冷静决定着艺术的本质。“一种真正的文学艺术理论，应当从艺术与粗糙的美之间的绝对不同，从它们之间永远无法克服的隔离入手①。……没有热情，缺乏博学的肤浅业余爱好者对这样一种诗学的感觉，肯定像一个想看图画的孩子对一本三角学的书的感觉一样”②。“最高的艺术作品从根本上讲是不能给人快感的；近似地让人欢欣的，只能而且应该是理想，是审美命令。”艺术及其作品实质上既不是美的现象，也不是直接的激情冲动的表现，而是形式的自处静态的媒介。自浪漫派以来这一理论至少在艺术发展的精神上没有被忘却。如果想要弄清福楼拜这样一位非常有意识的大师的艺术理论的基本原则，或者巴那斯派的③，或者格奥尔格学派的④，那么它正是这里所论述的。以上所要论述的正是这些基本原则，所要证实的是它们在德国早期浪漫派哲学中的根源。这些原则是这一时代的精神特点，所以基尔歇完全有理由解释

① 如果在这一片断的它处，在涉及到与文学哲学的关系时，对美的谈论是肯定意义上的，那么这一表达有完全另外一种意思：它指的是价值方面。

② 《雅典娜神殿》片断，第252号。在最后这句话中，不仅对这种作品的不可理解性，而且也对其枯燥和冷静作了提示。

③ 十九世纪下半叶法国诗歌流派。——译者注

④ 以德国诗人施特凡·格奥尔格（1868—1933），为首的德国唯美主义学派。——译者注

说："这些浪漫主义者恰恰是要排斥人们当时和今天所理解的那种'浪漫'"。"我开始喜欢冷静的，但是真正进步的，使人前进的了"，诺瓦利斯在1799年给卡萝莉纳·施雷格尔的信中这样写道。对此，施雷格尔也作了极端的表达："根本的一点是：为了最高级的，我们不能完全信赖我们自己的情绪"①

剩下所要做的是，在以上论述的基础上结束对浪漫派的艺术批评概念的解释。将要涉及的不再是已经论述过的这一概念的方法结构，而仅仅是它内容上的最终目的。对此，前面已经说过，批评的任务是完结作品。施雷格尔坚决反对批评以传达信息或教育为目的："有人说，批评的目的是教育读者！——谁想有修养，可以去自我教育。这样说可能不礼貌；但没有什么是可改

① 这种精神立场的最值得注意的表现之一，是弗里德里希·施雷格尔对文学的教育因素的青睐，他把它视为文学的冷静的可靠保障。这一偏爱很早就已经出现——这证明了上述倾向是如何深深扎根于他的思想之中的。"其目的在于哲学意义的理想文学，我把它称为教育文学……绝大部分最杰出的、最著名的现代诗的倾向是哲学的。是的，现代文学在这里似乎达到了某种完结，达到了其种类的最高境界。教育类是它的骄傲和光彩，是产生于它的原始力量隐秘深处的……最独特的产品。"这一在希腊诗的研究一文中对教育文学的强调，正是施雷格尔后来的文学理论中对小说的强调的先行。在后来研究小说的同时，他始终没有放弃对教育因素的研究："我们不仅要把……教育诗算在这一种类（奥秘文学）之内，……而且还有……小说，教育诗的目的完全在于……重新扬弃、调解文学与科学之间的本来不自然的……分离。""每一首诗都本应……是教育的，即在这一词的广义上，在它所指的趋于深刻的、无限意义的倾向这一意义上。"与此相反，他在八年之后说："正因为小说和教育诗这两者本来处于文学的自然界线之外，所以它们不属于任何种类，每一部小说，每一首真正具有文学性的教育诗，都是独立的个性"。这里表现出的是施雷格尔关于教育因素的思想建构的最后阶段（1800年）：如果说，他首先指出，教育诗是现代文学的一个特别优秀的种类，那么作为种类，施雷格尔在《雅典娜神殿》时期逐渐把它分解，——对小说也同样如此——，为的是以此侵染整个文学；而最终与此截然相反，为了重建文学的传统概念，他不得不尽可能地把这两者分离出来（把它们强行划于种类之中，而不是使它们超越之）。对散文式的文学种类的更高层意义，他不像以前那样明白。

变的”。如同已经证实的那样，批评在实质上同样也不是一种评判，一种对作品发表的意见。它更多是一种创作品，尽管它的产生是由作品促成的，但它的存在却不依赖于作品。作为这样一种创作品，它与艺术作品在原则上是不可区分的。施雷格尔在对所有这些概念都进行综合的第116号《雅典娜神殿》片断中说道：“浪漫文学……试图，也应该……使天才与批评……融合在一起”。《雅典娜神殿》中的另一段话也指出了这一原则：“所谓的调查是历史实验。它的对象与结果是材料（Faktum）。要成为材料，必须有严格的个性，必须同时是一秘密，也是一实验，即：塑造特性的实验[①]。在这一关联中，只有材料这一概念是新的。这一概念又再次出现在《文学谈话录》中：“如果我可以这样说的话，一真正的艺术评判，一种对作品的完美的、完全成型的观点，总是一批评材料。但只是一材料，想要说明它的动机是无用之功，除非动机本身是一种新的材料或包含对第一动机的进一步确定。”使用这一材料概念，是要最严格地把批评与——作为单纯看法的——评判区分开来。批评就像实验一样不需要动机，当批评展示作品的反思之时，也确实是对艺术作品进行实验。而一种无动机的评判当然是荒谬的了。——在理论上坚信所有批评的最高肯定性，是浪漫派批评家的积极成果的基础。他们并非想与劣质品产生繁琐的磨擦[②]，而是要完结佳作，并以此而宣称无意义之作的无效。最终这种对批评的评价基于对其媒介、对散文的完全肯定。批评的合理性在于它的散文特性，这一合理

① 《雅典娜神殿》片断，第427号。“调查”这一表达是批评意义上的——此处可能还有另外一层意义——参见，《雅典娜神殿》片断，第403号。

② 对此 A. W. 施雷格尔当然是出于外在压力才俯就的。

性使批评作为客观机构面对所有文学创作。批评是对每一作品中散文核心的表现。在此，“表现”（Darstellung）这一概念被理解为化学意义上的，即：通过一定的流程生成一种材料，其它材料都依附于这一材料。施雷格尔在谈论《威廉·迈思特》时指的便是这一点：作品“不仅对自身进行评判，而且也进行自身表现”。通过批评，散文因素在它的双重意义上得到把握：通过批评的表达形式，把握它的表现于非韵律话语中的本来意义；通过批评的对象这一作品永恒的冷静部分，把握它的非本来意义。无论是作为过程还是作为创作物，这种批评都是经典作品的必要功能。

早期浪漫派的艺术理论与歌德

早期浪漫主义者的艺术理论与歌德的在原则上是对立的[①]。而研究这一对立，可以大大增进对艺术批评这一概念的历史的了解。因为这种对立同时意味着批评概念历史的危机阶段：浪漫派的批评概念与歌德的批评概念处于问题史的关系之中，它直接表现出的是纯粹的艺术批评的问题。而艺术批评概念本身，却极明显地依赖于艺术哲学的中心。这种依赖性最尖锐地表

① 对以下所论述的歌德的艺术理论，在这一很窄的范围内无法提出例证，因为所涉及之处与早期浪漫主义者的言论一样，需要详尽的阐释。这些例证将在它处。在它们所要求的广泛关联中提出，对于下列陈述中的一般问题，请特别参见伊丽莎白·罗腾在《歌德的初始现象与柏拉图的理念》（于吉森，1913年版，收入《哲学论文》，赫尔曼·科恩和保尔·纳托普主编。卷八，第一册）第八章中所提出的与这里完全相符的问题，即使她在对这一问题的回答上与本文有出入。

现在艺术作品的可批评性这一问题上。无论是否认，还是宣称这一可批评性，完全取决于构成艺术理论基础的哲学基本概念。对早期浪漫主义者在艺术哲学上的全部努力可作如下总结：他们试图在原则上证实艺术作品的可批评性。歌德的全部艺术理论都是为了证实他的关于作品的不可批评性的观念。这并不是说，他只是偶尔强调这一看法，也不是说，他没有写过批评。他对这种观念的概念性表述并不感兴趣，就在他的晚年——这里首先看重的就是这一时期——他还写了不少批评。不过，在很多批评中都可看出，他不仅对作品，而且对自己的批评行为持有略带讽刺的保留态度。无论如何，这些批评的意图都完全是大众化的，教育性的。

浪漫派将艺术归入了理念范畴。理念是艺术的无限性及整体性的表达，因为浪漫派的整体性是一种无限性。浪漫主义者就艺术的本质所说的一切，都是对理念的确定，他们对形式的看法也是如此，形式以其自我界定和自我提高的辩证法，在理念中表现出整体性和无限性的形式。在此种关联中，“理念”被理解为方法的先验，与之相应的是其理想，即内涵的超验性。对于浪漫主义者来说，不存在什么艺术的理想。由于道德、宗教等对文学绝对物的掩盖，他们所获得的只是这种理想的表象。与他对形式的看法相反，弗里德里希·施雷格尔——特别是在《文学谈话录》中——对艺术内涵的所有确定都缺乏与艺术独特性的较确切的关系，当然就更谈不上他已经找到了这种内涵的超验。而歌德的艺术哲学则是以这种超验为出发点的。他的艺术哲学的动机是对艺术理想的探询。艺术理想同时也是最高概念的统一体，内涵的统一体。它的功能与理念截然不同，并不是一种将各

种形式之间的关联隐藏于自身，对其进行建构的媒介，而是另外一种统一体。理想只有在它分解于纯粹内容的有限多样性之中时，才能得到把握。如此，理想表现于纯粹内容的有限、和谐的间断性之中。歌德的这一观点与古希腊人的观点不谋而合。从艺术哲学的角度来看，阿波罗的尊严之下的缪斯[①]理念是一切艺术的纯粹内容的理念。古希腊人将这些内容分为九种，这九种分类及九这个数目肯定都不是随意确定的。作为纯粹内容的总和，艺术理想可称作缪斯式的。正如理想的内在结构与理念相反，是不稳定的，这种理想与艺术的关联也不存在于一种媒介之中，而是由一种折射标明的。在任何一部作品里，都找不到纯粹的内容。歌德称这种内容为初始画面。对于作品来说，那些看不见的——然而直观的——初始画面——古希腊人将这些画面的守护者姑且称作缪斯——是不可及的，它们只能在不同程度上使自己与这些画面相同。这种“相同”决定着作品与初始画面的关系，就此，一定要避免对它产生有害的唯物主义的误解。相同在原则上是做不到的，即便是通过模仿也达不到。因为初始画面是不可见的，而“相同”指的是最高的可感知物与原则上只可直观物之间的关系。对此，直观的对象是在感觉中宣告为纯粹的内容变为完全可感知的必要性。谛听这一必要性即直观。作为直观对象的艺术理想就是必要的可感知性——它从不纯粹显现于艺术作品中，而艺术作品始终是感知对象。对歌德来说，古希腊人的作品首先是所有艺术作品中最接近初始画面的，在他眼

① 希腊神话中光明和艺术之神，农业、文艺、美术的保护者，被认为是理想的美男子。——译者注

里，它们成了相对的初始画面，成了典范。作为古人的作品，这些典范体现出与初始画面本身的双重相似性：它们和初始画面一样，在词的双重意义上是完结的；它们是完善的，是完美的。因为只有完全完成的创作物才能成为初始画面。按照歌德的观念，艺术的初始源头不在于永恒的形成，不在于形式媒介中的创造性运动。艺术本身并不创造自己的初始画面——这些初始画面，先于一切被创造的作品，存在于艺术范围之中，这里艺术不是创造物，而是自然的。把握自然的理念，并使之能够成为艺术的初始画面（成为纯粹的内容），这是歌德探究初始现象的真正努力所在。从更深的意义来看，“艺术描摹自然”这句话可以说是正确的，即将自然本身而不是自然真理理解为艺术作品的内容。由此而言，内容的相关概念——表现物（das Dargestellte）（也就是自然）——不能与内容相提并论。“表现物”这一概念有着双重含义。在这里，它并没有“表现”（die Darstellung）之意，因为表现与内容是一致的。此外，这一处——紧接着上面对直观的论述——没有考虑自然这一概念是科学的对象，就直接将真正的自然这一概念看作是与初始画面，或初始现象，或理想领域一致的。但十分幼稚地将自然的这个概念简单地定义为艺术理论的概念，是不可行的。倒是科学是怎样看待自然的这一问题更为急迫，要回答它，直观这个概念或许根本就派不上用场。它只是在艺术理论之内才有作用（也就是这里涉及到作品与初始画面之间的关系之处）。只有在作品中，才能看到表现物，在作品之外只能直观它。如此，艺术作品的自然真实的内容的前提条件将是，自然是衡量这一内容的尺度；而这一内容本身又应当是可见的自然。歌德是以那个古老趣事——即

杰出的古希腊大师[①]所画的鸽子吸引住了麻雀的——高超佯谬来思索的。古希腊人并非自然主义者，这个小故事所讲的极度的自然真实性，似乎不过是以巧妙的方式在说真正的自然是作品的内容本身，那么，这里对“真正的自然”这个概念下更确切的定义便是至关重要的：这种要构成艺术作品内容的“真正”的、可见的自然，不仅不应简单地完全等同于世界的显现着的、可见的自然，而必须首先从概念上与之严格区别开来；当然，在此之后，就艺术作品中的“真正”的、可见的自然与在可见的自然现象中随处都有的（或许是不可见的，只是可直观的，初始现象式的）自然，将会提出的是两者间的更为深刻的本质同一性问题。对这个问题的可能和佯谬的解答是，只有在艺术中，而不是在世界的自然中，真正的、直观的、初始现象式的自然对模仿来说才是可见的，而在世界的自然中，它虽是随处都有的，但却是藏匿的（被现象遮掩的）。

这种直观方式所假定的是：面对艺术理想，任何具体作品的存在在一定程度上都是偶然的，即便人们和歌德一样，为了在艺术中寻找一种新的缪斯规范，将艺术的纯粹内容称为缪斯式的或称为自然。因为那种理想不是创造出来的，而是——依照对其在认识论上的确定——柏拉图意义上的理念，艺术中的统一体和无开端性以及埃利亚学派式的安宁都包含在这种理想范围之内。具体的作品的确是初始画面的组成部分，但从这些初始画面王国向作品的过渡是不存在的，尽管在艺术的媒介中，这种绝对形式向具体形式的过渡是存在的。与理想相比，作品永远

① 希腊神话中掌管艺术、科学等的九位女神之一。——译者注

是未完成的[①]。表现初始画面是一种孤立的努力，它只有作为典范才能与其同类长存，但后者永远不可能成长为理想统一体本身的有机组成部分。

对于作品与不受条件限制者以及它们之间的相互关系，歌德作了断念的思考。浪漫派的思维完全反对这种解决办法。艺术是浪漫派努力对受条件限制者与不受条件限制者进行最纯粹的直接调解的领域。但弗里德里希·施雷格尔在开始阶段还接近于歌德的观点，并对它作了非常精辟的论述，他把希腊艺术称为那种“其特殊的历史是艺术的一般自然史”的艺术，紧接着他又说道：“……一个思想家……需要……完善的直观；它一方面是他的概念的例子和佐证，另一方面是他研究的事实和证书。……纯粹的法则是空洞的，如果要……填充它，就需要……一种最高的审美初始画面……对于努力获得这种初始画面的规律性的做法……，除了模仿外，没有其它表达”[②]。随着自我意识的不断增强，施雷格尔便越是无法采用这种解决办法，因为这种做法将会导致对具体作品的极为有限的评价。在这同一论文中，他的正在形成的立场已经趋于确定，他实际上已经把必然性、无限性和理念与模仿、完善和理想对立起来，他说：“人类的目的一部分是无限的、必然的，一部分是有限的、偶然的。因此，艺术是……一种自由的理念艺术”。更为果断的是他在世纪转折时期对艺术所提出的看法：“人的精神这一最高创造物中的每一个环节……都要同时是整体；如果这种愿望真的像……诡辩家们

---

① 这种形式属于此种艺术观，它只有在这种艺术观之内才能被理解，就像片断属于浪漫派的艺术观一样。

② ——在这里施雷格尔也以他的模仿概念夸张了他的原本思想。

所说的那样，是不可实现的，那么我们情愿马上完全放弃这种无意义的、错误的开端[①]”。“每一首诗，每一部作品都应当意味着，而且真正、确实地意味着整体，并由此成为……真正、确实的整体”。扬弃作品中的偶然与未完成，是弗里德里希·施雷格尔的形式概念的意图。而面对理想，未完成性是一种合理的形体，但在形式的媒介中没有它的位置。因此艺术作品不能是未完成的，而必须是生动的超验形式中的活跃的、流逝的因素。由于它在形式上局限自身，便在偶然的形体中成为流逝的，而在流逝的形体中又通过批评成为永恒的[②]。

浪漫主义者试图使艺术作品的规律性成为绝对的。但偶然这一因素只能随着作品的分解而分解，或者说，转变为有规律性的。因此，浪漫主义者必须对歌德的关于希腊作品的典范意义理论展开激烈的论战，也是顺理成章的。他们无法承认典范，无法承认独立自成体系的作品和脱离了永恒渐进的创作物。最为傲慢、最为有见地的是诺瓦利斯反对歌德的态度：“自然与对自然的认识是同时产生的，就像古希腊罗马时期的文化和对它的认识一样；如果谁要认为有古希腊罗马时期作品的存在，他将是错误的。古希腊罗马时期的文化现在才开始产生……；古典文

① 即：文学的开端。

② 由于与具体作品的偶然性和未完成性的关系，也就产生了诗学的准则与技巧。在一定程度上，歌德不是在没有考虑这些准则与技巧的情况下，研究艺术种类的法则的。对此，浪漫主义者也进行了研究，但不是为了固定这些艺术种类的法则的，而是为了找到媒介和绝对物，以批评把作品分解于其中。他们所作的这些研究，类似于适合探究生物与生命关系的形态学研究，而标准诗学的认识则可与解剖学相比，它不是直接以生命，而更多是以单个有机体的僵死结构为对象的。对艺术种类的研究，在浪漫主义者那里仅仅涉及到艺术，而在歌德那里还对具体作品和它的创作标准与教育倾向作了追踪。

学的状况和古希腊罗马时期的文化一样，对我们来说，它本来是不存在的——它是没有的——它将要由我们产生出来。通过对古人的刻苦而富有思想的研究，才能产生一种我们的古典文学——一种古人自己本没有的文学”，“也不应该过分固执地相信，古希腊罗马时期的文化及完善之作是制作的，是我们才称之为制作的。它们是制作的，就如同随着恋友的已约好的信号而出现的情人，通过触及导线而产生的火花或通过眼中的运动而出现的闪光一样”。这就是说，只有当一种创造性精神认识它时，它才产生。它不是歌德所说的意义上的材料。诺瓦利斯在另一处同样宣称：“古希腊罗马时期的作品是未来的，同样也是远古时代的产品”。他紧接着又说：“有一种古希腊罗马时期的中心文化或者一种古希腊罗马时期作品的总汇精神吗？”这一问题接近于施雷格尔的关于古希腊罗马时期的诗作统一体的论点。他们俩的论点都应理解为是反古典的。——在施雷格尔看来，对古希腊罗马时期的文学种类，也应当像对这一时期的作品一样，进行相互分解。“如果种类本身不是严格清晰划分的，……个体要完全地表达种类的理想是徒劳的。但要自如地时而……置身于这一，时而置身于那一范围……，这只有……成熟的心中怀有整个人物体系和……宇宙的英才才能做到。”如此，“所有严格纯洁的古典文学种类，现在都是可笑的”。最终：“不能强迫任何人，把古人视为古典的或老的；这最终取决于准则”。

浪漫主义者把艺术作品与艺术的关系确定为总体中的无限性即——艺术的无限性实现于作品的总体之中；歌德把它确定为多样性中的统一体即——艺术的统一体反复出现在作品的多样性中。那一无限性是纯粹形式的无限性，这一统一体是纯粹内

容的统一体①。歌德与浪漫派的艺术理论之间的关系问题和纯粹内容与纯粹（即这样一种严格的）形式之间的关系问题是叠合的。那种常常就具体作品错误地提出的，但在那里又根本无法准确回答的关于形式与内容关系的问题，应当提到这一范围内来讨论。因为，这两者不是实际创作物的根基，而是就创作物所作的相对区分，是在艺术哲学的必要的纯粹区分基础之上所作的区分。艺术的理念是它的形式的理念，如同它的理想是它的内容的理想一样。艺术哲学系统上的基本问题，也可称为艺术的理念与理想间的关系问题。本论文的研究不可能超越这一问题的界限，它只能陈述问题史的关联，直至其系统关联完全点明为止。直至今日，德国艺术哲学1800年前后的发展状况，——如同在歌德和早期浪漫主义者的理论中所体现的那样——，仍有其存在的理由，因为这一问题，无论是浪漫主义者还是歌德，都没有解决，甚至还没有提出。在这里对他们的相互关系进行观察，为的是把这一问题提交给问题史的思考。只有系统思维才能解决这一问题。——如同已经强调指出的那样，浪漫主义者没有能够把握艺术理想。需要指出的只是，歌德关于形式问题的解决方案，在哲学上的影响不及他对艺术内容的确定。歌德把艺术形式阐释为风格；但他之所以把风格视为艺术作品的形式原则，只

① 但“纯粹”这一术语是模棱两可的。它首先指的是概念的方法尊严（如在“纯理性”概念中），而后它可以有一种内容上肯定的——如果有人愿意这样理解的话——具有道德色彩的意义。以上理解为缪斯的“纯粹内容”这一概念所指的是这两种意义，而绝对形式只有在方法意义上才应称为纯粹的。因为对它所作的实质确定——这一确定与内容的纯粹性相符——可能是指严格性。这一点，浪漫主义者在他们的小说理论中没有表现出来，在那里，被提高为绝对形式的，是完全纯粹的、而不是严格的形式；这也是荷尔德林优越于他们的思想范围之处。

是由于他注意到的是或多或少的在历史意义上已经确定的风格：典型化的表现方式。在造型艺术上，古希腊人代表着这种风格，在文学上，他努力自己塑造这种风格的典范。尽管作品的内容是初始画面，但典型未必一定要决定它的形式。以这种风格概念，歌德并没有在哲学上澄清形式问题，而只是对某些典范的关键之处作了提示。因此，促使他对艺术的内容问题进行深刻思考的意图，在形式问题面前成了隐含的自然主义的根源。由于初始画面、自然，也应在形式面前证实自身，艺术自然——这便是这种意义上的风格——也必须创作成为形式上的初始画面，因为自然本身不可能是这样一种画面。诺瓦利斯非常尖锐地看到了这一点，他以拒绝的态度把它称为歌德式的："古希腊罗马时期的文学作品来自另一个世界，就好像从天而降"。以此，他的确指出了被歌德以风格设想为初始画面的艺术自然的本质。当初始画面概念被视为解决形式问题的办法时，它也就失去了对这一问题的意义。用初始画面概念来表述艺术问题的全部范围以及形式与内容问题，是古希腊罗马时期思想家的特权，他们时常以神话解答方式提出最深刻的哲学问题。说到底，歌德的风格概念讲述的也是一种神话。而这一概念，对表现形式和绝对形式未作区分，基于这一点，可对他提出质疑。有待于与——作为绝对的形式问题所考虑的——形式问题区别开来的是，表现形式的问题。另外，几乎无需强调的是，后者在歌德那里的意义与早期浪漫主义者完全不同。它是创建美的尺度，这种尺度表现于内涵之中。对于不注重内容的先验和艺术的可测性的浪漫派来说，尺度概念没有什么意义。他们以美这一概念所摈弃的不仅是规则，而且还有尺度，他们的文学不仅是无规则的，而且也

是无尺度的。

歌德的艺术理论不仅没有解决绝对形式问题，而且也没有解决批评的问题。它以隐晦的形式承认了前一个问题，表达了这一问题的重要性；而对后一个问题，它似乎持否定态度。的确，按照歌德的最终意图，对艺术作品的批评既不可能也无必要。必要的，可能最多是对好的作出提示和对劣的提出警告；可能的，是对初始画面有直观能力的艺术家对作品作出无可争议的评判。但歌德拒绝承认可批评性是艺术作品的根本因素。从他的角度来说，方法上的，即实质上必要的批评，是不可能的。而在浪漫派艺术中，批评不仅是可能的和必要的，而且在浪漫派的艺术理论中，存在着不加证实地使对批评的评价高于对作品的评价的佯谬性。在浪漫主义者的批评中，也没有作者高于评论者的等级意识。批评和形式的建构——在这两方面浪漫派创建了最大的功绩是——浪漫派理论中最深刻的倾向的基础。在这里，他们完全达到了行为和思想的明彻，而且他们所完成的是——在他们的信念看来——最高的目标。在严格意义上说，缺乏文学创作——尤其是弗里德里希·施雷格尔有时被这样评论——，并不是施雷格尔的特征。因为他根本不想成为作品创作者意义上的诗人。他的最高目标，是使所创作的作品绝对化，是批评的方法。这一最高目标可以比喻为作品中眩目效应的生成。这种眩目效应——冷静的光——销毁的是作品的多样性。它就是理念。

引 文 目 录

材 料 来 源[①]

约翰·戈特利布·费希特：全集。I. H. 费希特主编，三部九卷于柏林，1845 -1846年，第一卷。

弗里德里希·施雷格尔：1794—1802，青年文集，米诺尔主编，两卷。维也纳，1906年易名再版，而《季节女神》和《雅典娜神殿》片断以及《思想》是附带其在米诺尔版中的序号引用的。

——1804—1806年间的哲学讲座，并附《特别是有关哲学神学内容的片断》，C. J. H. 温迪施曼主编，《弗里德里希·冯·施雷格尔全集》，增补卷，四部两卷，于波恩，1846年（再版），第二卷。

——《路琴德》，小说，菲利蒲·雷克拉姆，广搏书库，第320号，于莱比锡，无出版年份。

——奥古斯特·威廉·施雷格尔和弗里德里希·施雷格尔选集，奥斯卡·瓦尔策尔主编，于斯图加特，1892年，收刊于《德意志民族文学》，约瑟夫·屈尔施纳主编，第143卷。

——《弗里德里希·施雷格尔致他哥哥奥古斯特·威廉的信》，奥斯卡·瓦尔策尔主编，于柏林，1890年。

诺瓦利斯：文集。恩斯特·海尔博恩基于手稿遗作主编的校勘新版[②]。两卷，于柏林，1901年，第二卷。

---

① 由于浪漫主义者在具体的片断中常常把若干思想交织在一起，所以，为论述清晰起见，在引用时不得不常常忽略片断中的某些与所涉思路无直接关系的部分。省略当然是在不改变片断的意义的情况下进行的。

② 现在已绝版的由米诺尔主编的《诺瓦利斯文集》（诺瓦利斯：文集。J. 米诺尔主编。四卷。于耶那，1907年）在本文的准备期间无法找到。遗憾的是，在后来找到这一版本后也不是所有引证都可采用此版本，因为少数几个片断只有在米诺尔主编版中有，而在海尔博恩版中却没有。

与弗里德里希·施雷格尔、奥古斯特·威廉·施雷格尔、莎洛特·施雷格尔和卡萝莉纳·施雷格尔的通信集，J. M. 莱西主编，于美茵茨，1880年。

施莱尔马赫生平摘录，摘自书信，由路德维希·约纳斯准备，他死后由威廉·狄尔泰主编出版，四卷，于柏林，1858—1863年。

威廉·狄尔泰：《施莱尔马赫生平》，卷一，其中：《施莱尔马赫内心发展的里程碑》，于柏林，1870年。

《卡萝莉纳致她子妹、女儿奥古斯德、戈特尔夫妇、F. L. W. 迈耶、A. W. 和 Fr. 施雷格尔、J. 谢林以及其他人的信》，并附 A. W. 和 Fr. 施雷格尔和其他人的信，G. 崴茨主编，两卷，于莱比锡，1871年。

歌德：作品集，受萨克森大公爵夫人索菲委托出版，四部，于魏玛，1887—1914年。

荷尔德林：全集，历史校勘版，在弗里德里希·泽巴斯的协助下由诺贝特. 海林格拉特主编，六卷（迄今为止出版三卷）于慕尼黑、莱比锡，1913--1916年。

——《智慧的不忠》，存于诺伊堡基金会收藏中的未印刷手稿，见：《王国》季刊，第一年度，于慕尼黑，1916年（唯一印刷稿）。

参考文献

西格贝特·埃尔库斯：《对浪漫派的评价和对其研究的批判》，弗兰茨·舒尔茨主编，于慕尼黑、柏林，1918年（历史文库，第39卷）。

卡尔·恩德斯：弗里德里希·施雷格尔，《他的本质与发展的源泉》，于莱比锡，1913年。

鲁道夫·海姆：浪漫派，《德意志精神史论》，于柏林，1870年。

里卡达·胡赫：《浪漫派的鼎盛时期》，于莱比锡，1901年（未修订再版）。

埃尔温·基尔歇：《浪漫派的哲学》，遗作，于耶那，1906年。

保尔·莱尔希：弗里德里希·施雷格尔的《哲学观之发展与系统建构》，于柏林，1905年，收在《埃尔兰根大学博士论文》。

弗丽达·马尔戈林：《早期浪漫派的小说理论》，于斯图加特，1909年，收在《伯尔尼大学博士论文》。

莎洛特·平古德：《Fr. 施雷格尔的审美学说脉络》，于斯图加特，1914年，收在《慕尼黑大学博士论文》。

马克斯·普尔韦尔：《浪漫派的反讽与浪漫派的喜剧》，于圣·加仑，1912年，收在《弗赖堡大学博士论文》。

伊丽莎白·罗滕：《歌德的初始现象与柏拉图的理念》，于吉森，1913年，收在《哲学论文》，赫尔曼·科恩和保尔·纳托普主编，卷八，第一册。

海因里希·西门：《诺瓦利斯的魔幻唯心主义的理论基础》，于海德堡，1905年，收在《弗赖堡大学博士论文》。

威廉·温德尔邦：《近代哲学史及其与一般文化和特别科学的关联》，卷二：德国哲学的鼎盛时期，从康德到黑格尔和诺伊巴特，于莱比锡，1911年（第五版）。

根据：Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. 1 Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990. S. 7—122 译出。

评陀思妥耶夫斯基的《白痴》(1921)

在陀思妥耶夫斯基看来，世界的命运是以民族的命运为媒介来表现的。这是伟大的民族主义者的典型观念，即只有以民族性为媒介，人道才能充分发扬。这部长篇小说的卓越之处在于，它表现了人类和民族充分发展的形而上学法则之间的绝对相互依赖关系。因而，人类深沉生命的任何冲动都能在俄罗斯精神的氛围中找到其肯綮。对这种处于自身氛围中的人类冲动进行表现，使之无所挂碍，自由地悬浮在民族性中，而又与民族性及其地点都不可分离，这或许就是这个作家的伟大艺术中的自由之精髓。要认识这一点，必须对各种各样胡拼乱凑的因素有明确意识，因为这些因素也可能勉强构成低级文学种类成为长篇小说的途径。在这里，民族的人，故土的人，个体的和社会的人都很幼稚地粘贴在一起，附于其上的心理学可感触物的令人反感的外壳使得这一人造模型更加完整。与此相反，陀思妥耶夫斯基的人物的心理学根本不是他创作的真正出发点。它仅仅如同微妙的范围，在这一范围中，从民族性火一般的根基里，在过渡中产生着纯粹的人性。心理学只是人的边缘生存的表达。事实

上，我们所有的批评家认为是心理学问题的，恰恰并非如此：在他们看来，这本书谈的是俄罗斯民族的“心理”或癫痫症患者的“心理”。批评只有尊重艺术作品自己的领地，小心不涉足于此，才算表明了它接近艺术作品的权利。如果由于一个作家笔下的人物的心理学而对他加以赞赏，这种赞赏就是无耻的越界行为，而正因为此，批评家和写作者大多惺惺相惜，因为水平一般的小说写作者讲的都是陈词滥调，而批评当然都能将这些陈词滥调叫上名来，正因为能叫上名来，就加以赞赏。这一范围正是批评所必须规避的。如果以这种概念来对陀思妥耶夫斯基的作品评头论足，就是无耻和错误之举。与此相反，应当把握的是陀思妥耶夫斯基的创造意念中，民族性及人道在形而上学意义上的同一性。

因为这部长篇小说和任何一部艺术作品一样，都以一个意念为基础，“自身带有一种超验的存在必然性”——诺瓦利斯这样说过，而批评所要揭示的别无它物，正是这一必然性。这部长篇小说的整个情节以插曲为基本特征。整个情节是主人公——公爵梅什金——生活中的插曲。在这一插曲之前及之后，他的生活在本质上都晦暗不明，甚至从以下角度来看也是如此，即这一插曲发生之前的那几年和之后的那几年，他都待在国外。是哪种必然性将这个人物引向了俄国？他在俄国的生活从他在异国的隐晦时期中凸现出来，就像光谱的可视波段从黑暗中升起。他在俄国的这段生活中，哪种光分解了？他的行为有许多错误和某些美德，除此以外，恐怕没法说出他在这段时期究竟开始做了什么。他的生活一无所用地流逝了，即便在这一生活的鼎盛时期，它也和一个无能的病病歪歪的人的生活没有两样。这种生活

不仅按照社会的尺度来衡量是失败的，恐怕就连他的最亲密的朋友——姑且不说小说情节里已很深刻地表明了他并没有这样的朋友——在他的生活里也看不出任何意念和任何方向性目标。与此相反，围绕他的是彻底的孤独——这一点不大引人注意——：与他相联系的所有关系似乎旋即就受一种力量的控制，这种力量不允许任何关系变得与他密切。这个人物是再谦逊不过的，甚至有些低声下气，与此同时，他却是根本不可接近的，而且，他的生活放射出一种秩序的光芒，这一秩序的中心恰恰是他自己的彻底孤独，孤独得以至于即便他消失了，人们也不会注意到。这样，实际上就冒出了一个十分奇怪的现象：所有情节，不管它们与他如何不相干，都对他产生着重力作用而一切事物和人对单个人的这种重力作用就是这部作品的内容所在。在这一作用中，一切事和人都远远够不着他，而他总试图摆脱他们。这一张力是似乎不可消除而又很简单的重力，是生活作用于他越来越活跃的向无限充分发展的重力——不过这一发展并不是漫无边际的。为什么公爵的而不是叶潘钦的住所成了发生在帕夫诺夫斯克的情节的中心点？

公爵梅什金的生命呈现为插曲，这完全是为了象征性地展露这一生命的不朽性。事实上，他的生命不可能灰飞烟灭，这与自然的生命一样——不，更甚于此，不管怎样，他的生命与自然的生命之间还有着很深的关系。自然或许是永恒的，而公爵的生命却确凿无疑——这应当从内在的和精神的角度来理解——是不朽的。所有对他产生着重力作用的生命如此，他的生命也是如此。不管不朽的生命显得如何接近于自然的永恒生命，这两种生命并不是一回事，因为永恒性这个概念里扬弃了无限性，而

在不朽性中，无限性达到了辉煌的顶点。不朽的生命——这部长篇小说证实了它——其实就是一般意义上的不朽性。因为在这一不朽性中，会死亡的恰恰是生命，不朽的却是有着各种不同形体的肉体、力量、人物、精神。歌德在与爱克曼的谈话中，是这样说到作用者的不朽性的，他认为，如果我们现有的作用空间被夺走，自然有义务给予我们一个新的作用空间。这一切都与生命的不朽性和无限震荡不朽性的生命相距甚远，而且不朽性赋予生命以形体。因为这里谈的不是持续性。如果不朽的既非自然的生命，也非人物的生命，那么哪种生命是不朽的呢？与此相反，可以这样说公爵梅什金，他本人隐退在他的生命之后，就像花朵隐退在它的芬芳之后，星星隐退在它的光芒之后。不朽的生命是不可忘却的，这是我们识别这样的生命的标志。这样的生命没有纪念碑，没有怀念，或许甚至没有证明，却必然是不可忘却的。它不可能被忘却。这样的生命即便无形无状，仍然是不可消逝的。“不可忘却”所指的不仅是我们不能忘却；它暗示着不可忘却自身本质中使之不可忘却的那种因素。甚至公爵后来患病所得的丧失记忆症也象征着他的生命的不可忘却：因为表面看来，这一生命陷入了他的沉思默想的深渊，再也不能从这深渊中漂浮出来。其他人都去看望他。这部长篇小说的短短的结束语将所有人物都永远打上了他们曾参与过的——他们并不知道是如何参与的——这一生命的印记。

要表达具有不朽性的生命，最精辟的词就是：青年。这是陀思妥耶夫斯基在这部书里所发的深重抱怨：青年运动的失败。青春的生命仍然是不朽的，但它迷失在自身的光亮里了：白痴。陀思妥耶夫斯基抱怨的是，俄国不能够将它自己的不朽生命——

因为这些人怀揣着俄国的青春的心——保存在自己身边，吸收进自身中。这样的生命倒在了异国的土地上，它越过了俄国的边界，飘泊到了欧洲，“这多风的欧洲”。正如陀思妥耶夫斯基在政治上一再将纯粹民族性的复苏称作最后的希望，在这部作品中，他将儿童视为治疗青年人及其国度的唯一的良方妙药。不必提起陀思妥耶夫斯基在《卡拉玛佐夫兄弟》里赋予儿童生命以无限的疗救力量，单从这部小说中，科利亚和梅什金公爵的具有最纯净的孩童气质的形象，就可以看出这一点。受到伤害的童年是这一代青年的痛苦，因为正是俄罗斯人和俄国的受到伤害的童年使之变得瘫软无力了。读陀思妥耶夫斯基的作品，总能清楚地看出，只有处于儿童的精神状态，人的生命才能从民族的生命中纯粹而充分地发展起来。陀思妥耶夫斯基笔下人物的言谈由于缺乏儿童的语言而分崩离析，尤其是这部小说里的女性形象，她们由于过度地向往童年——按当代的说法就是歇斯底里——而身心憔悴：利扎韦塔·普罗科菲耶芙娜、阿格拉亚和纳斯塔西亚·菲利波芙娜。这部小说的整个运动如同不同寻常的火山爆发。由于自然和童年阙如，唯有在灾难性的自我毁灭中，才能获得人性。人性的生存与存活者直至其消亡所保持的关系，火山口的不可测的深渊——从中可能会突然释放出人性的猛烈力量——，这就是俄罗斯民族的希望。

根据：Walter Benjamin：Angelus Novus. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1988. S. 185—189译出。

评歌德的《亲合力》[①]
(1924～1925)

——献给尤拉·科恩

一

谁要是盲目地选择，祭品的腾腾热气就会迷糊了他的双眼。

——克洛普施托克[②]

当前关于文学作品的文献表明，在这一领域所进行的细致研究更多是出于语文学而不是批评的兴趣。因此，以下对《亲合力》的也深入细节的分析难免引起对其本意的误解。这篇分析读起来像评论；实际上它意在批评。批评所探寻的是艺术作品的真理内涵（Wahrheitsgehalt），而评论所探寻的是其实在内涵

① 在这篇文章中，"亲合力"这个词都没有被冠以书名号，译文中书名号均为译者所加。汉斯·迈耶（Hans Mayer）在一篇评论中说，本雅明在题目中特意没有加书名号，意指这篇文章谈的不仅是这部小说，而且是歌德本人的生存意义上的亲合力。所以，译者在题目中没有加上书名号，以免限制读者的理解。本文中的注释均为译注。

② 弗里德里希·戈特里普·克洛普施托克（1724—1803）：德国诗人、散文家和剧作家。

(Sachgehalt)。这两种内涵之间的关系决定着文学创作的基本法则，即：一部作品的真理内涵越是意义深远，就越与其实在内涵紧紧地连在一起而不易被察觉。据此而言，如果作品的真理深深植根在其实在内涵中，而恰恰是这样的作品证明了其持久性，那么，在作品持续存在的时段内，实体（Realien）从世上绝迹得越彻底，作品里的实体就越发清晰地凸现在观察者眼前。与此同时，伴随着作品的持久存在，在作品问世初期融为一体的实在内涵与真理内涵显得分离开来了，因为前者正喷薄欲出，而后者仍一如既往地深藏不露。所以，对后来的批评者来说，阐述作品中显眼而令人惊异之处——即实在内涵——就越来越成为了批评的前提。批评者的这种情形可与捧读羊皮纸的古文字学家相比：羊皮纸上褪色的文章被一种更有力的、涉及该文章的文字一笔一划地覆盖了。正如古文字学家得从阅读后一种文字开始，批评者也须从评论入手。批评家由此猛地就获得了其判断的一个极其宝贵的标准：这时他才可以提出批评的基本问题，即是真理内涵的表象（Schein）源于实在内涵亦或实在内涵的活力源于真理内涵。因为这两种内涵在作品中分离开来，这样它们就决定着作品的不朽性。从这层意义上说，作品的历史酝酿着对它的批评，因而历史的距离增强了作品的威力。作一比喻：如果把年岁递增的作品看作熊熊燃烧的柴火堆，那么站在火堆前的评论家就如同化学家，批评者则如同炼丹士。化学家的分析仅以柴和灰为对象，而对炼丹士来说，只有火焰本身是待解的谜：生命力之谜(das Rätsel des Lebendigen)。与此相似，批评者追问的是真理，真理的充满活力的火焰在曾存在的事物那沉重的柴火上和曾经历的一切那轻飘飘的灰烬上继续燃烧。

诗人以及与他同时代的读者群尽管知晓作品实体的存在(Dasein)，但他们多半并不了解其在作品中的意义。由于只在实体的基础上才反衬出作品的恒久性，因此同时代的批评无论怎样高屋建瓴，把握住的只是作品中流动不居的而不是沉静的真理，只是短时影响而非永恒存在。不过，不管实体对阐释作品始终是何等重要——几乎无需提及的是，不能以读品达罗斯[①]的作品的态度来端详歌德的创作。倒可以说，歌德时代比任何其它时代都想不到，生存最本质的内容淋漓尽致地在物质世界中展现出来，否则其内容达不到真正的完满。康德的批判之作[②]与巴泽多夫[③]的奠基之作，一个研究的是当时经验的意义，另一个则是对当时经验的观照，它们以迥然不同、然而同样简洁的方式证实了当时经验的实在内涵的贫瘠。从德国——如果不说是整个欧洲的——启蒙运动的这一关键特征中，可以看出康德的毕生之作以及歌德创作的一个必不可少的前提条件。因为正当康德完成了他的著作，从而勾勒出了如何穿过光秃秃的现实森林，歌德开始寻觅长青树的种子。随之而来的是古典主义潮流，它试图弄清的并不是伦理的和历史的，而是神话的及语文学的问题。它所思索的不是生成中的意念(die werdenden Ideen)，而是已成

① 品达罗斯（约公元前518—前442年）古希腊诗人。主要写作合唱琴曲，即节日庆典时演唱的歌。他的合唱歌风格庄重、词藻华丽、形式完美，后来被古典主义诗人奉为“崇高颂歌”的典范。

② 伊曼努尔·康德（1724—1804）：十八世纪末十九世纪初的德国唯心主义哲学的奠基人。他的三大批判是：《纯粹理性批判》（1781年），《实践理性批判》（1788年），《判断力批判》（1790年）。

③ 约翰·巴泽多夫（1724—1790）：教育家、博爱主义的奠基人。他试图通过强调自然科学、外语、体育锻练教育出能干、有用的人。

形的、蕴含着生命与语言的内涵。继赫尔德[①]和席勒[②]之后，歌德与威廉·冯·洪堡[③]成为了这一运动的领袖。歌德的同时代人没有注意到其晚期作品中经过更新的实在内涵——这种内涵没有像在《西东合集》[④]里一样得以强调——，与古希腊罗马的相应现象截然相反，这种忽视的原因在于，他们根本就想不到去寻觅这样一种实在内涵。

即便是最杰出的启蒙思想家，尽管他们一清二楚地预感到了内涵或洞察到了事物的真相，却无法由此上升到对实在内涵的直观（Anschauung），这一点在他们对婚姻的态度上体现得尤为明显。在对待婚姻——人类生活内涵最严格及最务实的表现——形式之一的态度上，最早是在《亲合力》中表现出了歌德已有了新的观察态度，即对实在内涵的综合观照。康德在《道德的形而上学》[⑤]中给婚姻所下的定义仅仅被视为典型的板起面孔的说教或古稀之年的怪念头，实际上它是理性最伟大的产物，这种理性毫不妥协地忠实于自身，深入到实在内涵中，程度远甚于那些感情丰富的伪理性活动。尽管这两种努力都无法洞察出实在内涵的奥妙——只有哲学的直观，说得更确切些，只有哲学的经验才能把握实在内涵——，但是一种努力漫无边际、失去了根基，而另一种努力恰恰触到了真正的认识形成的地面。康德的定义将婚姻解释为“两个不同性别的人的结合，以便终身

① 约翰·戈特弗里德·赫尔德（1744—1803），德国文艺理论家、思想家。
② 弗里德里希·席勒（1759—1805），德国作家、诗人。
③ 威廉·冯·洪堡（1767—1835），艺术理论家、语言学家和教育思想家。
④ 《西东合集》：写于1819年。歌德根据学习和研究阿拉伯、波斯的诗歌和中国、印度的文学与哲学的体会，写成了240余首诗歌。
⑤ 康德的《道德的形而上学》出版于1797年，它与《实践理性批判》（出版于1788年）是康德最重要的伦理学著作。

互相占有他们的性别特征。——生儿育女固然始终可算是自然的目的，为此目的，自然才在两性之间播下了相互爱慕之种；但从这种结合的合法性角度考虑，并不要求结婚的人须以此为前提；否则一旦不再生育，婚姻同时就会自行解体”。作为哲学家，康德以为，由他给婚姻的性质所下的定义就可以一步步推导出婚姻在伦理上的可能性，甚至必要性，如法炮制还可以证实它在法律上的现实性，这就大错特错了。从婚姻务实的性质显然只能推导出它的堕落性——而这就是康德始料所不及的了。关键在于，事物的内涵与事物本身的关系永远不可能通过推导得出，内涵必须理解为表现事物的印章。正如从封蜡的材料、封印的目的、或凹或凸的印痕都推导不出印章的图样，而只有那些曾经用过印章并了解缩写字母所指的名字的人，才能知道它，同样道理，由对事物存在的认识而去探询事物的使命，甚至预感内涵，都推导不出事物的内涵，而只能在对事物的神性显现的哲学经验中来把握它，它只能在对神性名字的愉悦直观中不证自明。这样，对持久事物的实在内涵的完满认识最终与对其真理内涵的认识合而为一。真理内涵表明它是实在内涵的真理内涵。不过，将这两者区分开来——由此才有了作品的评论与批评之间的区别——并不是多余的，因为在这里追求直接性的努力最容易引起混乱，因为对事物及其使命的研究以及对事物内涵的预感必须先于任何经验。就婚姻务实的使命而言，康德的论点达到了完满，从意识到婚姻的无预感性来看，他的这一论点是伟大的。人们是不是在取笑他的话时，忘了读之前的句子？这段话的开头是这样的：“性共同体（commercium sexuale）指两个人互相使用对方的性器官及性能力（usus membrorum et facultatum

sexualium alterius)，这种使用或是自然的(由此可繁衍同种)，或是非自然的——在此情况下，它所涉及的是同性的人或人类以外的动物。”这就是康德所说的。如果读《道德的形而上学》中的这段话时同时看看莫扎特的《魔笛》[①]，就会发现，它们是那个时代对婚姻所持的最偏激而且最深刻的看法。因为《魔笛》尽歌剧之所能，正好是以婚姻中的爱情为主题。这一点甚至科恩也没有完全认识到，他在晚期关于莫扎特的歌剧的文章中找到了这两部作品的恰切交会点。这部歌剧讲述的不是恋人的渴慕，而是夫妻之间的忠贞。两人相互赢得对方，并不单单为了赴汤蹈火，而是为了永远结合在一起。无论共济会运动[②]的精神怎样一定要瓦解一切务实的结合形式，忠诚的情愫中最纯粹地表达了对内涵的预感。

关于婚姻的实在内涵，歌德在《亲合力》中的观点真的比康德和莫扎特的更入其堂吗？如果完全按照整个歌德语文学派的做法，将米特勒对此所发的言论当作诗人的心声，多半会得出否定的回答。这种假设毫无缘由，但对此所作的解释又如此之多。如果迷惑的目光在这仿佛打着圈沉没于漩涡的世界里寻找支点，找到的只会是死板的喧嚣者的话，因而也就欣然接受，信以为真：“谁要是攻击婚姻，他喊道，谁要是用言辞甚至行动瓦解一切礼仪之邦的这一基石，我就跟他没完；即使我制服不了

---

① 《魔笛》：莫扎特的两幕歌唱剧。此剧集寓言、幻想与哑剧于一体。夜后之女帕米娜的肖像使塔米诺王子一见钟情，王子去营救帕米娜，他得到一支可以驱邪的魔笛。王子与帕米娜经历种种神秘考验（最后是水与火的考验），终于结为夫妇。

② 共济会是产生于启蒙运动时期的一种市民阶层的人道主义运动，这种具有泛神论特点的运动主张废除等级制，通过一种超越所有等级界限的精神贵族来拯救人类。

他，我也从此与他绝交。婚姻是所有文化的开端和顶点。它使粗暴的人变得温和，最有修养的人找不到比这更好的机会来证明他的温和。婚姻必须是不可解体的，因为它带来了无比巨大的幸福，所有个别的不幸福与之相比都不值一提。干嘛还要说不幸？人们时不时地会觉得不耐烦，这时就总爱认为自己很不幸。如果过了这一刻，他们就会炫耀自己是幸福的，因为已经存在了很久的依然存在。夫妻分离，这实在没有充分的理由。人的生活里免不了总有痛苦与欢乐，谁能算得清，夫妻间互相亏欠了对方多少？这无穷无尽的亏欠只有永恒才抵偿得了。有时候可能是会觉得不舒服，这我完全相信，这也是情理之中的。我们不是也和良心联姻了吗？况且我们常想摆脱掉良心，因为没有任何丈夫或妻子会比良心更让我们难受。”[①]人们在这段话中即使没有注意到道学家露出的破绽，也不禁会思索，就连歌德这样在该斥责婚姻怀疑论者时常常表现得肆无忌惮的人，也未对与米特勒的言论作任何评论。而很说明问题的是，对婚姻发这番宏论的人自己并没有结婚，他过着独身生活，而且是这群男人里地位最低的。一旦他在重要场合滔滔不绝地说起来，不管是婴儿受洗时，还是奥蒂丽最后与朋友们待在一起时，总显得不合时宜。如果说，在这些场合，从这席话所造成的效果就足以察觉出其陈腐，在这篇著名的婚姻辩护辞之后，歌德是这样作结的：“他说得很起劲，本来还会就这样说很久。”实际上，完全不难想象，这席话会怎样说下去，用康德的话说，不过是“令人倒胃的大杂烩”，是站不住脚的人道原则和欺骗性的、模模糊糊的对法律的

① 这番话是米特勒在夏洛特生日那天说的。见于小说第一部第九章。

直觉"胡拼乱凑"起来的。说话者丝毫也不关注夫妻生活的真相，由此显而易见他的不公正。这番话与规章条文的要求如出一辙。婚姻其实从来没有得到法律为其存在的辩护，如果得到的话，那便是作为机构，婚姻仅仅是爱的持续状态的一种表达，本性使然，爱更多从死亡而不是生活中寻找这种表达。不过，作者在《亲合力》中还是得体现法律规范。既然他并不愿像米特勒那样摆出婚姻存在的根据，而是宁愿指出婚姻瓦解过程中从婚姻内部产生的力量。这当然是法律的神话式的威力，婚姻在其中不过执行着毁灭，它并不能宣告这一毁灭。正因为婚姻的解体不是最高权力使然，这就注定了这一解体的堕落性。正是由此而促成的不幸导致了在其执行过程中不可避免的残酷性。这样，歌德实际上触及到了婚姻的实在内涵。尽管歌德并没有想要毫不掩饰地揭示这一内涵，他对毁灭中的婚姻关系的认识确实很有力度。没落中的婚姻才成了米特勒所大加赞赏的法律关系。尽管歌德始终没有完全认识到这种结合方式的道德持续性，但他不同意以婚姻法来为婚姻的存在提供依据。他认为，婚姻的道德性从其最根本最隐秘的基础来看，是最不可靠的。与之相对，他描写伯爵和男爵夫人的生活方式①，不是为了试图说明，它不道德，而是要说明它微不足道。作者的这个意图从下面这点也得到了证实：这两个人物既没有意识到他们目前关系的伦理性质，也没有意识到他们已脱离的婚姻关系的法律性质。——《亲合力》所讲的并不是婚姻。在这部作品中，根本读不到婚姻的伦理威力。从一

① 伯爵和男爵夫人早年曾热烈相爱，后来却分别结婚。伯爵无法离婚，这样，他们就保持着情人的关系。

开始，这种威力就仿佛涨潮时隐没在水下的沙滩，在不断地消逝着。在这里，婚姻既不是伦理问题，也不是社会问题。它不是市民的生活形式。在婚姻的解体中，所有的人道因素都成为现象，只有神话因素（das Mythische）的一切还作为本质存留着。

表面看来，就是另一回事了：即使婚姻的瓦解也不能削弱当事人的伦理观，只有在这样的婚姻中才有更高的精神境界可言。但在教养的范围内，高贵往往是和一个人与其表达之间的关系连在一起的。如果高贵的言辞与这人不符，他的高贵就很成问题了。尽管滥用这个规律可能会犯大错，但它并不单单局限于教养范围。如果说，确凿无疑有这样的表达范围，其内涵不论表达者如何都同样成立，而这样的内涵就是最高的，那么先前那个将两者联系起来的条件对于最广义的自由领域仍旧是牢不可破的。这一领域包括礼貌的个人体现、精神的个人体现：即所有名之为教养的。熟人的相处最能体现教养。情况真是如此吗？少份犹豫就会寻求自由，少些缄默就会希图清晰，少些谨慎会有助于决断。由此可见，只有在教养能自如地展现自己时，它的价值才是实在的。此外，小说的情节也很清楚地证明了这一点。

小说中的人物作为有教养的人，基本上不受迷信的蛊惑。如果说爱德华偶尔冒出迷信的念头，这在小说开头显得很可爱，不过是表现了他一心想看到幸福的前兆，而唯有性格平庸的米特勒——尽管他的举止有点洋洋自得——流露出了对恶兆真正迷信式的恐惧。唯有他出于迷信而不是虔诚的胆怯，不敢踏进墓地，而朋友们既不认为在墓地尽兴游逛有伤风化，也不认为不能在那儿自由活动。他们毫无顾虑地将墓石摆在教堂边上，并将那块平整过的有一条小路穿过的土地，留给了教士种苜蓿。后代

要摆脱出身的束缚，最简单的办法莫过于将祖先的坟墓置之不理，因为祖先从神话和宗教这双重意义上奠定了生者的立足之地。行为者的这种自由给他们带来了什么结果呢？他们根本没有因此而获得了新见识，反倒无视令人畏惧的祖先坟墓中蕴含的实在之物。其所以会有这样的结果，是因为自由并不适合于他们。只有与一种礼仪建立严格的联系——只有当这种联系脱离了关联还残存时，才能称作迷信——才能给予他们力量去对抗他们生活在其中的自然。自然极具威慑性地出现了，这种神话的自然充满了超人的力量。如果不是自然之力，是什么力量召唤教士屈尊在死人的地盘上种植苜蓿？如果不是自然，是什么使美化过的场地显得黯淡无光？其实这种苍白黯淡笼罩着所有的风景——小说里或直或曲地表现出来了。小说中没有一处风景是在阳光的普照之下。尽管多次提到庄园，却从来没有说起过庄园的耕种或不以装饰、而是以生存为目的的农活。唯一对这类事物有所提及之处——即能看到摘葡萄的场面——还不是在情节展开的地方，而是移到了男爵夫人的庄园。这样说来，小说里讲得还不如地心引力清楚。歌德在他的《色彩学》[①]中谈到了地心引力——与《亲合力》的创作时间可能差不多——他说，自然在有心人面前“从来不是死寂沉默的；它为僵硬的地球配了一个知音，就像一块金属，我们从其最细微的部分就应该观察到整体的状况。”歌德笔下的人物与自然的这种力量结为一体，无论是在地下的建造还是在地上的规划，他们都很怡然自得。他们兴致勃勃地努力美化庄园，归根结底，这一努力不过变换了一下悲

① 《色彩学》出版于1810年。

剧场面的背景。由此讽刺性地展现了乡村贵族的生存中所暗藏的一种力量。

和大地一样，湖泊也体现了这种力量。小说中没有讳言在波纹不起的水面下，湖泊的狰狞可怕的面目。一篇较早的批评文章很中肯地指出了“笼罩着快乐湖的魔鬼般阴森的命运”。在这里，水作为生活的混乱因素并不是以惊涛骇浪给人带来毁灭，而是在神秘的宁静中让人走向毁灭。按照命运的安排，恋人走向了毁灭。他们在轻视坚实的土地的赐福时，就落到了神秘莫测之物的手中，这不可穷究的事物在宁静的湖中显得像史前一般。小说中一言不差地讲了湖水的古老力量在用魔法召唤着(beschwören)恋人。因为，人们将水汇合起来，使之逐步侵入坚实的田地，最终是为了建造这地区以前曾有的一个山区湖。在所有这些活动中，是自然在借人之手超人地运作着。的确：甚至风“刮起来了”，“将小船吹向梧桐树那边”① ——按《教会报》用嘲讽的口气所作的猜测—— “恐怕也是在听从星星的命令”。

人类本身必须体现自然的威力。因为人类根本就离不了自然。这就是那个普遍见解的特殊依据，按此见解，与人相对，文学作品中的人物是不能接受伦理评判的。这并不是因为这一评判像对人作伦理评判一样，非人的认识能力之所能及。这种评判的基础就已无可辩驳地切断了评判与人物之间的关系。道德哲学应当一板一眼地论证，文学作品中的人物总是过于单一或过于复杂，因而不能接受伦理评判。只能对现实中的人作这种评判。两者的区别在于，文学作品中的人物完全植根于自然。我们

① 见小说第二部第十三章末尾。

不能对他们进行伦理评判，但可以从道德角度把握情节。含混不清、仅凭个人好恶而定的伦理评判——就像索尔格以及后来比尔肖夫斯基的作法——是很愚蠢的，他们甚至在十拿九稳能博得喝彩的地方也不敢和盘端出自己所下的判断。评价爱德华这个人物是件费力不讨好的事。尽管如此，科恩还是比这两个批评者认识得深刻多了，按照他在《美学》中的阐述，他认为，将爱德华从小说的整体中孤立开来看，毫无意义。爱德华的不可信赖以及粗暴都反映了失落的生活中的草率的绝望情绪。“从这种结合的整体基础来看，”爱德华“恰如他”在夏洛特面前“谈到自己时所说的：‘其实我的一切只是取决于你’。他是个皮球，这不是指被夏洛特的脾气踢来踢去，夏洛特从不发脾气，而是就亲合力的最终目标而言，亲合力的核心性质及它的坚实的重点都摆脱了所有动摇，朝这个目标努力着”。从一开始，人物就受亲合力的魔力控制。不过，按照歌德深刻而预感丰富的直观，亲合力的奇妙运作并不能解释人物本质内在精神上的一致，而只是说明了较深的自然层次上的特殊和谐。小说中在提到这些巧合时，无一例外地总是附加上一点细小的瑕疵，所指的就是这些自然层次。奥蒂利的伴奏似乎与爱德华的笛声很合拍，其实是奥蒂利在附和爱德华错误的演奏。爱德华朗读时容忍奥蒂利看着书，而绝不许夏洛特这样做，这只不过是不合情理的怪癖。爱德华感到奥蒂利让他很开心，其实奥蒂利总是默默不语。他们俩似乎连受的痛苦也一样，其实那不过是头疼。这些人物不自然，因为——在寓言或现实的自然状态中的——人才是自然之子。这些人物很有教养，却受制于教养里谎称已被征服了的力量，其实要制服这些力量，教养往往束手无策。这些力量让他们

懂得礼貌，却粗疏于伦理。这里评判的不是他们的行为，而是他们的语言。因为他们能感觉却聋着，能看却哑着，走着自己的路。他们充耳不闻上帝，沉默面对世界。他们解释不了这一切，不是由于他们的行为，而是由于他们的存在。他们变得缄默。

没有什么比名字更让人紧密地与语言连在一起。《亲合力》作为长篇小说，其中出现的人名却如此之少，这在世界文学中恐怕也称得上绝无仅有。对于这一点，除了按通常的看法，认为这是因为歌德热衷于塑造典型人物，还可以另有它解：即它完全归属于一种秩序的本质，该秩序的成员顺着一个无名的法则，朝向厄运生活着，正是这厄运使他们的生活世界像处于日全食一样黯淡无光。除了米特勒[①]，其他所有名字都只是教名。米特勒这个名字并不是作者的调侃或暗示，而是一个手法，以便最精当地点出这个人物的本质。米特勒是个极其自恋的人物，这便不容许抽象地理解他的名字里已给出的含义，因为这样的话这名字有损他的尊严。除此以外，小说中还有六个名字：爱德华、奥托、奥蒂利、夏洛特、卢西亚娜和南妮。其中，为首的那个名字就显得不真实。选这个名字是随心所欲的，就因为它说起来悦耳动听，这个特点与移动墓石极其类似。而且，一个预兆由重名而来，因为这个重名的两个首写字母是E和O，这两个字母被刻在了爱德华青年时期烧制的一个杯子上，这个杯子就成了他的爱情幸福的抵押品[②]。

---

① 米特勒（Mittler）在德语中的意思是调解者，中间人。

② 爱德华（Eduard）和奥蒂利（Ottilie），这两个名字的首写字母分别也是E和O。酒杯上恰好也刻着这两个字母，因此爱德华将这看作他和奥蒂利幸福爱情的预兆。

批评者都注意到了这部小说中大量出现的伏笔和对应手法，而且长期以来就将这看作同类作品中最突出的例子而极尽赞赏之辞。不过，抛开对小说的阐释不看，他们并没有完全领会到，小说的这个特征在多大程度上贯穿于整部作品。只有很明确地这样去分析，我们才会明白，歌德这样做，既不是由于他的怪癖，也不是仅仅为了制造悬念。然后，我们才能更确切地看出这个特征里最重要的内容。这就是死亡象征。歌德曾这样写过，措辞很奇特："从一开始就可以看出，这一切必将走向凶宅"。（这句话可能出自星占学；《格林词典》中没有收入。）在另外一处，他提到了"紧张"感，他认为，随着《亲合力》中道德的沦丧，读者应该有这种感觉。此外还有记载，说歌德十分重视"道德沦丧是如何急遽而势不可挡地招致了灾难。"不管伏笔和对应手法用得多隐蔽，死亡象征贯穿着这部小说。读者只有熟悉这个象征的语言，才能轻松地领会它，如果死板地去理解，读到的只是华美的描写，小说中有几处对这一语言还是有所提示，而这几处也就是整部作品中唯一被批评者注意到的几处。而这几处都与那个水晶杯的故事有关，这个杯子本来是要被摔碎的，在抛出后却被接住，然后完好无损地被保存起来。这个杯子其实是建筑祭品，但在房屋奠基仪式时却被拒而不收，而这新房就将是奥蒂利的死亡之所。但即使在这里，歌德仍然描写得很隐蔽。因为他从大家兴高采烈、热情洋溢的情绪中引出了这个典

贺杯子被接住，这里出现了迷惘（Verblendung）这个重要主题。而爱德华想尽一切办法，偏偏要保全这个被拒绝的祭品。庆祝结束后，他以高价将它纳为己有。一篇较早的书评讲得颇有道理："多么不可思议而且可怕！所有未引起重视的前兆都一一应验，而这个唯一被重视的却没有成真。"这种未引起重视的前兆确实为数不少。小说第二部分的前三章中全是为坟墓所作的准备及围绕坟墓而进行的谈话。在一次这样的谈话中，对"为死者讳"（de mortius nihil nisi bene）所作的四平八稳、见解平庸的解释很耐人寻味："我曾听人问起过，为什么人们谈到死者时总是大加赞誉，而谈到生者时总有些谨慎？回答是这样的：因为我们不用再怕死者什么，而生者说不准什么时候就会挡我们的道。"这话讽刺性地暴露了说话者——夏洛特——的命运：两个死人将堵死她的路。预示死亡的日子，就是朋友们庆祝生日的那三天。和夏洛特生日时安放基石一样，在奥蒂利生日那天举行的上梁仪式必然也充满了不祥之兆。房屋没有得到任何赐福。在爱德华生日那天，他的女友倒是很平和地为墓室的竣工行礼。奥蒂利与正在修建的小教堂的关系——当然还没有提到小教堂的用途——和卢西亚娜与纪念堂的墓碑的关系形成了对照。奥蒂利的本质（Wesen）深深打动了建筑师，不管卢西亚娜怎样努力，都无法让建筑师参与她所做的事。这里，游戏是显现的，认真却是隐秘的。这种隐晦的、因而发现后更具说服力的相同点也出现在小匣子这个主题中。小匣子作为给奥蒂利的生日礼物——里面装的布料将作成她的葬衣——它与建筑师用来盛古老坟墓里的挖掘物的容器相对应。前者是从"小贩和新潮商人"那儿买来的，而后者经过一番布置后，里面显得"很有装饰性，就像新潮商人

的小匣子一样赏心悦目。”

即便是这种相互对应——所指的总是死亡象征——也不能像麦耶尔所做的那样，用歌德创作中的类型化手法来简单地解释它。只有把这种类型看作命中注定的，才算认识清楚了这种对应。因为“相同事物的永恒复生”——相同事物在千变万化的感觉前固守着同样的面目——是命运的标记，不论它是在许多人的生命中雷同出现，或是在单个人的生命中不断重复。爱德华两次向命运献上祭品：第一次是酒杯，然后——尽管这次他不是心甘情愿的——他献出了自己的生命。他自己已经认识到了这两者之间的关联：“一个刻着我们名字的开头字母的杯子，在奠基时被抛入空中，却没有摔碎；这杯子被接住，重新回到了我手中。我对自己喊道，当我在这个孤独的地方疑虑重重地蹉跎掉那么多时光之后，我想让自己取代杯子，要让人看看，我们的结合究竟可不可能。我走向战争，寻求死亡，我并非狂暴之徒，只是希望活着。”从对爱德华所投身的战争的描写中，人们也看到了，作者热衷于作为艺术原则的类型化。但在这里我们也可以试问，歌德将战争处理得如此轻描淡写，是不是因为他眼前还浮现着遭痛恨的反对拿破仑的战争。不管怎样：类型化不应仅仅被理解为一种艺术原则，最重要的是，它包含着命中注定的存在这个主题。歌德使生存的这种命中注定的状态在整部作品中展现出来，这种在罪与罚的唯一关联中的状态遍及所有生物。不过，并不能像贡道尔夫那样，将这种状态与植物的生存相提并论。这两种生存相差甚远。不，不能“按照与发芽、开花、结果相对应的关系，来理解歌德在《亲合力》中的法则概念、他的命运及性格概念。”不能这样理解歌德的概念，也不能这样地理

解其它可能成立的概念。因为命运（性格另当别论）根本与无辜的植物的生命无涉。植物的生命根本谈不上命运。而在有罪的生命中，命运势不可挡地展现出来。命运其实就是生者与罪过之间的关联。策尔特谈到了《亲合力》中的命运，他在评论《共谋犯》[①]时，将这出喜剧与《亲合力》作了比较："这出剧让人觉得不舒坦，因为这可能发生在每个人头上，因为它牵连进了好人，于是我将它与《亲合力》相比较，在《亲合力》中，即使最完美的人也有密而不宣之事，他们也得控诉自己踏上了歧途"。这句评论极为准确地指出了"命中注定"在《亲合力》里的含义，即：在生命中代代相传的罪过。"夏洛特生了个儿子。这孩子是从谎言中诞生的。这从他的长相就可以看出来，他长得既像上尉又像奥蒂利。作为谎言之子，他注定要死。因为只有真理是本质性的。他的死是这些人的罪过，是这些人的罪过造成了这个孩子内在不真实中的存在，但他们却并没有通过战胜自我来赎罪。他们就是爱德华和奥蒂利。——歌德写最后几章时所构思的自然哲学及伦理构架大致会是这样的。"比尔肖夫斯基的这一猜测——就此而言——千真万确：如果这个孩子作为新生儿进入了命运之秩序，没有洗涤先前的分裂，他就一定会由于继承犯下分裂的罪过，那么他的死完全符合命运之秩序。这里说的不是伦理的命运之秩序——一个婴儿根本不可能获得它——而是指自然的生命之秩序，人们不是通过决定与行动，而是通过犹豫和停滞，陷入了这种秩序。如果他们不重视人性，受制于自然的力量，自然的生命就会使人性堕落，会在它与更高的生命相结合

① 歌德的喜剧，写于1768年。

时让人丧失无辜。随着人的超自然生命的消失，他的自然生命就成了罪过，在违背伦理性的行为中也少不了它的作用。因为它与纯粹的生命结成了联盟，这个联盟在人身上体现为罪过。人躲不开罪过引起的不幸。正如他心中的每一点波动都是新的罪过，他的每个行为都会给自己招来灾祸。作者在这里借用了那个关于过分腻烦这一古老童话的素材，其中的幸运者慷慨得不得了，却把命运和自己紧紧拴牢。这其实也是迷惘者之举。

如果人沉沦到了这个地步，那么就连看起来死气沉沉的事物的生命也显示出了威力。贡道尔夫非常正确地指出了作品情节中物的意义。其实神话世界的标准之一就是赋予万事万物以生命。自古以来，这些事物中首当其冲的是房屋。在这部小说中，随着房屋的渐渐完工，命运步步逼近。安放基石、上梁和入住意味着走向毁灭也有三个步骤。这座房子孤零零地立着，周围都看不到有其它住宅，而且房子还没怎么布置就住进去了。房子的阳台上，奥蒂利看见了一身缟素的夏洛特的幻影。还有那个躺在树木繁翳的森林里的磨盘也值得注意，朋友们的第一次露天聚会就是在这个地方。磨盘是地下世界的古老象征。这可能得来于它的使用是在分解和改变着事物。

在这个圈子里，占上风的威力必定是那些从婚姻的瓦解中出现的。因为它们就是命运的威力。婚姻就像一种命运，它比恋人常爱作的选择更强大。“如果是命运而不是选择在安排我们，我们就应当忍耐。坚守在一个民族、一个城市、一个公爵、一个朋友、一个女人身边，使一切都与此相关，因而尽一切可能，承受并忍耐一切，这才是应当受到推崇的。”歌德在关于温克尔曼的文章中针对婚姻与选择的对立而大申其词。从命运的角度来

看，所有的选择都是“盲目”的，并且盲目地引向灾祸。与选择强烈抗衡的是被触犯了的规章，婚姻被破坏了，为了赎此罪，它要求牺牲品。就是在牺牲品的神话原型中，完成了命运里的死亡象征。奥蒂利预先注定就是要完成这个象征。作为和解者，“奥蒂利站在壮丽的”（活生生的）“画面里；她承受着许多苦楚，利剑穿心般忧伤”，阿贝肯在他那篇深得歌德赞赏的评论中这样写道。索尔格在他那篇同样四平八稳而且也很受歌德重视的文章中有相似的评论：“她其实既是自然之子又是自然的牺牲品。”这两位评论者都完全忽视了这个情节的内涵，因为他们不是从小说描写的整体，而是从女主人公的内在来展开评论的。只有以小说描写的整体为出发点，才能看出，奥蒂利的辞世无疑是牺牲行为。她的死——即便不从作者的角度，而从作品这个更确切的角度来考虑，也必然如此——是神话式的牺牲品，这可以从两方面来证明。首先：这个决心能很完全地袒露奥蒂利最深的内在，如果秘而不宣，这不仅与这部小说所采用的形式相悖，而且，这个决心（Entschluβ）一旦付诸实现，就显得太直接，甚至有些突兀，这也很不符不说的叙述口吻。其次：即使避而不谈这个决心，小说的其它地方也都很明白地表现出来了——按小说最深的意图——这个牺牲品的可能性，甚至必要性。因此，奥蒂利并不仅仅是作为“命运的牺牲品”倒下了——她确实是“自愿牺牲”的，这一点姑且不提——而且是作为有罪者赎罪的牺牲品而死的，这就比命运的牺牲品更残酷更确切了。从作者用魔法召唤的神话世界的意义来讲，这里的罚从来就是无辜者的

死。所以奥蒂利死了，她的尸骨创造了奇迹①，尽管她是自愿去死的，她仍是殉难者。

尽管神话因素在任何地方都不是最高的实在内涵，但总是对这个内涵的严格提示。歌德使神话因素成为最高的实在内涵，构成了这部小说的基础。神话因素是这部小说的实在内涵，其内容表现为套上歌德时代服装的一出神话皮影戏。这个观点多么令人惊异，因此，与之相关，我想谈谈歌德自己对这部作品说了些什么。这并不是因为批评非得要用作者的话来开路；不过，批评越是不受作者的话的束缚，就越避免不了这个任务，即像理解作品一样理解作者的话，这两者有着同样的隐秘基础。当然，作者的话并不能构成这种理解的唯一原则。比如，评论和批评里根本不涉及作者的生平，而在理解作者的话时，这却有一定作用。歌德对他的这部作品的谈论，也是试图对付当时外界所作的评价，这个意图多少也左右了他的言论。因此有必要看一看当时外界的评价，尽管作这一观察并不是由于对此很感兴趣，而仅仅是作一提示而已。在当时的评论中，那些出于惯常的推崇——当时对歌德的所有作品都持这种态度——而吹捧这部作品的，大都是匿名作品，并不占重要位置。值得注意的是，个别出色的撰稿人所写下的很有分量的话。这些话不无代表性。正是在写这些话的人中出现了第一批敢于说话的人，他们说出了那些平庸之辈仅仅出于对作者的尊重而不愿承认的话。歌德本人当

① 小说最后一章中，奥蒂利的女仆南妮从楼上跌落下来后，似乎四肢都跌断了。“人们把她靠在奥蒂利的尸体旁。……她那跌断的四肢刚一碰到奥蒂利的衣服，她那无力的双手刚一触到奥蒂利交叉在胸前的手，她便跳了起来……”

然也感觉到了读者群的看法，1827年，他以辛酸而真切的回忆提醒策尔特[①]说，他还记得很清楚，人们曾像“害怕涅索斯的长袍[②]一样”排斥他的《亲合力》。人们读这部作品时简直摸不着头脑，糊里糊涂，被打蔫了一样，他们原本只想在作品中寻找帮助，以便使自己的生活摆脱烦恼和困惑，而不愿忘掉自我，陷入一个陌生生命的内在中。斯达尔夫人[③]在《论德国》一书中的看法就代表了这种观点。她讲到：“无可否认，歌德这部作品对人的心灵有透彻的了解，但这种了解是令人泄气的：书里的生活无论怎样度过，似乎都是无所谓的；如果使生活的内容深化，则是阴惨悲哀的；倘能躲避这种生活，又是相当愉快的。这种生活难免有道德上的弊病——如果可能，就应当治好它，否则就应当因此而灭亡”。而维兰德[④]以他简洁的手法更为突出地表达了类似观点——这句话引自他的一封信，收信人的名字不详——“我的朋友，我得承认，我在读这部委实可怕的小说时，心中还是有着温暖的关切。”有这种很温和的惊异感的人恐怕很难想到，排斥这部作品还会有务实的动机，这在教会方面的宣判中表露无遗。这部作品里显而易见的异教倾向无法逃过教会方

---

① 卡尔·弗里德利希·策尔特（1758—1832）：柏林音乐家和作曲家，比歌德小几岁。他们之间的通信被编成了《1796—1832年歌德与策尔特的通信集》。

② 涅索斯是古希腊神话中以狡狯著称的夕人。涅索斯欲对赫拉克勒斯之妻得阿涅拉非礼，被赫拉克勒斯用毒箭射中，临死前让得阿涅拉收藏他那中毒之血，以便她日后能重获赫拉克勒斯的爱恋。数年后，得阿涅拉将这中毒之血涂在一件长袍上，送给丈夫，期望重获他的宠爱。谁知赫拉克勒斯穿上长袍后，痛苦不堪，最后竟被燃起的烈火焚烧致死。原来这是涅索斯预设的复仇之计。故而，“涅索斯的长袍”指人人惧怕、带来灾祸的事物。

③ 德·斯达尔夫人（1766—1817）：名重一时的法国女作家，欧洲浪漫主义文学的先驱。《论德国》一书出版于1810年。

④ 克里斯多夫·马丁·维兰德（1733—1813）：德国启蒙时期小说家。

面较聪明的狂热分子的眼睛。因为虽然作者为阴沉力量而牺牲掉了恋人的所有幸福，但这骗不过狂热分子，凭他们的直觉，他们感到牺牲幸福中缺乏神性先验的因素。恋人在生存里的毁灭还不够吗——怎么能保证，他们不会在更高的生存里胜利？歌德在小说末尾不就是想暗示这一点吗[①]？因此，F. H. 雅可比称这部小说为“恶欲的升天”。歌德死的一年前，亨斯滕伯格就在他主编的《新教教会报》上开始大肆抨击这部作品。他的情感被激怒了，思考根本压不了这股火气，他的抨击成了恶毒论战的样本。但是，与维尔纳相比，他简直就是小巫见大巫了。在转而信教时的查夏里亚斯·维尔纳，敏锐地感觉到了作品情节中的阴郁的礼仪倾向，他寄给歌德——同时还告诉了歌德他信教的事——他的十四行诗《亲合力》，这其实是一篇散文，不管是这封信还是这首诗，百年之后的表现主义中也找不到可与之相比的。歌德迟迟才意识到自己被戏弄了，于是，这封发人深思的信就为这两人的通信划上了句号。信中所附的十四行诗是这样的：

亲　合　力

穿过美丽乔装的墓群地带，
越过静候猎物的坟碑石块，
蜿蜒小径把伊甸园的道路拓开，
引向约旦、阿谢龙汇流之脉。

① 《亲合力》的最后一段是这样的：“这两个相爱的人（爱德华和奥蒂利）就这样并卧长眠。坟墓的上空飘荡着和平，从天空俯视着他们的是愉悦的、与他们很像的天使。倘若有一天他俩苏醒过来，那该是多么欢乐的时刻！”

耶路撒冷基流沙欲显塔彩，
只无奈娇柔致极的海怪，
湖中六千年贪婪地把牺牲品等待，
以获清白。

一神圣顽童走来，
拯救天使把这孽子携载，
湖水吞没一切！天之不幸！ ……这只是个玩笑！

日光欲使大地生辉放彩？
光芒炽热只为把舆坤拥戴！
颤抖的心灵，你尽管去爱半神英豪！

这些登峰造极、毫无尊严的褒贬评论恰恰说明：歌德的同时代人并没有认识到，而只是感觉到了这部作品里的神话内涵。今天的情况就不一样了，因为一个世纪的传统在起作用，它几乎湮没了对作品进行初始认识的可能性。即使今天的读者阅读歌德的作品时感到陌生或有抵触情绪，旋即他就会无可奈何地沉默下来，真实印象便被窒息了。——有两个评论者说出了与这种评论相反的看法，尽管他们的声音不够响亮，但歌德还是喜形于色地对他们表示欢迎。这两位就是索尔格和阿贝肯。对于后面那位的讨好之辞，它们被改头换面成批评后发表在显眼的地方，歌德才安下心来。因为歌德认为这些话强调了人道，而这是他创作时周密计划好要表现的。最没有看出作品的基本内涵的是威廉·冯·洪堡，他的评价很奇特："在这部作品中，我最想读到而没

有读到的是命运及内在必然性。”

歌德之所以并没有沉默地旁观这些观点所引起的论战，有两方面原因。他必须捍卫自己的作品——这是其一。他必须守住作品的秘密——这是其二。这两个原因相辅相成，为的是使他对作品所作的解释在性质上就与那些对作品的分析迥然不同。他的解释有着辩解和神秘化的意味，这两个特点很巧妙地统一于解释的关键点。这个关键点可称为断念（Entsagung）的寓言。歌德以此作为现成的支点，以便不让人们更深入地挖掘这部作品。同时，歌德也姑且以此来回答小市民式的非难。据里莫尔的记载，歌德在与他的谈话中讲到了这个关键点，这段话也就确定了这部小说的传统形象。他这样说道：伦理因素与爱慕（Neigung）之间的冲突“被移到了幕后，但可以看出，这种冲突必定已发生了。人们表现得像上层人物那样，这些人不管内心如何分裂，表面上仍是道貌岸然的。——伦理因素的冲突从来就不适于进行美学表现。因为伦理因素要么取胜要么被压倒。如果是第一种情况，人们就不明白表现的内容及原因何在；而如果是第二种情况，目睹伦理因素的失败就很可耻了；因为最终免不了会有这样的时刻，即感性因素压倒伦理因素而占上风，而这正是观众所不允许的，他们要求一个更能让人信服的时刻，而第三者本人越是恪守伦理，他就越会一再努力避免这样的时刻到来。——在这类表现中，感性因素必定总是主宰者；但这必定会受命运，即伦理本性的惩罚，伦理本性通过死亡来挽救自己的自由。——因此，维特在听凭感性世界左右自己后，必定要开枪自杀。因此，奥蒂利以及爱德华一旦任其爱慕发展，就必定要断念（Καρτερieren）。这样，伦理因素才会欢庆它的胜利。”歌德

讲得模棱两可，就像他平时总爱坚持任何一种严厉，他在谈话中也总爱强调这一点，因为他对破坏婚姻这样的法律过失和神话式的负罪往往以主人公的毁灭来赎罪。只不过，归根结底，这不是由于破坏婚姻而赎罪，而是从婚姻的纠缠中解脱出来。只不过，尽管歌德这样说，但在义务和爱慕之间既看不到冲突，又没有这样的冲突在暗中发生。只不过，在这部作品中，伦理因素从来没有获胜过，而是完完全全地败下了阵来。因此，这部作品里的道德内涵要比歌德的话里所透露的深刻得多。歌德的这番遁词作用甚微，又没有必要。因为不仅他所谈到的感性因素与伦理因素之间的对立令人费解，而且，他将内心的伦理冲突从文学描写的对象中排除出去了，这是站不住脚的。如果戏剧和小说里都没有了对这一冲突的描写，那其中还有什么？不论从道德角度如何理解这部作品的内涵——这部作品并没有一个寓意(fabula docet)，而苍白无力的对断念的提醒——学究式的批评从此就因这个观点而抹杀了这部作品的优与劣——与这部小说相去甚远。此外，梅茨埃内斯已很中肯地指出了歌德这一态度的伊壁鸠鲁[①]倾向。因此，《歌德与一个女孩的通信》里的那段自白就讲得恰切多了，我们很难相信是贝蒂娜[②]杜撰了这些话，因为从多方面来说，她都对这部小说知之甚少。歌德在信中这样写道：他在创作《亲合力》时“要求自己，就像在墓棺里一样，在

① 伊壁鸠鲁（公元前341—前271年）：古希腊哲学家。建立了幸福主义或快乐主义人生观，认为幸福是人生目标，幸福就是善。

② 贝蒂娜：歌德与贝蒂娜的母亲有过一段罗曼史。1807年，贝蒂娜前往魏玛拜谒歌德，表露她对歌德的崇拜和爱慕。歌德死后三年（1835年），她出了一本书《歌德跟一个女孩的通信》，书中编辑了歌德与她的通信。对这些通信的真实性，很有争议。

这个虚构的命运中把为某些错失掉的人事（manches Versäumte）而洒的泪水搜集起来。”而断念和错失并不是一回事。所以，在他的生命中的某些关系里，占第一位的不是断念，而是错失。当他认识到错失的人事之不可追回，错失之无可补救，这时他才可能有了断念这一想法，而断念不过表明他最后试图在感情中抓牢失落的一切。他与明娜·荷尔茨里普[①]的关系恐怕就是这种情况。

从作者本人对《亲合力》所作的解释来理解它，是白费功夫。歌德说这番话，恰恰是想阻碍批评深入。因此，他这样说的根本原因并不是要消除批评中的谬误，而是试图不让大家去注意作者自己的话中已否认了的。他要保住两方面的秘密：小说的技巧和主题圈（Kreise der Motive）。诗学技巧部分构成了文学作品表面外露的层面与较深的隐含层面之间的分野。被作者当作小说技巧的，当时的批评界也已基本看作小说技巧的，触及了实在内涵中的实体，却隔开了实体的真理内涵，而真理内涵是歌德及当时的批评都不可能完全意识到的。对技巧——与形式不同——起决定作用的不是真理内涵，而是实在内涵，所以技巧中的实在内涵必然会被觉察到。因为对作者来说，表现实在内涵是个谜，他只能在技巧中去找谜底。所以，歌德可以通过技巧来强调这部作品里神话因素的力量。而神话因素的力量的终极意义何在，这就是歌德及其同时代人所没有注意到的。尽管如

① 明娜·赫尔茨里普（1789—1865）：1807年，歌德爱上了明娜·赫尔茨里普，为她写了许多十四行诗，但明娜只把歌德之爱视为慈父之爱，没有给予回报。她于1826年结婚，婚后生活不幸福，后来得了精神病。有人认为，明娜是《亲合力》中奥蒂利的原型。

此，作者还是试图将技巧作为艺术奥秘来守住。当他说，他是按照一个意念写完这部作品的，这也就暗示了这一点。我们可以将这个意念理解为技巧上的。否则我们就很难弄懂这一补充，这一补充对这种创作方法提出了质疑。而完全可以理解的是，作者自己恐怕也曾怀疑过这部作品里错综复杂的关系是否真的蕴含着无限的微妙。“我希望您能从这部作品中看到我的一贯做法。我在这里面放进了许多东西，有些是藏起来的。但愿这个公开的秘密令您解颐。”——歌德在致策尔特的信中这样写道。他坚持这个看法：“任何人只读一次这部小说，都领会不尽它”，这说的无非是同一个意思。而最能说明问题的是销毁手稿。因为手稿中竟一张残片也没有保留下来，这不大可能是偶然。相反，作者显然计划周密地销毁了所有手稿，以免暴露这部作品的建构技巧。——如果实在内涵的生存被藏得这么严实，那么实在内涵的本质也就自行隐匿了。一切神话因素的意义都在寻找秘密。因而，单就这部作品而言，歌德可以十分确信地说，虚构的事物与实际发生的事物一样有其权利。调侃地理解这句话，它实际上是说，此权利不是来自创作，而是来自虚构的事物——即这部作品的神话因素的素材层面。歌德一旦这样认为，在批评面前就刀枪不入了，他不是超越，而是囿限于自己的作品中，洪堡在批评文章的结尾所讲的话一语中的：“人们可不能这样跟他说话。他对自己的作品没有一点超然的态度，人们稍有微辞，他就缄默不语。”老年的歌德就是这样对待所有批评的：俨然是神(Olympier)[①]。这个称号不是指后代加在他身上的空洞修饰语

① 希腊众神居住在奥林皮斯山上。

(epitheton ornan)或美好形象。它——据说对称歌德的这一称号源于让·保尔——指的是以无言的僵化蕴含于歌德艺术创作中的黑暗、耽于自身、神话因素的本性。身为神，他为自己的作品建构好了主体部分，寥寥数语便封了屋顶。

隐约之中可以透过这一称号看出歌德内心最深处的东西。日常观察所看不到的特征和联系这时都昭然若揭。反过来，完全是由于看清楚了这些特征和联系，以上分析中的佯谬表象（der paradoxe Schein）才消失了。只有从这个角度，我们才看出了歌德研究自然的一个初始原因。这个研究的基础是自然这个概念的双重意义——时而过于简单，时而较审慎。在歌德那儿，自然这个概念既指可感知的现象范围，也指直观的初始画面范围。不过，歌德一直没能对这一综合得出结论。他不作哲学思辨，而是试图通过实验来经验性地证明这两个范围的一致性，结果徒劳无获。真正能引导他在所有自然现象中寻找作为初始现象的“真正”的自然的踪迹的，是直观，由于他对“真正”的自然没有给出一个确切的定义，他一直没能进入直观的很有启发性的中心，而在他的艺术作品中却是以“真正”的自然为前提的。索尔格也看出了这方面的联系，而且《亲合力》与歌德的自然研究之间的这种联系尤为突出，歌德在出书广告中也强调了这一联系。索尔格这样写道：“色彩学让我……吃了一惊。天晓得，在此以前，我对此根本没有明确的期望；我原以为其中最多不过是实验而已。现在这却已写成了一本书，书中的自然生动活泼，富于人性而且无所不在。我想，这也说明了《亲合力》中的一些问题。”《色彩学》的产生在时间上也与这部小说的创作很接近。歌德在磁学方面的研究很明显地完全穿插进这部作品了。歌德对

自然所持的这种看法——他认为，自己的作品能否经受起考验，始终可以以此来衡量——最终导致了他对批评所持的淡然态度。自然不需要批评。初始现象的自然就是衡量的尺度，每部作品与自然之间的关系都是一目了然的。但是由于自然概念的上述那种双重意义，自然——之前理解为作为初始画面的初始现象——往往成为了范本。假若——所设想的双重意义解体了——歌德弄清楚了，只有在艺术领域中，初始现象——作为理想——才相应地呈现在直观中，而在科学中，意念代表初始现象，意念虽能使感知对象光彩奕奕，却不能在直观中遨游。初始现象并不摆在艺术面前，而是位于艺术之中。按理，它们根本不可能给出衡量的尺度。如果说，在这个纯粹范围和经验范围的错合中，感性自然似乎已在要求最高地位，那么自然的神话因素的那一面就胜利地显露在自然的存在的所有现象中。对歌德来说，这个面目只不过是象征的混乱。自然的初始现象就是作为象征以及其它形式的初始现象出现的，正如《上帝与世界》这本书里的诗所描述的。作者从未试图在初始现象中划分出等级。对歌德来说，初始现象的形式丰富多彩，就像混乱的声音世界使人辨不出五声。为了理解这个比喻，或许可以引用歌德对混乱的声音世界所作的描述，因为这段描述很难得地展现了他在观察自然时的精神状态。“闭上眼，竖起耳朵，从最轻微的气息到最疯狂的声响，从最简单的音符到最高级的合音，从最激烈的大喊大叫到理智最柔和的话语，这一切全都是自然，是自然在说话，自然敞开着它的生存、它的力量、它的生命和它的状况，因而一个看不见万事万物的盲人能够通过听觉把握无穷无尽的生命气息。”在这种极端意义上，就连“理智的话语”也被划归自

然的产物，因而歌德认为，思想永远不能完全认识初始现象的领域，这也就不足为奇了。不过，这样他也就失去了对其进行界定的可能性。生存毫无区别地落入了自然概念，正如他在1780年所写的断片中所述，自然概念成了庞然大物。而断片——《自然》——中所讲的，歌德在年迈之时仍坚信不疑。它的结尾是这样的："它已将我置入，它也会将我引出。我把自己托付与它。它可能会摆布我；它不会憎恨它自己的产物。我不是在说它；不，什么是真什么是假，它都已述说了万物。万物都是它的功，万物都是它的过。"这种世界观中呈现的是混乱。因为最终融会到其中的是神话的生命，这种生命中没有主宰者，没有边界，是出现于存在者领域里的唯一力量。

对一切批评都置之不理，对自然顶礼膜拜，这就是艺术家生存中的神话因素的生命形式。这种生命形式在歌德身上体现得尤其显著，从"神"这个称号或许可以理解这一点。在神话中，这个名称的本意是光明。但是与此相应的黑暗极其深重地遮蔽着人的生存。对此，从《真与诗》[①]中可以看出一些痕迹。当然，在歌德的自白中极少明显地表现出来。在这一层面上只有"魔神"(das Dämonische)这个概念，它仿佛未经打磨的独块巨石。歌德在这部自传的最后一段就是以这个概念开头的："这部传记已经很详尽地一步步讲述了，这个婴儿、男孩、少年怎样以各种不同方式试图接近超感官的事物；他最初怀着对一种自然宗教的

① 《真与诗》是歌德写于1811—1814年的自传。书中记述了作者从出生到二十六岁去魏玛前的经历。一直到歌德去世之前，其标题都为《诗与真》，在由歌德的秘书爱克曼和里莫尔1837年主编的版本中被更名为《真与诗》，从此这后一名称便流行于十九世纪的许多版本中。现在通用的标题仍为《诗与真》。

偏爱注视着超感官的事物，然后他满怀热爱，笃信一种积极的宗教；继而，他通过积聚内心想试试自己的力量，终于很欢欣地投身于普遍的信仰。当他在这些区域间游来荡去，寻找着，四处打量，这时他碰到了一些不属于任何范畴的事物，他越来越清楚地认识到，最好抛开不寻常的、不可理解的事物不想。——不管自然有无生命，有无灵魂，他认为在其中都发现了一种东西，这种东西只体现在矛盾中，因而不能用一个概念，更不能用一个词来概括。它不是神性的，因为看起来不理智；不是人性的，因为它不具理性；不是恶魔般的，因为它屡行善事；不是天使般的，因为它常常幸灾乐祸。它与偶然相同，因为它证不出因果关系；它与天意类似，因为它暗示着关联。它似乎可以穿越一切圈限我们的事物；它似乎随心所欲地摆布我们生存的必需因素；它压缩时间，延伸空间。它似乎只自我陶醉于不可能的因素中，对可能的因素则轻蔑地加以排斥。——这样的事物似乎穿梭在所有其它事物之间，使之分离，使之互相联系，我就按先哲和观察到了类似情形的人的作法，称它为魔神。我试图拯救自己，以免落入这个可怕之物手中。”几乎无需提及的是，他在三十五年多之后写下的这些话表达的是和那部著名的断片相同的经验，即自然的不可把握的双重性。魔神这个意念陪伴着歌德一生的直观，它最后一次出现是在《真与诗》的《哀格蒙特》引言中，首次则是在《俄耳浦斯式源言》的第一段八行诗中。在《亲合力》中，这个意念即命运意念，如果说这两种意念之间需要某种中介，歌德那儿也不乏这种千百年来使循环完满的中介。《源言》直接地、回忆录间接地提到了作为神话思维标准的星占

学。《真与诗》以提到魔神结终，以提到星占学开篇①。而且，歌德的生活似乎并没有完全摆脱星占学的观察方式。正如波尔在《星座信仰和星座释义》中半开玩笑半认真地断定的，歌德也认为星象意味着他的生存的晦暗。“上升点紧随土星，并位于邪恶的天蝎座中，这给生命投下了一些阴影；这个被公认为‘谜一般’的星座动物与土星隐秘的本质相结合，在年迈之时至少会导致某种封闭；但同时”——这已提示了下面这段话——“作为在地上爬的动物，‘土地之星’土星就位于其中，这也导致了强烈的尘世性，这种尘世性‘沉浸在猥亵的性欲中，用夹子式的器官’抓附着土地。”

“我试图拯救自己，以免落入这个可怕之物手中”。神话的人类以恐惧来换取与魔神力量的交往。这种恐惧在歌德那儿经常极其明显地表现出来。传记作者们总是颇有些不情愿地提到的这些表现，应当从轶事般的孤立观察中解放出来，受到下列观察的审视，这种观察令人震惊地清楚显示出初始力量在歌德生命中所具有的威力，没有这种威力，他也就不可能成为德意志民族最伟大的文学家。死亡恐惧包含了所有其它的恐惧，它是最强烈的。因为死亡最猛烈地威胁着自然生命的无形的无处不在，而正是这种无处不在构成了神话的魔圈。歌德对死亡及一切表现死亡的事物都很反感，这完全是出于极端迷信。众所周知，任

① 在《诗与真》的开头，歌德这样写道：“1749年8月28日，正午的钟声正在敲响时，我诞生在美茵河畔的法兰克福。星宿的位置是上上吉，太阳位于处女座，正升到了最高点，木星与金星亲密地盯着水星，土星与火星则显得很冷漠。只有刚圆的月亮，由于刚好进入行星，愈加地发挥出冲位的力量。可以说，只有月亮妨碍着我的出生，如果这个时辰不到，我就无法诞生。后来星占师告诉我，这种星位呈现吉祥，对我很重要。不过我猜想，这必定就是我尽享天年的原因了。”

何人都不能在他面前提到死，而鲜为人知的是，他一次也没有走近过妻子临终时的病榻。对于亲身儿子的死，他在信中表达的是同样的观念。这一点在他致策尔特的信中表现得最为明显，信中讲到了丧子之事，结束语真是魔神的口吻："就是这样，越过坟墓，前进！"由此看来，人们所记载的歌德临终时所说的话是可信的。在这番话中，神话的生命力最终以羸弱的对光明的向往来对抗临近的黑暗。这也就是歌德在最后几十年中登峰造极的自我崇拜的根源。《真与诗》、《日志与年鉴》、编辑与席勒的通信集、操心与策尔特的通信集，这些无不是为挫败死亡而作的努力。他不是将不朽作为希望小心守护着，而是作为抵押品来要求，这种无神论式的担忧在他关于灵魂不死的言论中体现得更为明显。正如不朽意念的神话本意是"死—不—了"，在歌德的思想中，它也并非指灵魂向家园的迈进，而是从无涯到无涯的逃离。法尔克所记载的、特别是歌德在维兰德死后的那次谈话，似乎是为了强调不朽中的非人性因素，认为不朽当然、而且只有伟大的思想家才有份真正达到。

恐惧这种感觉是最变化多端的。与死亡恐惧相随的是生命恐惧，就如同无数泛音与基音相伴。生命恐惧玩着巴洛克式游戏，传统对此却视而不见，避而不谈。传统看重的是以歌德来树立一个标准，根本不关注歌德内心各种生命形式之间的斗争。歌德将这种斗争深深锁闭在心中。这就造成了他的生命的孤独和时而痛楚、时而固执地保持的缄默不语。格尔维努斯在他的那篇《论歌德的通信》中，通过描述歌德初到魏玛的状况，表明歌德如何很快就成了这个样子。他最先而且最有把握地提醒人们注意歌德生命中的这些现象；尽管他在判断这些现象的价值时看

法大谬，但或许只有他预感到了它们的意义。他不仅注意到了歌德晚年时缄默地沉溺于自我，而且看出了歌德晚年时近乎自相矛盾地对自己生命的实在内涵的参与。而这两方面都说明了生活恐惧：由思索而生的对生命的力量与广阔的恐惧，由生命的无所不包而产生的对逃离生命的恐惧。格尔维努斯在这篇文章中确定了老年歌德的创作与之前的创作之间的转折点，时间上他认为是1797年，即歌德计划好的意大利之行那一年。同年，歌德在致席勒的信中谈到了一些事物，这些事物本身并不“非常诗意”，却在他心中唤起了某种诗意的情绪。他说：“这些事物产生了这样的效果，因此我仔细端详了它们，我很惊讶地发现，它们实际上是象征的。”而象征因素表现了真理内涵与实在内涵之间不可解除的必然关联。他在这封信中还讲道：“随着旅行的进一步发展，如果人们将来不仅注意稀奇古怪的事物，而且注意有意义的事物，这对人对己都会大有收益。我想在这里试试，看看能够发现什么象征性的事物，那么在初次抵达之处，我就可以专门练习练习了。如果这样做行得通，不必希图继续扩展这个经验，只要在旅游的每时每地都作深入的挖掘，即便在熟悉的国家和地区也一定会收获甚丰。”紧接着，格尔维努斯评论道：“可以说，这种观点几乎贯穿了他晚期的所有文学作品，从前他按艺术的要求，以丰富的感性表述过经验，而在晚期作品中，他以某种精神深度衡量这些经验并且时常漫无边际。席勒十分锐利地看穿了这种歌德讲得神秘兮兮的新经验……他认为，这种情况既无诗意的情绪，亦无诗意的事物，不过是对诗意的一种要求。实际上，这里关键并不在于事物，而是在于主观情绪，即事物对情绪来说是否有某种意味”。（古典主义最显著的特征莫

过于试图在同一句话中既理解象征又使之相对化。）“在席勒看来，在这里，确定界限的是情绪，和其它地方一样，他在这里只能通过运用而不是选择材料来找到平庸的和思想丰富的事物。这两种事物在他看来是什么呢？他认为，当他情绪激动时，恐怕任何一条街、一座桥等对他都会有同样的意义。假若席勒预感到了歌德的这种新观察方式的切实可行的后果，他就不大会鼓励歌德沉迷于这种新观察，因为这种看待事物的方式将世界分解得七零八碎了……因为随之而来的后果就是，歌德开始设立各种文件的旅行包，他把所有的公文、报纸、周刊、传教辞节选、喜剧海报、规章条文、价格标签等都装订起来，加上他的评语，将它与社会舆论作一番比较，以此来修正他自己的观点，将接受的新教诲收藏起来（adacta），然后希望将来一旦有用时，材料都一应俱全！！这些举动已经充分酝酿了后来简直发展到了可笑地步的重要感，由此他视自己的日记和笔记为最高杰作，任何一件最鄙陋的事物，他也要摆出充满智慧的姿态，很有激情地观察一番。从这以后，人们赠给他的每一块奖章，他送出的每一块花岗石，都重要得了不得；当他钻到了石盐——弗里德里希大帝[①]无论怎么下令都没找到石盐——我不知道他把这看作了什么样的奇迹，他象征性地把刀尖那么大一撮石盐寄给了在柏林的朋友策尔特。他晚年的这种思维方式随着年岁的增加日益严重，表现最明显的是，他很激烈地要批驳古老的训条‘不要钦佩’（nil admirari），并以此作为原则。最好是‘赞叹’一切，发现一切都是‘重要的、奇异的、不可推算的’！”这种态度——

① 普鲁士国王弗里德里希大帝（1712—1786），1740年起继位。

格尔维努斯绝妙而毫不夸张地作了描绘——其中尽管有赞叹的成分，但也有恐惧。歌德僵化在了象征的混乱中，丧失了先哲们所不了解的自由。他的行为为征兆和卜卦所左右。歌德的生命中从未缺少过这两者。就是这样一种征兆将他指向了魏玛。对了，他在《真与诗》中曾讲到，他有一次漫游时，犹疑不定，不知该从事文学还是绘画，就算了一卦。在歌德由于自己的本质而陷入的所有恐惧中，对责任的恐惧要算是最富于思想的了。这种恐惧在一定程度上导致了他在政治问题、社会问题及晚年时在文学问题上所持的保守看法。它是他的性爱生活中的错失的根源。无庸置疑，它还决定了他对《亲合力》的阐释。因为恰恰是这部作品对他自己生命的这些根源有所展示——他在自白中也没有透露这些根源——而还没有摆脱他的自白的影响的传统也看不出来。尽管如此，不能用平庸套话来谈这种神话意识，否则，人们往往沾沾自喜地以为认识到了“神”的生命中的悲剧因素。悲剧因素只存在于戏剧性的、即表演性人物的生存中，从来不会出现在人的生存中。歌德的寂静主义[①]的生存——其中根本找不到表演性的因素——其中，就更不可能有这种因素了。因此，和任何人的生命一样，对歌德的生命来说，重要的也并非悲剧英雄在死亡中的自由，而是在永恒生命里的解脱。

二

时代群峰，

① 寂静主义：避世，以求内心的安宁；也指一种宗教方向，即在神秘化的沉迷中寻找上帝。拒绝积极的作为。

环绕光明，
恋人如比邻，
疲惫隔居各山中，
啊，护神！赐我们圣洁之水，
让我们真诚地
到达彼山，再度往返还。

荷尔德林[①]

如果说，任何一部作品都和《亲合力》一样，能够澄清作者的生命及本质，对作品的一般观察愈是自认为遵循了这一点，就愈是偏离于此。因为，经典作品集的序言中多半不会忘了强调，作品的内涵只能通过作者的生平来理解，而这种判断实质上已包含了方法的错误前提（πσῶτον ψεῦδος），这种方法试图用程式化的本质画面及空洞或难解的经历来表现作品在作者内心的生成。几乎所有新语文学——即不以词和事的研究来定位的语文学中的——错误前提（πρῶτον ψεῦδος），都以作者的本质及生命为出发点，将文学作品看作这两者的产物，即便不能由这两者推导出文学作品，也更便于理解它们。这无疑已表明，为了以稳妥、可查证为基础建立认识，作品就必须处于中心地位，只要这种认识是以内涵和本质为目的的。因为在作品中，内涵和本质存在得最持久、最显著，而且最易被把握。而它们在作品中还是很隐晦，很多读者始终看不出来，恐怕这就最终使这些读者

① 荷尔德林（1770—1843），德国诗人。

放弃了去精确地认识作品，而把钻研人及人际关系作为艺术史研究的基础，不过这并不能使判断者相信或者甚至追随他们。而判断者所时时牢记的是，创作者与作品之间的唯一理性关联就在于，后者是前者的证词。了解一个人的本质不仅只是通过他的表达——在这种意义上作品属于表达——不，本质最主要是由表达决定的。作品和行为一样是不可推导的，任何一种总体上似乎承认这种看法，细节上却与之相悖的观察，都已认识不到内涵。

在这种情况下，平庸的论述不仅认识不到作品的价值及类型，而且看不出作者的本质及生命。首先按照绝对性、"本性"来认识作者的本质，由于忽视了对作品的阐释，终归失败。因为，对作品的阐释也并不能给出对这一本质的最终的完满直观——出于种种原因，甚至根本就不可设想能达到这样的直观——那么，如果对作品不作一点阐释，作者的本质就成了全然不可解的了。而通常的传记学方法也认识不到创作者的生命。澄清作者本质与作品之间的理论关系，是达到任何对作者生命的直观的基本条件。迄今为止，这样的直观十分罕见，致使心理学的概念被普遍看作为这种直观的最佳认识手段，其实只要心理学术语流行，就最容易放弃对事实真相的预感。我们可以这样断言，只有了解起源的不可穷究性，将作品从作者生命的最终意义上排除出去，按作品的价值及内涵对作品有所界定，这样，生平在作者的生命画面中才会享有优先地位，即将这样的生命作为人的生命来描绘，既强调伦理性中的决定性因素，又强调其中人所不能自决的因素。因为，尽管伟大的作品并不孕育于平凡的生存，它甚至是生存的纯粹性的保证，但它终究不过是生存的诸

多因素中的一个。所以，作品只能十分残缺不全地从生成，而不是内涵的角度揭示创作者的生命。对作品在人生命中可能具有的意义毫无把握，就会把似乎是专门为他保留的，只有在他那里才可能的特殊内容归入创作者的生命。这样的生命不仅应摆脱伦理准则的束缚，不，它应当有更高的合法性，应当能更容易被认识。既然持这种看法，任何真正的生命内容——尽管它常常出现于作品中——当然就显得无足轻重了。在评论歌德时，这种看法表现得尤为突出。

创作者的生命具有不依恃于外物的内容，在这种看法中，通俗的思维习惯与一种深刻得多的思维习惯一触即合，因而可以认为，前者不过是后者——新近重新出现的原始的思维习惯的——变种。如果说，惯常的直观将本质、作品与生命毫不确定地混淆在一起，那么这种原始的思维习惯则强调说明这三者是统一体。这样，它就建构了神话英雄的形象。因为，在神话领域内，本质、作品、生命这三者确实是统一体，否则只有在草率的作家那里，才会有这种情形。在神话中，本质即魔神，生命即命运，凸现前两者的作品即活生生的形象。在神话中，作品还蕴含了本质的基础和生命的内容。神话生命的规范形式就是英雄的生命。在英雄的生命中，实用的因素同时也是象征性的，或言之，认识到了人的生命中的象征形象，同时也就认识到了与之相应的象征内涵。不过，这样的人的生命毋宁说是超人的，因而它不仅在形象的生存中，更关键的是在内涵的本质中，与真正人的生命区别开来了。因为，后者的隐蔽的象征性既以生者的人性因素，同时也以其个体因素为基础，并将这两者相联结，而英雄生命中的象征则彰显出来，它既达不到个体特性的范畴，也达

不到道德唯一性的范畴。将英雄与个体区别开来的是典型、是——即便是超人的——规则；将英雄与责任的道德唯一性区别开来的是“代表”角色。因为英雄不仅在他的上帝面前是代表，而且在人类的众神面前代表人类。道德范围内的所有代表，小自爱国主义的“一人为大家”，大至拯救者的献身，都是神话性质的。——英雄生命中的类型及代表的最高体现是英雄生命的使命这个概念。使命的在场及不证自明的象征性使超人的生命与人的生命相区别。使命构成了进入阴间的俄尔浦斯的特征，正如它是负有十二个使命的赫拉克勒斯[①]的特征：神话歌手和神话主人公都以使命为标志，在这一点上毫无区别。对这种象征性来说，最强有力的源头之一来自拜星神话[②]：在拯救者的超人类型中，英雄通过他在星空的运作代表着人类。用《俄尔浦斯源言》中的话来描述英雄很合适：太阳般的是他的魔神，他的机遇像月亮一样变换无常，他的命运如同星星的限定一样不可逃避，甚至性爱也是如此——只有希望（Elpis）能够超越这一限制。所以，歌德在试图通过其它词汇贴近人类时碰上了希望，在所有词汇中只有希望不需任何解释，这些都并非偶然——而同样并非偶然的是，不是希望，而是其它四个方面所组成的僵化规范为贡道尔夫的《歌德》提供了框架。所以，针对传记学的方法所提出的问题并不是那么教条，而传记学的演绎有过之而无不及。因为贡道尔夫在这本书中已尝试了将歌德的生命作为神话的生

① 赫拉克勒斯是古希腊神话中的大力神。按照神谕，他为了赎罪，必须前往提林斯城，为阿尔戈斯王完成十二件苦役。

② 拜星神话，以天空和星星为中心的宗教神话。将天空或星星想象为动物、拟人化，视为上帝崇拜，如古埃及人的太阳神崇拜。

命来表现。这样的观点应当引起重视，不仅因为歌德的生存中具有神话因素，而且在观察一部蕴含着神话因素的作品时，这种观点可能会引之为证，这就更应引起加倍重视。如果在观察作品时这样引证，这就意味着，将这部小说的意义独立主宰的那一层孤立出来是不可能的。如果无法证实这样孤立出来的领域，那么所观察的就不是文学作品，而仅仅是其前身，即魔术文献。所以，任何对歌德的作品——尤其是《亲合力》——的深入观察都取决于是否摈弃这种尝试。摈弃了它，也就能对拯救性内涵有所认识，否则将会像那种尝试一样——无论是就亲合力还是其它作品而言——徒劳无获。

与半神的生命相符的规范被格奥尔格派[①]对诗人所持的观点作了很独特的置换。按照这种观点，诗人和英雄一样，他的作为就是该派别所规定的使命，这样他所受的委托被视为神性的。诗人从上帝那里获得的不是使命，而是要求，所以在上帝面前，诗人的生命并没有特别的价值。其实，从诗人的角度而言，使命这个概念也很不恰切。只有当语言摆脱了最伟大使命的禁锢，真正意义上的文学作品才会产生。这样的文学作品不是从上帝降临人世，而是由灵魂的不可穷究之处升腾而出；它们是人的最深的自我的一部分。由于格奥尔克派认为，这样的文学作品直接由上帝发出，这个派别不仅赋予诗人在其民众中不可侵犯、但

① 格奥尔格派：格奥尔格（1868—1933）德国文学家，其思想深受尼采的超人哲学的影响。他认为，只有少数自觉地严格遵守美学原则的超人，才能进入纯艺术的殿堂。年青时，他的周围常常聚集着一群和他一样思想敏感的青年学者，形成了格奥尔格派。

又只是相对的地位，而且赋予他一种非常成问题的作为人的至高无上地位，这样，他作为超人似乎完全可以把握的在上帝面前的生存也获得了这样的地位。但是，诗人作为人的本质现象，并非程度上而是类别上比圣者更短暂。因为诗人的本质中起决定性作用的是个体与民众这个群体的关系，而圣者的本质中则是人与上帝的关系。

在这个学派的观察中——这些观察为贡道尔夫的那本书奠定了基础——除了将诗人英雄化，另外还有一个很容易引起混乱而且后果严重的大错，这个错误是由不假思索的语言混乱造成的。如果觉察不到“创造者”(Schöpfer)这个词里的隐喻色彩，想不到真正的创造者，那么，即使他没有被理解为创造者的诗人这一称号，他在思想上也已完全陷入了这个误区。实际上，艺术家与其说是初始基础或创作者，不如说是起源或塑造者，他的作品绝不是他的创造物（Geschöpf），而是他的塑造物(Gebilde)。尽管不只是创造物，塑造物也有生命。但是这两者的关键区别在于：只有创造物的生命——而根本不是塑造物的生命——才能丝毫不受阻碍地参与到拯救的意图中去。不管对艺术家的创作打什么样的比方，创造活动不能在艺术家的作品中，而只能在创造物中充分发挥它的最本质的技巧，即缘由的技巧。所以，洋洋自得地轻率使用“创造者”这个词，必然会导致把艺术家的生命，而不是他的作品视为他的最纯粹的产物。在英雄的生命中，由于它的象征明明白白，彻底被塑造的事物——它们的形象是斗争——就表现出来了，而诗人的生命和所有人的生命一样，不仅没有明确的使命，而且没有明确的可清楚证明的斗争。由于在这种情况下仍然要用魔法召唤形象，写作中出现

的就只有僵硬的形象，这与斗争中活生生的形象相差甚远。这样就完全形成了一个教条，它吸引人们去阅读作品，通过很具诱惑性的误导，使生活重又僵化成作品，它以为可以将诗人的常常被引证的“形象”理解为一种英雄与创造者构成的两性人，这两部分毫无区别，凭借深意的表象便可以对其随意评说。

对歌德的崇拜中最不假思索的教条和他的门徒的最苍白的表白即：在歌德的所有作品中，他的生命是最伟大的一部——贡道尔夫在他的《歌德》一书中就采用了这个观点。这样，就没有将歌德的生命与其作品的生命严格区别开来。正如歌德以明显佯谬的比喻把色彩称为光的作用及烦恼，贡道尔夫在极其模糊的观照中使歌德的生命成为了这样的光，认为它其实在性质上与他生命的色彩、他的作品并没有两样。这种观点有两方面结果：它将任何道德概念都排斥在考虑范围之外，而且，通过赋予英雄胜者的形象并称之为创造者，它达到了渎神的深意层。因而他认为，歌德在《亲合力》中“思索着上帝的法律运作”。但是人的生命，包括创作者的，和创造者的生命永远不是一回事。它也不能解释为英雄的生命，英雄的生命赋予自己以形象。而贡道尔夫正是将歌德的生命视为英雄的生命来评论了。因为，他在恰恰为了未理解之物而把握生命的实在内涵时，缺乏传记家的忠实信念，缺乏真正的传记学——作为这种生命的、即便是自身无法破译的记录的档案馆——所具备的伟大谦逊，他以为，实在内涵与真理内涵应当彰显出来，并且像在英雄的生命中一样互相吻合。然而，彰显出来的只是生命的实在内涵，生命的真理内涵则隐而不露。诚然，个别特征，个别关系是可以澄清的，而整体性则不行，除非仅在一种有限的关系中理解它。因为整体性

自身就是无限的。所以，在传记学领域里既没有评论也没有批评。有两部传记违背了这一原则，它们可被称作歌德研究文献中的两极：作者分别是贡道尔夫和鲍姆加特纳。后者连真理内涵的藏身之处都没有预感到，就直接去挖掘它，因而批评的漏洞层出不穷，前者则陷入了歌德生命的实在内涵世界，自以为这样便可揭示其真理内涵。因为人的生命不能与艺术品等量齐观。而贡道尔夫出源批评的原则(quellenkritisches Prinzip)表明他已决心这样扭曲地看待人的生命。既然在所有出源中，作品始终排在第一位，信件得往后排，谈话就更得往后了，只有把生命本身也视为作品，才能解释贡道尔夫的这种扭曲看法。因为只有对于这样的生命，来自于生命的评论才会比来自其它出源的评论价值更高。但这仅仅是由于，作品这个概念确立了它自己的一个严格界定的范围，作者的生命进入不到这个范围中。如果说，出源的这个排列顺序可能会试图使初始时的文字记载与口头传诵分离开来，这也只是真正历史的核心问题，而传记学对内涵的要求再高，也必须遵循一个人的生命宽度。尽管贡道尔夫在书的开头否认了他对生平的兴趣，但新传记学的卑躬曲膝的态度不应使人忘记，传记学的基础是概念组成的规范，没有这种规范，任何对人所作的历史观察最终都会陷入无对象的境地。因而不足为奇的是，由这本书内在的畸形塑造出了歌德无形的典型，这个典型让人联想到了贝蒂娜为歌德所设计的纪念碑，在这个纪念碑中，被崇拜者的非凡形式已化解得没有了形象，雌雄同体。这种纪念碑式的辉煌是杜撰的，而且——用贡道尔夫自己的话来说——可以看出，从苍白的理念（Logos）所产生的画面与狂热的性爱所臆造的画面之间不无相似之处。

要批驳这部传记的信口胡诌，只有认真弄清它的方法才行。如果不用这个武器，而是靠细节来研究它，不会有任何收获。因为这些细节以一种几乎不可穿透的术语为盾。这种术语证明了神话与真理的关系对于一切认识的基础性意义。这一关系即两者的互相排斥。神话中没有一义性，甚至没有谬误，所以不存在真理。由于关于神话的真理同样不存在(因为真理只存在于事物中，正如事实性只位于真理中)，就神话的精神而言，对它只可能有一种认识。只有在对神话的认识条件下，即认识到神话对真理的致命的漠然态度，真理才有出场的可能。正因为此，在希腊，真正的艺术，真正的哲学——与哲学的非纯粹阶段，即巫术阶段不同——是随着神话的结终而产生的，因为艺术与哲学都以真理为基础，程度上不相上下。将真理与神话等同起来导致了很大的混乱，随着这种混乱的隐蔽作用，这种扭曲几乎能为贡道尔夫传记里的每一句话当挡剑牌，抵挡任何批评质疑。这样，批评者的手段像格列佛那样，从这些侏儒般的句子里揪出一句来，不管它如何挣扎诡辩，都对它作一番从容细致的观察。“只有”在婚姻中，“所有的吸引和排斥……才相互抵消，它们来自人在自然与文化之间的张力、这种双重性的张力：即人的血缘使他与动物相连，人的灵魂使他与神性相接……只有在婚姻中，通过一个合法婴儿的诞生，两个人命运注定的符合本能的结合或分离……按无神论的说法成了神秘玄妙之事，按基督教的说法成了圣事。婚姻不仅是动物的行为，而且是魔幻行为，魔术。”这番阐述与爆竹糖把戏的思维方式的区别仅在于表达中血腥味十足的神秘主义。与之相反，康德对婚姻所作的阐释十分稳妥，他严峻地指出了婚姻中的自然因素——性——却并没有妨碍认识

自然因素中神性因素——忠诚的——理念。理念是真正神性的特征，没有真理，它就无法形成生命，没有神学，它就无法形成礼仪。而一切无神论直观的共同点就在于，崇拜优先于学说，学说是彻头彻尾的神秘玄说，这就最确凿地表明了它的无神论性。贡道尔夫的《歌德》，这一自我小塑像的笨重基座，从任何一种意义上看，都表明他通晓神秘玄说，他容忍哲学去钻研奥秘，只是出于好脾气，其实解开这奥秘的钥匙就在他自己手中。最糟糕的思维方式莫过于将甚至已开始跨出神话的事物重新折回到神话中，让人摸不着头脑，在这里，这种思维方式表现出它沉醉于漫无边际。这本应立即引起所有理智的警觉，热带荒野并非理智的居留之地，在这样的原始森林中，言辞像牙牙学语的猴子一样在树枝间跳来晃去，只是为了不必接触地面，因为地面就会暴露出猴子无法站立，也就是为了不接触言辞应当正视的理念。这些言辞用大量的假象来回避理念，因为面对一切神话思考，包括假冒的，所有对真理问题的探究都会在其中毁灭。就是这种神话思考毫无顾虑地将纯粹实在内涵这个模糊的地表层当作歌德作品的真理内涵，并没有从一种设想——如同对命运的设想——出发，通过认识去净化真正的内涵，而是感伤性及其嗅觉在揣摩着实在内涵，所以真正的内涵就被搅混了。因此，歌德形象的那种杜撰的纪念碑式的辉煌表现出了对这一形象的认识的伪造合法性，研究这一认识的理念，加上认识到它在方法上的蹩脚，就能够发现它的语言很虚妄，从而切中要害。贡道尔夫的这一认识的概念是名字，判断是公式。因为恰恰在这种认识中，语言扩散着晦暗，而原本只有语言才能使这晦暗明亮起来，而且在其它情况下，即使最笨嘴拙舌的可怜虫

也无法完全掐灭语言的理性所散发的光芒。这样，就应当完全不再相信这部传记比传统学派的歌德研究文献更胜一筹，作为传统学派的合法的及更有作为的后继者，谨小慎微的语文学派不仅出于良心的不安，而且由于不可能以自己的固有概念（Stammbegriffe）来衡量这部传记，就姑且听之任之。这部传记的思维方式的几乎不可穷究的颠倒并不能使哲学观察放弃努力，即使这部传记不带有可恶的成功假象，哲学观察仍会这样努力。

只要涉及到对歌德的生命及作品的认识，神话因素都不能成为认识基础，无论其生命及作品中如何显而易见地表现出了神话因素，虽然在个别地方，神话因素很可能成为观察对象，但在涉及到本质，涉及到作品和生命中的真理时，即使就认识具体对象而言，对神话的认识也不是最终的。因为在神话领域中，歌德的生命或他的任何一部作品都不可能完全展现出来。如果说，当涉及到生命问题时，这一点完全是由生命的人性来保证的，那么，作品则具体而微地教导这一点，因为歌德的最后几部作品中表现了他的生命中隐匿着的斗争。只有在这些作品中，素材和内涵里都有神话因素。联系整个生命来看，完全可以将这些作品视为生命最后一程的有效证明。这些作品证明的不仅是歌德生存中的神话世界，它们的最深层意义并不是要证明这一点。在他的生命中，是一场为了摆脱神话世界的束缚而进行的搏斗，而《亲合力》不仅证实了神话世界的本质，而且证实了这场搏斗。基于对神话力量的可怕的基本经验，即除非持续不断地牺牲，否则不可能与之达成和解，歌德对这些力量进行了反抗。只要神话秩序仍统治之处，歌德就顺从这种秩序，甚至像当权

者的奴仆一样，从自身巩固其统治，如果说，这是他盛年时期出于内心的优柔寡断，凭着钢铁般的意志而做的尝试，那么，在他最后一次极其艰难地屈服于这种秩序之后，当他与婚姻——他认为婚姻代表着神话的禁锢，具有威慑性——斗争了三十多年后俯首称臣时，这一尝试就不攻自破了，他结婚——其实是在命运多变的迫切形势下，他出于不得已而为之①——一年后，就开始了《亲合力》的创作，以此开始抗议自己在盛年时期与之结了盟的那个世界，在继《亲合力》之后的作品里，这样的抗议展现得越来越激烈。在他的晚期创作中，《亲合力》是个转折点。从这部作品起，他的一系列晚期作品也就应运而生，他再也没能完全摆脱这些作品，因为直至他的生命终结，它们的血脉始终在他心中流动。这样就可以理解1820年的那段日记为什么那么感人，他说，他“已经开始读《亲合力》了”，而且也可以领会海因里希·劳贝所记载的那幅场景中的无言的讽刺：“一位女士向歌德说起了她对亲合力颇有微辞：‘冯·歌德先生，我完全无法认同这本书；它确实很不道德，我不会把它推荐给任何女士。’——歌德听了这话，一本正经地沉默了一会儿，然后极其诚恳地说道：我对此深感遗憾，这是我最好的书。”歌德晚期的那一系列作品证实着并始终伴随着内心净化，只不过内心净化不再意味着解脱。或许由于他年轻时在生命中一遇困境，就常常敏捷地逃离到了文学艺术领域，晚年时，颇具严惩的讽刺

① 1788年，歌德巧遇制花女工克里斯汀娜·乌尔皮斯，与她同居。1806年，耶拿会战，德军败退，法军攻占魏玛。克里斯汀娜冒着生命危险救助歌德，歌德深受感动，与她在宫廷教堂举行了正式的结婚仪式。这样，他们经过十八年的同居、正式结为夫妇。

意味的是，文学创作反而成了凌驾于他的生命之上的君主。歌德使自己的生命屈从于秩序，这种秩序使生命成为他的文学创作的机遇。他晚年时对实在内涵所进行的冥想就具有这种道德性。记载这种带面具的忏悔的三部杰作就是《真与诗》、《西东合集》以及《浮士德》第二部。将自己的生命历史化，这首先表现于《真与诗》中，然后是在《日志年鉴》中，这是为了虚构一个观点并使之成为真理，即：他的生命是充满诗意内涵的生命的初始现象，是充满了“诗人”所需的素材和机遇的生命的初始现象。这里所谈到的诗的机遇，不仅不同于经历……新观念以经历作为文学虚构的基础——而且恰恰与之相反。经由文学史代代相传的套话，即歌德的诗是“机遇之作”(Gelegenheitsdichtung)，意思是指经历之作 (Erlebnisdichtung)，而就他的最后几部杰作而言，这正与实情相反。因为机遇给予内涵，经历则只留下感觉。这两者的关系与天赋 (Genius) 和天才 (Genie) 这两个词之间的关系有相似相近之处。现代人所说的天才已成了一个称号，无论他们采取何种态度，这个称号所涉及的人与艺术之间的关系都不可能是一种本质关系。而天赋这个词则可以做到这一点，有荷尔德林的诗为证：“难道你不认识那诸多生者？难道你的脚不是像在地毯上一样，在真理上行走？所以，我的天赋，请自由地走进生活，不要忧愁！发生什么事情，完全是在你！”这正是古希腊罗马时期诗人的使命，从品达罗斯到梅勒阿格尔，从科林斯地峡的游戏到恋人的幽会，诗人为自己颂歌找到了程度不同、却始终很有价值的机遇，因而诗人不可能赞同以经历为基础写颂歌。所以，经历这个概念不过是颂歌的无结果性的另一种说法，而感觉精细、胆小怕事的小市民阶层所渴望的正是

这种无结果性，颂歌被夺走了涉及真理的可能性后，就无法唤醒沉睡的责任心。晚年的歌德已十分深入地了解了诗的本质，根本不会胆战心惊地寻找周围世界给出的任何一次写颂歌的机遇，而完全是要在那块真之地毯上行走。他很晚才站在德国浪漫派的门槛上。与荷尔德林一样，他不能容忍以某种信奉、加入群体的形式通向宗教。歌德对早期浪漫派的这种做法嗤之以鼻。不过，早期浪漫派徒劳地试图通过信奉以及熄灭其生命来遵循的法则，在歌德——他同样不得不屈服于这些法则——心中点燃了他的生命最旺盛的火焰。在这火焰中燃烧着每一次激情的残余物，因此直至他生命的终结，他在通信里仍然能很痛楚地将对玛丽安娜[①]的爱一幕幕回想起来，在她表白了爱慕十余年后，歌德还写出了《西东合集》中那首可算是最激烈的诗："不再用丝片，写我对称的诗韵"。文学创作主宰着他的生命，最后甚至决定着他能活多久，这一文学创作的最后现象即《浮士德》的完成。如果说，在歌德晚年的一系列作品中，《亲合力》为其肇端，那么不管这部作品中的神话表现得如何隐晦，从中必定已可以看出较纯粹的预兆。但是，贡道尔夫式的观察是挖掘不出这一点来的。而且这种观察和其他作者的观察一样，都不能剖析《一对离奇的邻家孩子》这个中篇小说。

按开始的计划，《亲合力》是《威廉·迈斯特的漫游时代》里的一个中篇，但它的发展使它越出了这个范围。尽管《亲合力》成了长篇小说，但起初对形式的想法还是留下了痕迹。在这部作

① 玛丽安娜·容格：玛丽安娜于1814年与一位法兰克福银行家结婚，同年，她与歌德相爱，彼此作诗相和。但由于各有家室，这段感情不久就中止了。

品中，歌德的高超创作达到了炉火纯青的地步，全靠它，提笔时的中篇小说倾向才没有破坏长篇的形式。这种分裂被刻意消除了，中篇的形式倒使长篇的形式更完美了，从而达到了两者的统一。产生这种效果的强制性艺术手法从内涵方面也主宰性地显露出来，这就是：作者放弃了吁请读者参与到情节的中心。由于读者直截了当的意图始终完全够不着这个中心——奥蒂利的出人意料的死最清楚地说明了这一点——这就暴露了中篇的形式对长篇形式的影响，而且恰恰在描写奥蒂利之死时，最先暴露出了这两种形式的决裂，因为在最后，中篇中理应始终藏而不露的那个中心却加倍猛烈地显现出来了。叙事小说（Erzählung）惯常分组，这恐怕也属于R. M. 迈耶尔所指出的那种形式倾向，即：其形象性基本上是非绘画式的；可称之为雕塑式的，或许也可称为立体式的。这种形象性也是中篇小说式的。因为，长篇小说像漩涡激流一样将读者不由分说地拽入其内部，中篇小说则迫使读者保持距离，将每一个生者推出它的魔力圈。在这一点上，《亲合力》尽管有其广度，仍然是中篇式的。从表现力的持久性来看，它并不强于其中所包含的那个真正的中篇小说。《亲合力》中创造出一种边缘形式，因此《亲合力》与其它长篇的距离比歌德的其它长篇之间的距离大得多。在"《威廉·迈斯特》[①]和《亲合力》中，对艺术风格起决定性作用的是，我们处处都感觉得到叙事者的存在。这里并不存在形式—艺术的

① 长篇小说《威廉·迈斯特》共两部：第一部是《威廉·迈斯特的学习时代》，写于1795—1796年，叙述主人公的成长过程。第二部是《威廉·迈斯特的漫游时代》，写于1829年，叙述主人公成家后，带着儿子出去漫游，希望实现拯救人类的理想。

现实主义……这样的现实主义使事件和人物自行活动，因此事件和人物像舞台上的一样，仅仅作为直接的生存产生效果；其实，这两部作品才是真正的‘叙事小说’，是由站在后面、可被感觉到的叙事者讲述的……歌德的长篇小说是在‘叙事者’的范畴内进行的”。西默尔在另一处称这种范畴为“讲述出来”(vorgetragen)的。他认为这个现象是分析不了的，不管在《威廉·迈斯特》中对这个现象作何解释，它在《亲合力》中出现是由于歌德怀着嫉妒心给自己保留着这份权利，即在文学创作的生命圈里自行其是。对读者设置这样的障碍，正是中篇小说的古典形式的标志，薄伽丘给了他的中篇一个框架，塞万提斯为他的中篇写序言。尽管《亲合力》中不遗余力地强调着长篇小说的形式，恰恰是这种强调以及过分注重典型和轮廓暴露出这部作品是中篇小说式的。

最能使长篇形式中残留的两重性不那么显眼的，莫过于插入一个中篇，这个中篇是这种文学形式的最佳范例，这样，整部作品与之形成的对比愈强烈，作品本身就愈显得像真正的长篇了。这就是《一对离奇的邻家孩子》对整个作品构思的意义所在，即使只局限于观察其形式，它也是个标准的中篇小说。歌德将它塑造成标准中篇的愿望，不仅不亚于将《亲合力》写成标准长篇的愿望，在一定程度上甚至更强烈。因为虽然是插在长篇中的，这个中篇里的情节是当真事讲出来的，这个叙事小说仍然被视为中篇。它确凿无疑地是“中篇小说”，正如整部作品是“长篇小说”一样。这个中篇中表现得最突出的是设想出来的形式的规律性，中心的不可触及性（Unberührbarkeit），也就是说作为本质特征的秘密。因为中篇中，秘密是灾难，它作为叙事小

说活生生的原则被置入最中间，而在长篇中，灾难是小说收尾的情节，它的意义始终是超乎寻常的。尽管长篇里有一些与中篇的灾难相应之处，但还是很难解释这场灾难的灌注生命的力量，因此，对不善揣摩的观察来说，这个中篇很独立，也很神秘，程度不亚于《朝圣的女愚人》。其实，这个中篇中的一切都是明明白白的。从一开始，一切就都轮廓清晰地处于极端状态。这是判决日的光芒照进了长篇昏暗朦胧的阴间。就此而言，这个中篇比长篇更是散文式的。它作为更高层次上的散文与长篇形成了对照。与散文性质相符的是，这个中篇里的人物都完全匿名化了，而长篇里的人物的匿名化不完全、不够干脆。

长篇人物的生命中有着退隐自身的特征，这使他们的行动自由得到了完全的保障，而中篇中的人物一出场，就被他们的周围世界、他们的亲人围得严严实实的。长篇中的奥蒂利由于恋人的一再催促，摘下了有父亲肖像的纪念章，这说明她为了完全投身于爱情，甚至不惜割舍掉对故乡的回忆，而在中篇中，即使已结合在一起的恋人仍感到不能没有父母的祝福。这个细微之处极其深刻地揭示了这两对恋人的状况。因为恋人作为成年人，无疑摆脱了父母的束缚，但同样毫无疑问的是，他们会转化父母的内在权力，即：如果一方仍固守在这种权力中，另一方就会通过爱情使他脱离出来。除此以外，如果恋人还有什么标志，这便是他们之间不仅填平了性别的鸿沟，而且填平了家庭的鸿沟。倘使这种恋爱的观念能有效，就不能像爱德华对奥蒂利所做的那样，出于胆怯，试图不再注视父母，甚至忘记他们。如果一方甚至能使另一方对父母的在场完全视而不见，这才表明恋人的力量取胜了。恋人所散发的光芒如何能使对方摆脱一切

束缚，中篇中的那个更换装束的场面就体现了这一点，父母几乎没认出穿上新装的两个孩子。中篇中的恋人不仅与父母，而且与周围世界也有着联系。对长篇人物来说，独立性注定只是愈加严格地从时间和空间上落入了命运之手，而对于中篇中的人物，最珍贵的保障是：随着自己的困境到了极致，同船的人也会遭灭顶之灾。这说明，甚至极端状态也不能使这两个人物脱离他们所处的圈子，而长篇中恋人越来越无情地被从安宁生活着的共同体排斥出去，直至作为牺牲品的人物死去，对此他们的形式完美的生命方式也于事无补。中篇中的恋人并不通过牺牲来换取安宁。女孩投河自尽并没有这种想法，这一点作者已极其细腻精确地点明了。因为她将花环扔给男孩的潜在意图只在于此：表明自己不愿“美丽地死去”，即使死了也不愿像牺牲品一样被戴上花环。男孩一心只顾着掌舵，这从他这方面证实了，不管是有所了解还是一无所知，他都没有仿佛牺牲品一样参与这一行为。由于这些人不会为了一种被曲解的自由而孤注一掷，所以他们之中不会出现牺牲品，而是他们心中的果断决定。的确，男孩救人的决心显然与自由没什么关系，正如和命运没什么关系一样。而对于长篇人物，正是空想式的对自由的追求招致了他们的命运。中篇中的恋人则与自由和命运都毫无关系，他们所作出的勇敢决定就足以粉碎即将降临在他们头上的命运，就足以看穿即将把他们拽入选择的虚无之中的自由。在决定的一刹那，这就是他们行为的意义。两个人物都潜入了流动的河水，在这个情节中，河水的充满赐福的强大威力丝毫不亚于长篇中静止的湖水带来死亡的力量。长篇中的一个小插曲也十分清楚地表现了中篇中那对恋人的令人惊异的乔装的意义，即他们穿上了现成的

婚礼服。在长篇中的这个小插曲中，南妮称为奥蒂利准备好的葬服为嫁衣。因此，我们可以据此挖掘出这个中篇的奇异特征——尽管或许找不到神话的对应——而且，可以将这对恋人的婚礼服视为变换了的、防护死亡的葬衣。中篇末尾向恋人展示出来，他们的生存完全受庇护，这一点在其它地方也点明了。不仅是乔装使他们在朋友面前隐匿保护起来，而且关键在于，在他们结合的地方停泊的那艘船所构成的大幅画面唤起了这样的感觉，即他们不再有什么命运，他们所立之处，就是其他人将要抵达的地方。

综上所述，无可辩驳的是，这个中篇小说在《亲合力》的结构中有着主导性意义。虽然通观整部作品，才能挖掘出这个中篇的所有细节，但以上所述已十分清楚地说明：与长篇中的神话主题相对应的是中篇里的拯救（Erlösung）主题。因此，如果将长篇中的神话因素称作命题，那么中篇里的就可以被视为反命题。中篇的题目就表明了这一点。长篇人物必然最会觉得那对邻家孩子很“离奇”，听完这个故事，他们心里感到受了很深的伤害。这种伤害与这个中篇的很多甚至歌德也没有意识到的隐秘特征相符，它就是歌德写这个中篇的外在动机，但这并没有抽掉中篇的内在意义。越来越软弱、越来越沉默的长篇人物活生生地停留在读者的视线中，中篇里结合在一起的恋人却消失在最后一个反问句[①]的弧线之下，就如同消失在无边无际的远景之中。在对远离和消失的酝酿中不也暗示着平凡中的愉悦吗？这

① 中篇的结尾是：“‘请为我们祝福！’两人又一起喊了起来。周围的人惊得目瞪口呆。‘为我们祝福吧！’这第三次请求，谁还能拒绝呢？”

种愉悦后来成了《新美露西娜》[①]的唯一主题。

三

先于你们在这个星球上将躯体触摸
我为你们造出永恒星球的梦。

——格奥尔格

倘若有人以艺术批评有损于作品为借口，对艺术批评提出异议，这是因为他在艺术批评中找不到自恋式耽于幻想的余感，他的异议证明他对艺术的本质一无所知，因此对于现在这个时代，当艺术的严格确定的起源变得越来越生动形象，我们无需作任何反驳，这种异议就不攻自破了。尽管如此，我们还是可以打一个比方，以便最简明扼要地答复这种感伤性。比如说，新认识了一个人，这人很漂亮而且很有魅力，却很封闭，因为他心中有着秘密。如果毫无顾忌地非挖出他的秘密不可，这样的做法不可取。而可行的办法是，研究他是否有兄弟姊妹，因为他的兄弟姊妹的本质或许多多少少能解开这个陌生人的谜。同样道理，批评研究着艺术作品的兄弟姊妹。而且，所有真正的作品在哲学领域都有兄弟姊妹。如果说，这些兄弟姊妹是作品中的人物，这些人物身上体现的就是哲学问题的典范(Ideal)。哲学的整体性、它的体系，比所有哲学问题的总和还要强大，因为哲学的统一体在所有这些问题的答案中是无法探询（erfragbar）的。如果在

① 《新美露西娜》是《威廉·迈斯特的漫游时代》里的一个中篇。小说结尾处，主人公离开了小人国，恢复了正常体型，并深感幸运。

所有这些问题的答案自身中探询这种统一体，那么随着所探询的问题，就会冒出新的问题，即对这一问题的解答与对所有其它问题的解答，这两者之间的一致性何在。由此可见，没有一个提问能探询式地涵盖哲学的统一体。这个探询哲学的统一体的问题，这个并不存在的提问，其概念可以由哲学中问题的典范来说明。体系在任何意义上都是不可探询的，而塑造物——它并非提问——却与问题的典范有着最深的近似性。这就是艺术作品。艺术作品并不与哲学本身争高低，通过与问题的典范的相似性，它与哲学仅仅建立了最精确的关系。虽然按照基于典范的本质的规律性，典范只表现在多样性中。不过，问题的典范并不展现于问题的多样性之中。问题的典范更多是深藏在作品的多样性中的，将它挖掘出来，便是批评的任务。批评使问题的典范在艺术作品中显现出来，使之作为其现象之一出现。因为，批评最终能在艺术作品中揭示的，就是作品的真理内涵——作为最高的哲学问题的——或然的可表述性（Formulierbarkeit）；不论是出于对作品的敬畏，还是对真理的尊重，使批评间顿（innehalten）的，是表述本身。在系统可探询的情况下，如果可表达性单独可以兑现，它就会从典范的一个现象转变为典范的从未有过的状态。这样，可表述性只是说明了，一部作品里的真理虽不能被看作可探询的，却可视为需要的。如果可以说，一切美在某种程度上都与真有关，而且，美在哲学中的或然位置是可确定的，这就意味着，任何一部真正的艺术作品中都能找到表现问题的典范现象。由此可知，当对长篇小说基础的观照上升到其完美性的直观时，引导这种关照就成了哲学而不是神话的使命。

奥蒂利这个人物就是这样出现的。她身上最为明显地表现了长篇脱离神话。因为，即便她是作为黑暗力量的牺牲品死去了，但正是她的无辜将她推向了厄运，而按照老规矩，牺牲者总是应当完美无瑕。尽管这个少女形象身上并没有表现出贞洁、源于精神的贞洁——卢西安娜说到这种不可接近性时，差不多是以责备的口吻——尽管她在性爱及所有其它方面都是极端被动的，但她的十分自然的举止使她显得遥不可及。维尔纳的十四行诗也直截了当地讲到了这一点：这个孩子的贞洁并不能防止意识的产生。不过，这样贞洁的功劳不就更大了吗？贞洁是多么深地扎根于这个少女的自然本质中，歌德通过两幅画面——即她怀里抱着圣子及抱着夏洛特的死婴——表现出来了。在这两幅画面中，奥蒂利都没有丈夫。但作者的意图不止于此。因为，那幅“活的”画面——其中表现了圣母的妩媚和超越于一切伦理评判的纯洁——恰恰是人为的。而自然紧接着呈现出的另一幅画面里却是死婴[①]。正是这一点揭示了贞洁的真正本质，这种贞洁的神圣的不可生育性本身并不比不纯的性混乱强，性混乱将名存实亡的夫妻拉到一起，其权利仅在于阻止结合，在这种结合中，夫妻必定会迷失自己。不过，奥蒂利的贞洁所要求的远不止于此。它唤起了自然生命的无辜这种表象。这种关于无辜的意念即使不是神话式的，也是无神论式的，至少它就处女性的典范所作的极其偏激、影响深远的表述源于基督教。如果说，神话式的原罪应当在性的纯生命本能中寻找根源，基督教思想所看

① 参见第二部第六章中的名画表演。奥蒂利扮演怀抱基督的圣母。书中写道：“奥蒂利的体型、姿态、表情、眼神是任何画家都描绘不出的。”第二部第十三章中，奥蒂利怀抱被淹死的夏洛特的儿子。

到的则是性的反面，即这种生命本能表达得最微弱的地方：处女的生命。但是，这种显而易见的——即使没有被明确意识到的——意图包含着一个后果严重的错误。既然有生命的自然罪过，相应地也有生命的自然无辜。不过，后者并不与性——即便是否定地——相关联，而是只与性的对极——同样自然的——精神。正如人的性生命可以说是自然罪过的表达，那么，人的精神——就他的无论怎样建构的个性统一体而言——生命可说是自然无辜的表达。个体精神生命的这种统一体即性格。一义性作为性格的建构性本质因素，使性格区别于所有纯粹性现象的魔神性质。说一个人的性格很复杂，不管与实际情况相符还是相左，其实意思就是这个人没有性格，而对于纯粹性生命的任何一种现象来说，认识它的标志仍然是看出它的本性的双关性。处女性就证明了这一点。处女性中表现得最明显的是未被触及这一特点的双关性。因为，正是这被设想为内在纯洁的标志的，最能激发欲望。而无知的无辜也是双关性的。因为在此基础上，爱慕就会不知不觉地过渡到所谓罪孽深重的欲望。基督教中无辜的象征百合花——极其生动地再现了这种双关性。植物的明晰的线条、花萼的洁白与非植物性的馥郁芳香融为一体。作者赋予了奥蒂利无辜的这种危险魔力，她与牺牲品紧密相连，而她的死亡就造就了牺牲品。因为，正是由于她显得如此无辜，她才没有脱离死亡逼近的魔圈。和无辜一起，笼罩着这个人物的并非纯洁，而是纯洁的表象。表象的不可触及性使恋人感到她遥不可及。夏洛特的本质中也暗示了类似的表象式本性，她的本质显得纯洁无瑕、无可指责，而事实上，这一本质由于她对朋友的不忠已被扭曲了。即使当她作为母亲和家庭主妇出现时——这时

她的被动表现不大恰当——她仍然显得隐隐绰绰。当然，只有以这种不确定性为代价，才表现出了她的高贵。就此而言，她与幻影中的唯一表象——奥蒂利——在本质上不无相似之处。要认识这部作品，不是要通过这四个主角的对立关系，而且必须从他们与中篇里的恋人的大相径庭之处来挖掘。小说主体部分的人物更多是单个而不是成对地形成了对立。

奥蒂利的本质是否具有真正的自然无辜——它不仅与愉悦的无罪性无关，而且与双关性的未被触及性也没什么关系？——她有个性吗？如果她的本性不是借助于直抒胸臆，而是依靠自由的挖掘出的表达，她的本性会展现得活灵活现吗？对所有这些问题的否定回答就描绘了她。她很封闭——不仅如此，她所做的一切和所说的一切都不能使她摆脱封闭性。植物般的缄默——达芙涅主题中，乞求着举起的双手① 着重表现了这一点——笼罩着她的生存，即便当她处于极端困境中时，她的生存仍因此陷入了黑暗——而极端困境 会将其他任何人的生存置入光明之中的。她的死亡决心不仅直到最后一刻仍对朋友们密而不宣，而且，她自己似乎也不理解，这个深藏不露的决心是怎么形成的。这便涉及到了她的死亡决心的道德性根源。如果说道德世界有被语言精神照亮的地方，这就是决心。如果没有语言形象，严格地说，如果伦理决心在语言形象中没有成为表达对象，它就不可能得以产生。所以，在奥蒂利完全缄默的状态中，她所怀有的死亡意志的道德性就很成问题了。实际上，这个死亡意志的基础

① 奥蒂利临死前，在致朋友们的信中写道："我已滑出了我的轨道，我不应当再陷下去。"

并非决心，而是本能。因此，她的死并不是——像她双关性地表达的那样——神圣的。尽管她认识到自己越出了“轨”[①]，但是，这个词事实上无非是说，只有死亡能使她免于内心的沉沦。这样看来，她的死恐怕是命运意义上的罚，而并非神圣的赎罪，对人而言，只有上帝宣判的死亡才是神圣的赎罪，而自由的死亡永远不可能如此。奥蒂利的死与她的未被触及性一样，仅仅是灵魂逃离堕落的最后出路。她的死亡本能表露的是对安宁的渴望。死亡本能完全来自她的本性，这一点歌德在作品中也表现出来了。奥蒂利是以绝食的方式死去的，而长篇中早已说明，即便在幸福的日子里，她也经常不愿进食。奥蒂利的生存——贡道尔夫认为它很神圣——是非神圣的，这并不是由于她破坏了正在解体的婚姻，而是因为她直到死，在表象和生成中都屈服于命运的威力，优柔寡断地得过且过。按照肤浅之见，在命运空间里的这种既有罪又无罪的停留赋予了她悲剧性。因而，贡道尔夫谈到“这部作品的激情”时说，它所达到的“悲剧性崇高和震撼力不亚于索福克勒斯的《俄狄浦斯》”。比贡道尔夫还早，弗兰西斯·庞塞特在他的那本思想贫乏、夸大其辞的《论亲合性》(affinitésélectives) 一书中对《亲合力》提出了类似看法。这样的论断大错特错。因为，在英雄的悲剧性言辞中，决定如同尖峰直插云霄，在它下面，神化的罪与无罪深渊交错般缠绕在一起。在负罪与无辜的彼岸建立了善与恶的此岸，只有英雄才能到达此

① 爱神埃罗斯为了报复太阳神阿波罗，射出两箭：金箭射中阿波罗，使他如痴如狂地爱上达芙涅；铅箭射中达芙涅，使她心冷如铁，严拒一切求爱者。阿波罗在林中苦苦追逐达芙涅，达芙涅避至河边，见无路可逃，恳求父亲——河神拉冬——相救。霎时间，她变为了一棵沉默不语的月桂树。

岸，而犹豫不决的少女永远也到达不了。所以，赞美她的“悲剧性净化”只不过是一席空话。《亲合力》的十分沉痛的结局最缺乏悲剧性。

但是，不仅由此可以认识到无言的本能；从伦理秩序的角度来看，她的生命也显得摇摆不定。可能是批评者对作品毫无感触，因而看不到这一点。因此，思维活跃的读者一定首先会对情节提出的疑问，才由尤利安·施密特这样的理解平庸的批评者提了出来：“如果激情比良心更强烈的话，对此也就无可非议了，但如何理解良心的缄默呢？”“奥蒂利犯了罪过，后来她自己也很沉痛地体会到了这一点，甚至沉痛得过了头；但是她怎么就没有在犯罪过之前就体会到这一点呢？……像奥蒂利这样的教养极佳的美好心灵怎么可能感觉不到，由于她对爱德华的态度，她对不起夏洛特——她的恩人？”无论怎样认识这部长篇的最内在关联，提出这种问题自有道理。如果认识不到这一问题的迫切性，就认不清这部长篇的本质。因为，道德之声的缄默不能像夸张情感的平淡化了的语言一样，被视为个性的一个特征。它并不是人的本质范围内的限定。伴随着这种沉默，表象存在于最高贵的人物的心灵中并折磨着它。这很奇怪地让人联想到了晚年死于精神病的明娜·赫尔茨里普的沉默寡言。行为的所有无言的明晰都是表象式的，实际上，和旁观者一样，保持沉默的人也琢磨不透自己的内在。只有在日记中似乎还活动着奥蒂利的人之生命。她的整个很有语言天赋的此时越来越隐藏在寂静的文字中。这些文字只为死者立了一个纪念碑。她在袒露着秘密——只有死亡才能启封这些秘密——读者也就渐渐明白了她即将辞世；这些文字表明了生者的沉默，这也就预示着她的完全的缄

默。甚至在这些文字渺远的精神氛围中也渗透着表象性，这种表象性主宰着写日记者的生命。因为如果说，写日记的危险在于，过早地揭开了回忆在心灵中的胚芽，使回忆的果实无法成熟，那么，如果日记成了表达精神生命的唯一场所，这个危险必然成了灾难性的。内在化生存的所有力量最终毕竟来自回忆。只有回忆能为爱情保障其灵魂。爱的灵魂也回荡在歌德的回忆中："你在那已逝的前世|不是我姐妹就是妻子"①。在回忆与美的这种结合中，甚至作为回忆的美人也超越时光而长存，那么，没有回忆，她即使风华正茂，仍然没有本质。柏拉图在《裴德罗》中的话就证实了这一点："对刚参加入教典礼的人来说，他所常观照的是过去在诸天境界里所见到的真实体，如果他见到一个面孔有神明相，或者美本身的一个成功的仿影，他就先打一个寒颤，因为他想着从前在上界经受的困扰；而后当他凝视这美形时，便认识到了其本质，于是心里起一种虔敬，敬它如敬神；当回忆提高为美的理念时，它便与冷静的思考一同扎根于神圣的土地，从而进行观察。如果他不怕人说他迷狂到了极顶，他就会向爱人馨香祷祝，如向神灵一样。"

奥蒂利的生存并没有唤起这样的回忆，在她的生存中，美确实始终是第一位的、本质性的，对她的所有好"印象都仅仅产生于这个人物的表象；虽然小说中大量摘录了她的日记，她的内在本质仍然是封闭的，而且比海因里希·冯·克莱斯特②笔

① 这句诗出自一首无题诗，该诗附在1776年给斯达尔夫人的信中。

② 海因里希·冯·克莱斯特（1777—1811）：德国戏剧家、小说家。主要作品有喜剧《破瓮记》，中篇小说《智利地震》、《O侯爵夫人》、《马贩子米夏尔·科尔哈斯》。

下的任何一个女性形象都封闭。”尤利安·施密特的这种观点与一篇早期批评不谋而合，该批评特别肯定地说道：“奥蒂利并非作者思想的真正产儿，而是诞生于罪孽，她唤起了双重的回忆：迷娘和马萨乔[①]或乔托[②]的一幅老画。”的确，奥蒂利这个人物超越了叙事（Epik）与绘画之间的界线。因为，美是生者的本质内涵，它的显露不属于叙事的素材范围。而这一显露位于这个长篇的中心。因为，可以毫不夸张地说，对奥蒂利的美的确信无疑可视为关注这部长篇的基本条件。只要这部长篇的世界持续存在，她的美就不可能消失：安放这个少女的棺材没有关闭。歌德在这部作品中，大大偏离了对美人作叙事描写的著名的荷马榜样。因为，不仅海伦在嘲讽美男子巴黎斯时，她的轮廓之鲜明胜过了奥蒂利的任何话所达到的效果，而且最重要的是，歌德在描写她的美时，并没有遵循那条著名的规则，即借聚在城墙上的长老赞叹之言来表现美[③]。歌德甚至不惜违背长篇形式的法则，对奥蒂利极尽赞美之辞（Epitheta），只是为了将她推出他所主宰的叙事层面，赋予她一种陌生的活力，而他对这种活力并不负责任。这样，她离荷马笔下的海伦越远，就越接近歌德理想中的美

---

① 马萨乔（1401—约1428）：意大利画家。早期文艺复兴的开创者。

② 乔托（约1266－1337）：意大利画家和建筑师。画风贴近现实、表现力强、具有雕塑感，为文艺复兴作了准备。

③ 莱辛曾在《拉奥孔或论画与诗的分界》中分析了荷马对美的描写：“凡是荷马不能按照各部分来描绘的，他让我们在它的影响里来认识。……文学追赶艺术描绘身体美的另一条路即：将美转化为魅惑力。魅惑力就是流动着的美。”史诗《伊利亚特》中是这样写的：“特罗亚长老们也一样的高居城雉，当他们看见了海伦在城垣上出现，老人们便轻轻低语，彼此交谈机密：‘怪不得特罗亚人和坚胫甲阿开人，为了这个女人这么久忍受苦难呢，她看来活像一个青春常驻的女神。可是尽管她多美，也让她乘船去吧，别留这里给我们子子孙孙作祸根。’”引自缪朗山的译本。

人。与海伦一样，她处在双关性的无辜和表象式的美中，也期待着作为赎罪的死亡。而且，魔法召唤也对她的显露起着作用。

与描写希腊女性海伦这个插曲式人物所不同，在对奥蒂利的塑造上，歌德的高超技巧表现得很完美，他以戏剧化描写的形式顺带刻画了魔法召唤的本质——由此看来，浮士德向贝瑟封娜[①]乞求海伦的那个场面未写，绝非偶然。在《亲合力》中，魔法召唤的魔神原则渗透到了文学塑造的中心。魔法所召唤的始终只是一种表象，它在奥蒂利身上召唤出的是生动的美，这种强烈、神秘而且未经雕凿——作为最有力的“素材”——的美凸现出来了。这便证实了作者赋予这个情节的阴间色彩：面对自己的文学才能的深深根基，他仿佛奥德修斯，手持明晃晃的剑站在血流遍地的坑前，和奥德修斯一样，他阻止着嗜血的幽灵，只是为了忍耐一些人，这些人的少语寡言（karge Rede）是他所寻找的。少语寡言是他们的幽灵般起源的一个标志。正是这种起源使这部小说的布局和叙述产生了有时显得造作的独特的透明性。对形式的过分看重在小说第二部分的结构——基本构思完成后，这部分作了大幅度的扩展中——表现得尤为明显，它也暗示性地出现在文体、不可计数的对偶、对比和限定中，而这也是歌德晚年所惯用的写作方式。就这一点，戈雷斯对阿尼姆说道，他感到《亲合力》的一些地方“像是磨出来的而不是雕刻的”。这话恐怕特别适用作生命智慧的格言。更成问题的是纯接受性的阅读意图根本挖掘不出的特征：即只有完全摈弃了美学

① 贝瑟封娜：冥王之妻。在《浮士德》第二部第二幕的“彭纳渥斯河下游”一节末尾，浮士德为了追寻海伦，通过曼陀的指引，去往贝瑟封娜的住地。书中没有记叙这段经历。

态度、作语文学研究的观察才能挖掘出的对应关系。在这些对应关系中，表现无疑介入了魔法召唤的公式领域。所以，这种表现往往缺乏产生艺术活力的最终瞬间性和终结性：即形式。在长篇中，形式不仅建构人物——人物由于自身权力的完善性经常无形地作为神话人物出现，而且犹豫不决、交错缠绕般地围绕这些人物游戏，使之完善并理所当然地使之解体。这部长篇的影响可视为其内在矛盾的表达。这种影响使它区别于其它小说，其它小说的最佳影响——即使不总是最高层次的——就在于，读者感到无拘无束，而《亲合力》却使读者感到迷惑不解。这种极不明朗的影响是这部小说从一开始就具有的特征，它在有同感的心灵中会引起狂热的关切，在缺乏同感的心灵中却会招致抵触性的茫然感，而只有毫不妥协的理智能领会这部作品，依靠这样的理智才能够完全体会到这部作品的非凡的魔法召唤的美。

魔法召唤试图成为创世的否定性对立面。它也宣称能从虚无中创造世界。而艺术作品与这两者毫无共同之处。艺术作品并非产生于虚无，而是产生于混乱。它不会像唯心主义的流出说所认为的被创造的世界那样，从混乱中挣脱出来。艺术创作并不从混乱中“做”出什么，并不穿透混乱；同样，它也不像魔法召唤在真理中那样，将混乱的成分混合成表象。而公式就会这样做。形式却使表象奇迹般地突然出现构成世界。所以，任何一个艺术作品如果不成为纯粹的表象，不中止作为艺术作品的存在，就不可能完全显得未被凝固（ungebannt）、具有生命力。艺术作品中波澜壮阔的生命非得凝固不可，而且必须显得突然被凝固了。这一在艺术作品中构成本质的是单纯的美、单纯的和谐，这种和谐中弥漫着混乱——确实是混乱而不是世界——并只是在

表象上使其变得富于生命力。阻止这一假象、凝固这一运动而且打破这种和谐的是无表达（Ausdruckslose）。先前那种生命建立的是秘密，而这样的凝固建立的则是作品的内涵。正如中断通过制止性言辞，能从妇人的托词中，并且恰恰在托词中断之处打捞出真理，无表达也可以迫使颤抖着的和谐中止，并通过提出异议使和谐的战栗永恒。在这个永恒化过程中，美的事物必须为自己辩白，但是恰恰在这一辩白中，它似乎被中断了，而且恰恰由于那一异议网开一面，它就具有了自身内涵的永恒性。无表达是一种批评的威力，即便这种威力不能使艺术中的表象与本质分离开来，但毕竟能阻止这两者混在一起。这种威力的道德言辞是无表达。无表达显露了真的崇高威力，正如依照道德世界的法则，无表达决定着现实世界的语言。正是无表达击垮了一切美的表象中作为混乱的遗产仍存在着的：假的、容易造成迷误的整体性——即绝对整体性。无表达才会使作品完结，它将作品击打得残缺不全，击打成了真的世界的断片、一个象征的未完成。无表达是一个语言和艺术范畴，而不是作品或体裁的范畴，对它所下的最严格的定义出自荷尔德林关于《俄底浦斯》的评论——该定义不仅对悲剧理论，甚至对艺术理论也具有奠基性意义，但人们似乎尚未认识到这一点。这几句话就是："悲剧性转运其实是空的，而且最不受拘束。——这样，想象的富于韵律的前后相接中表现了这一转运，诗律里被称作停顿的、纯粹的言辞、反韵律的中断就成了必不可少的，以便能在想象变换的高潮应付想象的急剧变换，以便显露出来的不再是想象的变换，而是想象本身。"比写下这些话早几年，荷尔德林提出了"西方的

朱诺式冷静”[①]，将它设想为所有德国艺术实践几乎不可企及的目标，这一想法不过是刚才那段话里的停顿的别称而已，在这一停顿中，任何一种表达都随着和谐而偃旗息鼓，以便为在所有艺术手法之内的无表达的威力提供空间。这样的威力最明显地分别出现于希腊悲剧与荷尔德林的颂歌中。它在悲剧中表现于主人公的沉默，在颂歌中则表现于韵律的间断。是的，对这种韵律的最精确描述就是：它与作者毫不相干，却使作品中断。“颂歌为何很少（或许永远不可能）被称为‘美’的”，原因正在于此。如果说，在这样的抒情诗中是无表达，那么在歌德的作品中则是美达到了艺术作品可把握的极致。越过这一极致运动着的，朝一个方向是疯癫的怪胎，朝另一个方向则是魔法召唤而来的现象。在后一方向上，德国的文学创作如果胆敢越歌德一步，就会不容宽恕地陷入表象世界，鲁道夫·波夏尔特[②]对这一世界作过最诱人的描绘。但甚至在他的尊师的作品中也不乏例证，说明他也摆脱不了与其天赋最接近的诱惑，难免用魔法召唤表象。

歌德在回顾创作这部长篇时，时常这样说：“在这段动荡时期，我能逃离到沉静的激情深处，已经感到很幸福了。”如果说，这话中的波动的表面与沉静的底层之间的对立可能只会使人很模糊地联想到水，那么，策尔特对这两者的对比就讲得更为明确。在致歌德的一封关于长篇小说的信中，他这样写道：“适合于此的最终还有一种写作方式，它的构成就像明朗的元素一样，

① 朱诺：罗马神话中的天后，天神朱庇特之妻。她是自然力量的女性化身，性格专横而又嫉妒。

② 鲁道夫·波夏尔特（1877—1945）：德国作家。

这种元素的灵活的居民纵横游弋，时而闪亮时而昏暗地动来动去，不会相互干扰或相互分离。”策尔特的这番难得的表述清楚地说明了歌德的那种公式般凝固的风格与水中起凝固作用的反射物是何等相似。除了文体学以外，它还指出了“快乐湖”的意义，最终点到了整部作品的意义内涵。在这部作品中，表象式的灵魂是双关性的，既以无辜的明朗性诱惑着，又向下引入最深的黑暗，而水也具有这种奇特的魔力。因为水一方面是黑色的、昏暗的、不可穷究的，另一方面却是镜子般的、明朗的和起澄清作用的。这种双关性力量在《渔夫》[①]这首诗中就已经是主题，它在《亲合力》的激情本质中占据了主导地位。这种力量就这样引向了《亲合力》的中心，另一方面它又指回了《亲合力》中对美的生命所作的描绘的神话起源，使我们能很清晰地认识这样的生命。“在孕育女神”——阿佛洛蒂忒——“的元素中，美似乎真正找到了家园。在奔腾着的河畔和源头，处处都将美赞颂；俄刻阿诺斯的一个女儿名叫美河；伽拉忒亚的美丽形象在海中仙女里出类拔萃，诸多美足女郎都是海神的千金。运动着的元素先冲刷遍了涉水者的脚，散发着美，滋润着女神的脚，银脚忒提斯是历世代而不变的范本，希腊人诗兴大发时，就按这一范本来描绘人物的这一身体部位……赫西奥德没有赋予任何一个男人或有男人气概的神以美；美在这里还根本不具有内在价值。美大多是与妇女的外形，与阿佛洛蒂忒，与海中仙女的生命形式联在一起的”。如果说——按瓦尔特 的《古希腊罗马时期

① 《渔夫》这首叙事谣曲写于1778年。诗中讲的是一个渔夫在岸旁垂钓，由于水的诱惑，跳入水里淹死。

的美学》的说法——依照神话的旨意，单纯美的生命起源位于和谐——混乱的波涛汹涌的世界中，那么，深沉的感受就会在这里寻觅奥蒂利的起源。在这一点上，亨斯滕贝格很刻薄地提到了奥蒂利的“仙女般的用餐”，维尔纳小心翼翼地评论她就像“娇柔致极的海怪”，而贝蒂娜则一语道破了天机：“歌德，你爱上她了，这是我早就预感到了的；这个维纳斯产生于你的澎湃激情中，她播种下泪珠的一粒种子后，重又消失在超凡脱俗的光辉之中。”

与表象性——它决定着奥蒂利的美——一起，无本质性对朋友们通过斗争想赢得的挽救构成了威胁。因为美是表象性的，那么和解——美在生与死中神话式地预言了和解——也同样如此。这样，美的牺牲和它的风采一样是毫无意义的，美的和解只是和解的表象。实际上，只有与上帝之间才谈得上真正的和解。在这样的和解中，个人与上帝达成和解，并且由此才能与其他人和解，而表象式的和解偏偏先在人与人之间达成和解，由此才争取与上帝和解。表象式的与真正的和解之间的关系重新涉及到了长篇与中篇的对立。因为中篇里的恋人们小时候的那场奇异争吵的最终目的在于，他们的爱情为了真正的和解敢于抛却生命，这样就赢得了真正的和解，随之而来的是安宁，他们的爱情结合体就在安宁中持续存在。要与上帝之间达成真正的和解，除非在和解中——无论他自身的价值有多大——毁灭一切，以便在上帝和解了的面容前看到这一切复生，所以，视死如归的纵身一跳表明的是他们——每个人在上帝面前只代表自己——为了真正的和解而尽心尽力的那一刹那。当他们这样积

极地愿意和解时，才在和解中互相拥有了。由于和解完全超脱于世俗，而且几乎不可能成为艺术作品的对象，它的世俗反映是人与人之间的和解。与这种和解相比，贵族式的审慎、克制和柔弱相差甚远，这最终只会加大长篇人物相互了解的距离。对那种歌德就连在一个少女的暴行中也敢突出表现的公开争吵，他们也总是避免，所以，和解必然与他们无缘。痛苦太多，斗争太少。这就导致了所有强烈情感的缄默。他们的强烈情感从来不作为敌对、报复欲、嫉妒表露出来，也不在内心郁积成抱怨、羞愧和绝望。因为遭人唾弃者的绝望行为怎能与奥蒂利的牺牲相提并论，这一牺牲并不是将最珍贵的财富，而是将最沉重的负担交到了上帝手中，并预先采纳了上帝的旨意。由此看来，奥蒂利的表象完全缺乏真正和解的所有毁灭性因素，因而就连奥蒂利的死亡方式也尽可能地远离了一切痛苦和暴力。不仅在这一点上，不虔诚的谨慎使这些一团和气的人物时时不得安宁。因为，作者所千方百计隐瞒的，已经在整部作品的情节发展中表现得很充分了：即按照伦理法则，当激情试图与市民阶层的富裕安稳的生活订下契约时，就会失去其所有权利及一切幸福。这便构成了一道鸿沟，作者在纯粹人性道德的狭窄小径上，试图让他的人物以夜游者的稳妥逾越这道鸿沟，结果枉然。那种高贵的压抑及控制无法取代明朗，作者无疑懂得使这些人物也和他自己一样远离明朗（在这方面，施蒂夫特是他的最完美的效仿者）[①]。

---

① 阿达尔波特·施蒂夫特（1805—1868）：奥地利小说家。他的长篇小说《暮年的爱情》叙述男女主人公年轻时虽然相爱了，但由于客观原因，未能成眷属，后来他们各自成了家。重逢时，两人的配偶都已过世，他们虽然旧情未泯，却没有结婚的打算，只是保持着暮年的爱情，分别生活在相距不远的庄园里，经常往来。

沉默的拘谨状态将这些人物圈在人性的、即市民阶层的伦理中，他们希望为这种伦理挽救激情的生命，而这种沉默的拘谨状态中存在着一种晦暗的过失，这一过失索要着它的晦暗的罚。归根到底，他们是在逃离仍对他们具有威力的法律条文。如果说，表面看来，他们通过自己的高贵本质超越于法律，实际上，唯有牺牲品能够挽救他们。因此，他们不可能拥有和谐应该带来的安宁；他们的歌德式的生命艺术只会使沉闷的气氛更加阴郁。因为长篇中充斥着暴风雨前的宁静，而在中篇里是雷阵雨和安宁。在中篇里，爱情伴随着和解了的人物，而在长篇中，只有美作为和解的表象留在生存中。

对于真正的恋人来说，被爱者的美并非关键所在。即使最初使他们相互吸引的是美，他们也会由于对方更动人之处而一再将它忘却，当然最终他们又会一再回想起对方的美。激情却不是这样。美的任何消失的迹象，包括最难捕捉的，都会使激情陷入绝望。因为爱情视美为最珍贵的财富，而对于激情来说，美丽绝伦者才是这样的财富。夏洛特和奥蒂利听完中篇故事后，不快地走开了，这种情绪其实是激情。他们受不了对美的牺牲。中篇里的少女疯狂得失了常态，但是这种疯狂不同于卢西亚娜的空虚、堕落性的疯狂，而是一个高尚人物的急迫、疗救性的疯狂，而且其中不乏妩媚，但单单疯狂本身就足以使她吓人一跳，她也就不可能符合美的典范表达。就本质而言，这个少女不美，而奥蒂利却很美。甚至爱德华也具有他的那种本质美，小说中，人们赞叹这一对的美，这自有其用意。而歌德为了凝固这种美，不仅——尽超出了艺术的界限——他的才华之所能，而且轻而易举地使读者相信，应当将这个柔和朦胧的美的世界作为文学创作

的中心来预感。他用奥蒂利这个名字，意在指一个女圣人，在黑森林地区的奥地利恩山上，为这个眼疾患者的保护女神建了一座修道院[①]。歌德称奥蒂利为所有注视她的男人“眼睛的安慰”[②]，由她的名字其实也可以联想到柔和的光，这样的光对于患病的眼睛有极大的好处，是她自身的所有光线的家园。与之相对照，歌德描写了卢西亚娜的名字和她本人所散发出的耀眼得灼目的光芒，而卢西亚娜的太阳般的广阔生活圈也与奥蒂利的月亮般的隐秘生活圈形成鲜明对比。歌德不仅以卢西亚娜的虚假疯狂，而且以中篇少女的真正疯狂来反衬出奥蒂利的温柔，这样，她的本质的柔和闪光就恰好被置于仇视的耀眼光芒与理性的光亮之间。中篇小说所讲述的疯狂攻击以被爱者的视力为目标；这就最严谨地暗示了厌恶一切表象的爱情观。激情仍囿限于表象的魔圈中，充满激情的狂热者在忠贞中也找不到寄托。激情一旦陷入任何表象美，它的混乱因素就会灾难性地爆发出来，除非有一种更具精神性的因素与之相邻，使表象变得柔和。这一因素就是爱慕。

人在爱慕中就脱离了激情。决定着这种脱离及所有从表象范围的脱离、向本质领域的过渡的是本质法则，即转变在一步步完成，甚至当表象最终登峰造极时，也是如此。因此，当爱慕显露出来时，激情似乎也甚于先前，完全变成了爱情。激情和爱慕是一切表象式爱情的因素，这种爱情与真正的爱情的区别并

---

① 《诗与真》中讲道，歌德读大学时，曾去奥地利恩山漫游。奥地利（Odilie）原是一位伯爵之女，她为盲人做了许多善事，人们为了纪念她，在山上修了一座修道院。这个人物给歌德留下了深刻印象。

② 见小说第一部第六章。

不在于情感的失灵，而仅仅在于它的羸弱。因此，我们必须指出，奥蒂利与爱德华之间并没有真正的爱情。只有当爱情超越了本性，并由上帝的主宰得到拯救，它才是完美的。这样看来，这种爱情——其魔神是性爱——的灰暗结局并不是一种彻头彻尾的失败，而是最深刻的不完美的真正兑现，而不完美是人的本性使然。因为正是这种本性阻碍着人达到爱情的完美。所以，一切恋爱只由它来决定，在这样的爱情中，爱慕作为爱欲与死亡欲（''Ερως υάνατος）的真正产物出现：即承认人不具备爱的能力。和爱慕一样，在所有被挽救的真正爱情中，激情始终处于次要地位，而激情的历史以及从激情到爱慕的过渡则决定着性爱的本质。显然，对恋爱者的责备——比尔索夫斯基就胆敢这样——并不能引出这一本质。不过，即使他的平庸论调也掩盖不了真理。他在指出恋爱中男方（爱德华）的不懂规矩、极其放纵的自恋后，接着这样谈到了奥蒂利的执著爱情："在生活中，可能偶尔会碰上类似的反常人物。这时我们会耸耸肩，说一句：我们不理解。但如果这样来解释文学创造物，不啻于对它下最严厉的判决。在文学作品中，我们希望而且必须理解作品中的人物。因为作者就是创造者。他创造着灵魂。"在多大程度上可以认同这种观点，确实很成问题。显而易见，歌德笔下的人物看起来既不像是被创造的，也不像是纯粹塑造出来的，倒可说是被凝固的。这就导致了晦暗这种特征，对于艺术塑造物来说，这种情况很少见，只有了解了表象中的晦暗本质，才能探究这种特征。因为这部文学作品不仅表现了表象，而且表现中就有表象。正因为此，表象的蕴含如此丰富，正因为此，这部作品的表现如此意味深长。所有在内心孕育成熟的爱情都必定成为世界的主宰，不论这

种主宰方式是自然的终结，即共同的——严格地说就是同时的——死亡，亦或超自然的延续　　婚姻，这就更为简洁地揭示了这一爱情的裂痕。歌德在中篇小说里表达了这一点，因为在这一对恋人双双都心甘情愿去死的那一瞬间，由上帝的意志赋予了他们新的生命，旧的法则已无权再干涉这一新生命。在中篇里，他表现了这一对恋人的生命得以挽救，表现角度也就是婚姻为虔诚者维持着生命；在这对恋人身上，他表现了真正爱情的力量，他不愿以宗教形式来表达这种爱情。与之相对，长篇中，这一生命领域里有着双重失败。一对恋人孤寂地死掉了，而仍活着的那一对已与婚姻无缘。长篇结束时，上尉和夏洛特，仿佛地狱前厅的阴影。由于在这两对恋人中，作者都无法让真正的爱情莅临——这样的爱情必定会冲破这个世界——他便以中篇人物为例，不显眼、却意图明确地给这部作品附加了真正爱情的标志。

如果爱情动摇不定，法律规范就会成为主宰。爱德华与夏洛特之间的婚姻在消亡过程中却给动摇不定的爱带来了死亡，这是因为决定的伟大深深植根在婚姻中——即使这是神话式的变形——而选择永远也无法与决定相匹敌。小说的题目给出了对选择的评判；歌德似乎也仅仅模糊地意识到了这一点。因为他在出书广告中试图为了伦理思考而挽救“选择”这个概念。“似乎是作者更进一步的物理研究使他用了这个古怪的题目。他恐怕已经注意到了，自然理论中经常会用到伦理比喻，以便拉近远离人的知识圈的事物；这样，他认为也可以用一个化学比喻来描述伦理事件，将它引回精神起源，而且更因为到处都只是一个自然，阴郁的激情必然性的痕迹不停歇地穿行在欢快的理智

自由王国中，只有一只更高的手——或许它不是在这一生中——能完全抹去这些痕迹。”不过，歌德这些说法，试图在欢快的理智自由王国里寻找恋人所居住的天堂，结果枉然，还不如“亲缘关系”[①]这个词说得明白。要从价值及根源上表述人与人之间最亲密的结合，“亲缘关系”就是能想到的最纯的词。在婚姻中，这一词的意义变得十分强大，能具体地产生比喻作用。这种作用不能通过选择来加强，而且这样的亲缘关系的精神因素根本不以选择为基础。这个词的双重意义最有力地证明了这种反叛式的僭越：它不仅指选择对象，而且指选择行为本身。由于任何情况下，亲缘关系都会成为决心的对象，决心就会越过选择阶段，过渡为决定。决定宣称选择无效，以便建立起忠诚；载入生命之书里的只是决定，而不是选择。因为选择是自然的，甚至元素也能作选择；决定则是超验的。——正是由于这种爱还没有最高权利，婚姻的力量才大于爱情。不过，作者从来就根本不愿赋予消亡中的婚姻以独特的权利。从任何意义来看，婚姻都不可能是这部长篇的中心。就这一点，黑贝尔和许多其他人一样，看法完全错误，他这样说：“歌德的《亲合力》中，有一个方面始终是抽象的，即婚姻对于国家和人类的不可估量的意义——书中推理性地暗示了这一点，但这一意义并未在表现环中成为直观对象，歌德原本可以这样做，而且这会大大加强作品的感

① 亲合力在德语中为：Wahlverwandtschaft，是一个复合词，其中 Wahl 意为“选择”，而 Verwandtschaft 意为“亲缘关系”。如果直译的话，便是“选择的亲缘关系”。

染力。”在此之前，他在《玛丽亚·玛格达莱娜》[①]的序言中这样写道：“我真不知如何解释，歌德作为响当当的艺术家、伟大的艺术家，怎么能在《亲合力》中如此违反内在形式，就如同一个心不在焉的肢解者，不是将一具真正的身体，而是将一架机器搬上了解剖舞台，歌德使一种原本就微不足道、违背伦理的婚姻——爱德华与夏洛特的婚姻正是如此——成为了他的表现中心点，处理并运用了他们的婚姻关系，似乎这层关系的性质截然相反、完全合理。”姑且不说，婚姻并不——像黑贝尔所认为的——是情节的中心点，而是手段，而且，歌德并没有这样表现婚姻，他也不愿让婚姻成这个样子。因为他恐怕感受至深，对于婚姻从“原本”上讲是不可谈论的，而也难以证实，婚姻的伦理性只是忠诚，婚姻的违背伦理性仅仅是不忠诚。就更不用说，激情是婚姻的基础了。耶稣会士鲍姆伽登纳的看法虽然很平庸，倒也没错：“他们相爱了，但是缺乏激情，而对于病态和感伤的心灵来说，激情是生命的唯一魅力。”不过，婚姻的忠诚并没有因此而少受些约制。这种约制是双重意义上的：既通过必要约制因素也通过充分约制因素。必要约制因素处于决定的基础之中。激情不是决定的评判标准，但决定绝不因此就比激情更为任意。它面临着经验特征中的更明确、更严格的评判标准。能承担决定的只有这样一种经验，即——它与之后的任何事件及比较毫不相干——按照本质，它一次性地展现在经验者面前，而

① 克里斯蒂安·弗里德里希·黑贝尔（1813—1863）：德国剧作家、诗人。《玛丽亚·玛格达莱娜》是黑贝尔的代表作。该剧描写女主人公克拉拉遵从父命，忍痛离开自己的恋人，与一个品行恶劣的小市民定了婚。克拉拉被引诱与他发生关系后，他借故要退婚，克拉拉投井自尽。

正直的人如果试图以经历为基础作决定，迟早会失败的。假使婚姻忠诚的这一必要条件已给出，那么，履行义务就是它的充分条件。只有对这两种条件中的一者不存在任何疑问——它之前是否存在过，是否仍能继续存在时——才可以谈论婚姻破裂的缘由。只有这样才能够明了，婚姻的破裂是否“原本”就是必要的，通过逆转是否还有挽救的希望。对此，歌德为长篇所构思的那个倒叙的故事便证明了最不受蛊惑的感情。爱德华和夏洛特先前就相爱，尽管如此，在他们结合之前，他们各自都建立过不足挂齿的婚姻共同体。或许只有通过这种方式，才使夫妻俩生命中的失误所在悬而未决：究竟在于先前的迟疑不决，还是现在的不忠诚。因为歌德绝不能毁灭这样的希望，即曾经极为成功的结合现在注定还会持续存在。然而，作者一定也注意到了，这份婚姻既不能以法律形式也不能以市民阶层的形式来应付对它加以诱导的表象。只有从宗教的角度来看，它才能对抗表象——依靠宗教，比它“更糟糕”的婚姻得以不可侵犯地持续存在。如此看来，所有谋求结合的努力都归于失败，因为这些努力都是由一个男人发起的，这个男人自己就以牧师的圣职放弃了权力及权利，其实，只有这些权力和权利能为这些努力提供依据。由于无法结合，最终大获全胜的是原宥地伴随着所有情节的问题：难道这不就是摆脱了从头就错的开始吗？无论如何——他们被抛出了婚姻的轨道，以便他们在其它法则中找到自己的本质。

爱慕比激情好些，却也无济于事，它给放弃激情而断念的人物带来的也只是灭亡。不过，爱慕并不像激情那样，使孤独者遭灭顶之灾。爱慕须臾不可分地伴随着恋人走向灭亡，恋人在和解中走到了生命的尽头。在最后这段路途上，他们开始关注不再

受表象囿限的美，置身于音乐范围内。歌德将他的《爱欲三部曲》中的第三首题名为《和解》[①]，在这首诗中，激情归于平静。这里所写的“音乐和爱情之中的双重幸福”绝非光辉的顶峰，而是作为首次微弱的预感、作为几乎无望的晨曦闪烁在受折磨者的眼前。音乐了解爱情中的和解，基于此，《爱欲三部曲》中只有最后一首诗有献辞，而《哀歌》[②]的警言及末尾都不由自主地流露出了充满激情的“让我独自待着”。留在世俗范围内的和解却必然因此暴露为表象，对充满激情的人物来说也是如此，在他们眼里，表象最终变得模糊不清了。“那庄严的世界，感官已捕捉不到！”“音乐驾着天使的翅膀飞升而上”，这时，表象才信誓旦旦地要完全消失，这时，阴暗模糊才会成为所热望的，而且变得完美。“眼睛湿润了，在增涨的向往中感到，神性的价值在泪水也在音乐里。”聆听音乐时眼里饱含的泪水使双眼脱离了可见的世界。这就暗示了更深的关联，似乎正是这一关联构成了赫尔曼·科恩下列那句随便评论的基础——就花甲之年的歌德而言，他或许比歌德评论者中的任何一位都更胜一筹——“只有歌德这样的炉火纯青的抒情诗人，只有播种泪水——无尽的爱情的泪水的——人，才能为长篇建立起这种统一性”。当然，他这样说完全是出于预感，这样的思路不会引向更深入的阐释。因为，这只有认识到下面这一点才行，即这种无尽的爱情远不如朴素的爱情，后者据说可以超越死亡而长存，而且引向死亡的是爱慕。但是，爱慕恍如音乐里泪水给画面蒙上的一层纱，在和

① 《和解》作于1823年。

② 组诗《罗马哀歌》写于1788年秋至1790年春。哀歌就其形式而言，实质上是古代调的爱情诗。

解中通过动情（Rührung）唤起表象的消亡，这种“无尽”爱情的本质在其中起着作用，宣告着——如果愿意这样理解——长篇小说的统一性。动情正是过渡，在这一过渡中，表象——美的表象是和解的表象——在消逝之前再一次极其甜蜜地回光返照。从语言上，幽默和悲剧都把握不了美，美不能够显现在透明的明朗氛围中。美的最确切对立面就是动情。对动情而言，罪与无罪、自然与彼岸都不是泾渭分明的。奥蒂利就是显现在这样的范围里的，她的美上必然蒙着这层面纱。因为动情的泪水——目光在泪水中变模糊了——也就是美自身的最本真的面纱。不过，动情只是和解的表象而已。恰恰是恋人的笛子演奏中的虚假和谐显得那么变换不定，令人动情。音乐完全遗弃了他们的世界。只有这样的人物，他们像歌德一样，一开始并没有深受音乐的触动，不怕生动的美的蛊惑，只有在他们心中，与动情紧密相连的表象才会具有如此强大的力量。拯救他们的本质因素就是歌德的努力所在。在他的努力中，这种美的表象变得越来越模糊晦暗，仿佛液体的透明性在摇晃中结晶那样。因为并非在自我陶醉的小动情中，而只有在摇晃的大动情中，和解的表象才会克服美的表象，并和美的表象一起最终克服自身。泪流满面的哀怨：这就是动情。和无泪的干嚎一样，动情也回荡在狄奥尼索斯式晃动的空间里。“狄奥尼索斯式的悲哀与痛苦是为所有生命持续不断的消亡而洒的泪水，它构成了柔和的快乐极致；这是‘蝉的生命，不吃不喝地吟唱着，直至死亡’”。这就是伯努利对《母亲法》的第一百四十一章所作的评论，在这一章中，巴霍

芬[①]谈到了蝉，这种动物起初只属于黑暗的大地，在希腊神话的深思中上升到了天神比喻的系列。歌德对奥蒂利的生命终结所持的不正是同样的看法吗？

动情对自身理解得越深，就越是过渡；对真正的诗人来说，它永远不意味着终结。摇晃显现为动情的最佳部分，所指的是这一点——尽管是从不同寻常的角度，歌德重读亚里士多德的《诗学》时所说的话，也是同一个意思："谁要是在真正合乎伦理的内在修养的道路上前进，就会感受到并且承认，悲剧和悲剧性长篇小说根本不会慰藉精神，而是会令情绪以及我们所称作的心灵陷入不安，将它们引入模糊的不定状态；青年人喜欢这种状态，因此很狂热地迷恋这类作品。""在真正合乎伦理的……修养的道路上"，动情只能是从混乱预感向摇晃的唯一客观对象——崇高的过渡。表象的灭亡中完成的正是这一过渡。奥蒂利的美中所表现的表象是正在消亡的表象。因为我们不能理解为，外在困境与威力导致了奥蒂利的灭亡，其实原因就在她的表象本身的性质，正因为此，这一表象必须消遁，而且必须立即消散。这与卢西亚娜或卢西福的那种眩目的美所造成的胜利着的表象完全两样。如果说，歌德笔下的海伦与名气更大的蒙娜丽莎，这两个形象的美丽之谜都来自表象的两种性质的对抗，奥蒂利的美丽则只由正在消遁的表象主宰着。作者使奥蒂利的一颦一笑、一举一动都贯穿着这一点，以便最后让她在日记里极

① 巴霍芬（1815—1887）：瑞士法学历史学家，人类学家。他在著作《母亲法》中，提出一夫一妻制的父系家庭状态并不是天经地义的，他认为，从历史角度来看，母系家庭状态先于父系家庭状态。他的观点影响了现代社会人类学和人种学。

其阴郁、柔弱地过完一个消逝者的生存。奥蒂利身上所显现的根本不是具有双关性的美的表象，而仅仅是她所特有的消逝着的表象。当然，这一表象开启了对美的表象的认识，而且只有在美的表象中，才能够认识这一表象。所以，任何试图把握奥蒂利这个人物的直观都面临着一个老问题，即美是否是表象。

一切本质美都本质性地与表象紧密相连，不过程度千差万别。这种联系在显露生命的因素中达到了最高强度，这时，它很明显地表现为两极：胜利着的表象和消遁着的表象。一切有生命的因素，其生命种类越高等，就越超脱于本质美的范围，而以生命形象展现出来的这种本质美，大多显现为表象。美的生命、本质美和表象美，这三者是一致的。在这个意义上，柏拉图关于美的理论与更为古老的表象问题有了衔接点，这就是，前者——按照《会饮》——首先是指身体的具有生命力的美。如果说，柏拉图的思辩中始终没有明提表象问题[①]，这是因为对于古希腊人柏拉图来说，美不仅表现在少女身上，而且至少毫不逊色地也表现在少年身上，不过，女人比男人更能表现出生命的丰盈。表象的某些因素也存留在最无生命的因素中，即当这种因素本质上美时。所有艺术作品都是如此——其中音乐的程度最轻。如此说来，这一表象或言之——，与生命比邻而居、交相接触——存留在所有艺术美中，没有它，就不可能有艺术美。不过，这种表象并没有囊括艺术美的本质。这一本质更多是潜入深层次，指

① 柏拉图在《会饮》中讲道："凡是想依正道达到爱情至深境界的人应从幼年起，就倾心向往美的形体。如果他依向导而入正路，他第一步应从只爱某一美形体开始，凭这一个美形体孕育美妙的道理。第二步他应学会了解此一形体或者彼一形体的美与一切其他形体的美是贯通的。这就是要在许多个别美形体中见出形体美的形式。"

向了艺术作品中与表象相对、可被称作无表达的因素，但是在这一对立之外，这种因素既不出现于艺术中，也不能明确地被称呼。虽然无表达与表象相互对立，但它们之间的关系不可或缺，即：美一旦失去了表象，即使它本身并非表象，也就不再是本质美了。因为表象不仅是美的遮盖物（Hülle），而且是它的本质法则，表象作为美只显现于被遮盖状态。并不是像平庸的哲学论断所云，美本身即表象。而那个著名公式——索尔格将它极端庸俗化了——即美是可见的真理，从根本上扭曲了这一重要事物。西默尔[①]——对这位哲学家来说，他对歌德的话感兴趣常常不是因为其本意，而是出于其它原因——也不应当从歌德的话中草率地就认为听出了这一理论。由于真理本身是不可见的，它的可见性只以它所缺乏的某个特征为基础，这个公式——姑且不谈它在方法和理性上的欠缺——使美成了表象，最终退回到了哲学的原始状态。因为，这一公式滋长了这样的看法，即美的真理是可揭示的（enthüllen）。美并非表象，并非它物的遮盖物。美本身不是现象，而是不折不扣的本质，当然这种本质只在遮盖状态下本质性地保持自身同一。即使表象在别处都是假象，美的表象却是先于必要的完全被遮盖状态的遮盖物。因为遮盖物和被遮盖的事物都不是美，而只有处于遮盖物中的事物才是。如果这一事物被揭示，它就会证实自己一点也不显眼。这就是那一古老直观的基础，即：在揭示状态下，被遮盖的事物转变着，而且这样的事物只会在遮盖状态下保持“自身同一”。这样，对于一切美，揭示的意念就会变成不可揭示性的意念。这一意念是

① 格奥尔格·西默尔（1858—1918），德国哲学家，生命哲学的重要代表人物。

艺术批评的意念。艺术批评不是要揭开遮盖物，而是要通过对遮盖物的最确切的认识，使自己上升为对美的真正直观，所谓的移情永远达不到这种直观，幼稚者的较纯粹的观察只能不完全地达到它：直观作为秘密的美。一部真正的艺术作品，只有当它不可避免地表现为秘密时，才可能被把握。如果遮盖物对事物而言最终是本质性的，这样的事物和艺术作品的情形并无二致。只有美的因素——此外别无它物——能够在遮盖及被遮盖状态下都是本质性的，所以美的神性存在基础就在于秘密。因此，美中的表象即：它并非物自体（Dinge an sich）的多余的遮盖状态，而是事物对于我们的必要的遮盖状态。这样的遮盖状态在适宜之时具有神性必要性，同时它也受到神性限定，因此如果它在不适宜之时被揭示，不显眼因素就会化为乌有，这时公开（Offenbarung）就会取代秘密。由此看来，康德的论断即——相对性是美的基础，在一个远远高于心理范畴的领域成功地贯穿了心理范畴的方法倾向。一切美都和公开一样，自身中蕴含着历史哲学的秩序。因为美所显现的并非意念，而是意念的秘密。

遮盖物和被遮盖物在美中形成了统一体，所以，只有当赤裸与遮盖这两者的二元状态尚未形成时，美才能本质性地起作用：即在艺术中和纯粹自然的现象中。而二元状态显现得越明确——以便最大程度地在人身上增强自己的力量就——越为清楚地说明了：在无遮盖物的赤裸状态下，本质美已消遁；在人的赤裸身体状态下便达到了超越于一切美的存在即——崇高，达到了超越于所有塑造物的作品即——创造者的作品。这就揭示了结构精巧的中篇以无比严格的精确性与长篇形成的那一拯救式的对照。中篇里的小伙子脱光了恋人的衣服，但这并不是为了

满足欲望，而是为了生命。他考虑的不是她的赤身裸体，正因为此，他感受到了这一身体的高贵。作者在这里的插语并非闲笔："这时，救人的强烈愿望胜过了任何别的考虑。"因为在爱情中，考虑不占主导地位。爱情并不源于幸福意志，这种意志只是按其全貌短暂地出现在冥思的最罕见片刻里，出现在心灵的"哈尔基昂式"沉静里。爱情的起源是对愉悦生命的预感。而《亲合力》以爱德华和奥蒂利的命运表现了，爱情作为最辛酸的激情如何自取灭亡，在爱情的何种情况下，冥思的生命（vita contemplativa）最为强大，而且更渴望的是对美人的直观，而不是与情人的结合。如此看来，中篇里的任何一处都有所指。由中篇——与长篇相对——所显现出的自由与必然性来看，可与光线暗淡的大教堂里的一幅画相比，这幅画表现的是此教堂自身，它在教堂内部的中心位置告知着对方位的直观，否则这种直观是不可能的。这样，中篇同时将明亮、冷静的白昼的余辉带入了作品。如果说冷静显得很神圣，那么，最奇怪的是，或许偏偏歌德不这样认为。因为歌德的文学创作始终致力于光线——经彩色玻璃的折射——隐约的内室。写完这部作品后不久，他在致策尔特的信中这样写道："无论您在哪儿见到我的这部新长篇小说，请您友好地接受它。我深信，这部作品的透明及不透明的面纱都不会妨碍您深入到符合我的意图的作品的本相"。对歌德来说，"面纱"这个词比譬喻更说明问题—— 面纱是遮盖物，每当歌德为获得对美的认识而努力时，遮盖物就会打动他。在他的生命之作中，这一对他震撼甚深的努力塑造出了三个人物：迷娘[①]、奥

① 迷娘是《威廉·迈斯特的学习时代》里的人物。这个少女身体孱弱，性格

蒂利、海伦。“让我魅惑直至成为|别脱去我的白裳|我自美丽尘世|赶往坚实屋宇|在那儿静静小憩|继尔爽目微张|腰带冠服全抛|胴体赤条条”海伦也留下了这些东西：“衣服和面纱留在他的怀里”。歌德很了解，对这个表象的假象作过何种虚构。他让浮士德受到警告：“快抓牢那给你剩下的东西！切莫把衣裳失去！魔鬼已捉着衣角，想把它拖进阴司。抓牢吧！你的女神一去不返，得沐余芳，仍觉得神气宛然①。”随即“海伦的衣裳化为云彩，环绕浮士德，将他带到空中一同飞去。”与这两个人物不同的是，奥蒂利的遮盖物始终就是她的活生生的躯体。唯独她身上明确地表达了这一法则——在另外两个形象身上表现得没这么完整——生命越是消遁，一切表象美也越是如此，这种美只能依附在有生命的因素上，直到最后，当生命完全终结时，表象式的美也不得不消逝。没有任何注定要死的因素是不可揭示的。由此说来，《律令与反思》中的话如实地表明了这种不可揭示性的最高程度：“美永远无法明了自身”，上帝则始终存在，在上帝面前不存在秘密，一切都是生命。当人及其生命站在上帝面前时，在我们眼里，人恍如尸体，生命恍如爱情。所以，和爱情一样，死亡具有揭露的力量。只有自然是不可揭示的，只要上帝任其存在，自然就保存着秘密。真理在语言的本质中被发现。人的身体变得赤裸裸，这是一个符号，它表明人自身站到了上帝面前。美

内向，出身于意大利，有过不幸的身世，和迈斯特在一起，才过了一段幸福美好的时光，但不久病死。圣诞节时，迷娘扮作天使，身着白袍，头戴金冠，腰裹金带。事毕，叫她卸装，她不理会，抚琴而唱此曲。见小说第八卷第二章。

① 这是福基亚斯警告浮士德的话。出自《浮士德》第二部第三幕中的“树木荫蔽的林苑”一节。这里采用了董问樵先生的译文。

如果不在爱情中牺牲自己，就必然会陷入死亡。奥蒂利很了解她的死亡之路。由于她认识到，这条路已预先设定在了她的年轻生命的最深处，所以她　不是就行为，而是就本质而言——是歌德笔下的所有人物中最具有青春气息的。年老时，人就对过世有了心理准备，而年轻时，会有去死的念头。歌德这样讲到夏洛特，她“非常想活着”，这就说得很委婉了。他在其它作品中没有赋予青春的，却赋予了奥蒂利：整个生命，就如同生命由其自身的持续有着其自身的死亡。可以说，歌德的盲目之处正在于此。如果说，奥蒂利的处于激情中的生存——这种激情使她的生存与众不同——指向了青春的生命，那么，歌德只能通过她的美的命运与这一景象——他的本质排斥这一景象——达成和解。对此有一个带着些实证主义色彩的独特提示。1809年5月，贝蒂娜在致歌德的一封信中谈到了蒂罗尔人的起义，信中这样写道：“歌德，在此期间，我的内心发生了翻天覆地的变化……阴沉沉的大厅环抱着骁勇烈士的预言式纪念碑——这个大厅就是我的沉重预感的中心点……啊，同我一道纪念‘蒂洛尔人’吧……巩固英雄们的不朽，这是诗人的荣耀！”就在同年八月，歌德完成了《亲合力》第二部分第三章的最后一稿，在这一章中，奥蒂利的日记里有这样一段话：“古老民族的有一个想法很严肃，而且显得很可怕。在他们的想象中，他们的祖先在巨大的洞穴里，围坐在宝座上默默地交谈着。新来者如果很尊贵，洞穴里的人就会站起来，欠身表示欢迎。昨天，我坐在小教堂里，与我所坐的那把雕花椅子相对，还放着好几把围在一起，我就觉得，古老民族的那个想法很友好很动人。你为什么不能就这样一直坐着？我暗自思忖着，你可以沉静内敛地一直坐着，很久很久地，

直到有朋友走来，这时你才会站起来，友好地欠着身，指给他们座位。”对英烈殿堂的这一暗示可以理解为对贝蒂娜信中的那些话的有意或无意的回忆。这不仅因为这些短句与贝蒂娜信中的话在氛围上很相近，而且由于在歌德的作品中，怎么会冒出关于英烈殿堂的想法，而关键在于，他将这段话很突兀地插进了奥蒂利的日记中。这难道不意味着，歌德借奥蒂利所写下的温和言辞，试图接近贝蒂娜的勇敢姿态？

综上所述，不难看出，贡道尔夫以造作的自由意识所提出的看法究竟是真理还是纯粹的故弄玄虚：“奥蒂利这个人物既不是《亲合力》的主要内涵，也不是它的真正问题”；而且也不难看出，他所作的补充是否有意义：“不过，假使歌德没有看到作品里的奥蒂利是什么样子，恐怕作品的内涵就不会这么丰富，作品中的问题也不会这样被塑造了”。如果不是下面这一点的话，又弄清楚什么了呢？即：是奥蒂利这个人物，奥蒂利这个名字使歌德停留于这个世界，以便真正拯救一个消亡者，让一个奥蒂利所代表的、被他所爱的女人获得解脱。歌德对苏尔皮茨·布瓦瑟雷[①]承认了这一点，布瓦瑟雷笔触优美地记载了这段话，出于他对歌德的最真挚的直观，他指出了这部作品的秘密，程度之深连他自己也未必估量到了：“路上，我们谈起了《亲合力》。他十分重视自己是如何急遽而势不可挡地塑造了灾难的降临。星星出现了；他讲到了自己与奥蒂利的关系，他是如何喜爱她，而她如何使他不幸。他说着说着，最后简直有些神秘兮兮的，浮想联翩。——这中间他时不时地插进一句欢快的诗。我们就这样在

① 苏尔皮茨·布瓦瑟雷（1783—1854）：德国艺术收藏家。

最灿烂的星光之下，疲惫、亢奋、半浮想半带睡意地……来到了海德堡。”即便讲述者察觉到了，随着星星的出现，歌德的思路转到了他的作品上，但他自己恐怕并没有意识到——他的语言就是明证——这个时刻是如何超越于情绪，星星的告诫是何等明晰。这一告诫中的经验是久已消散了的经历。因为歌德曾将希望视为星星的象征，这种希望必定是为恋人所抱的。下面这句话——用荷尔德林的话来说——包含着作品的停顿，而且由于相拥相依者的结局已经注定，在这句话中，一切都停顿了，这句话就是：“希望仿佛从天而落的星星，掠过他们的头顶。”他们当然没有察觉到希望，再明白不过的说法即：最终的希望从来不属于抱希望的人，而是只属于希望所寄予的人。这就显露出了“叙事者态度”的最根本缘由。只有叙事者能在希望这种情感中实现情节的意义，正如但丁在听完弗兰西斯卡·达·里米妮的话后，“像尸体一样倒下了”，便将恋人们的无希望聚敛在自己心中。这种最佯谬、最稍纵即逝的希望最终出自和解的表象，就如同太阳落下，长庚星升起在苍茫暮色中，将越过漫漫长夜。长庚星的光芒当然是启明星发出的。所有希望都以这最微弱的光芒为基础，即便最强烈的希望也只源于此。这样，希望最终为和解的表象提供了存在理由，柏拉图的那句话——“祈盼善之假象，荒谬也”——不得不承认这一唯一的例外。因为和解的表象不仅可以，甚至应当被祈盼：只有这一表象才是极端希望的家园。这样，希望最终脱离了表象，小说末尾所发出的“多美啊”的感叹仅仅如同一个颤抖的疑问，回荡在两位死者的身后，我们希望他们不是苏醒在一个美丽的世界，而是一个愉悦的世界。希望是《源言》的最后一个词：与对赐福——中篇里的恋人携

此归家——的确遥相呼应的是对解脱的希望——我们对所有死者都抱有这一希望——这一希望是不朽信仰的唯一权利，这一信仰从来不可萌发于自身的生存。正是由于这一希望，结尾——与浪漫派的作法大相径庭——出现的基督教——神话因素就显得不得体了，采用这些因素是为了纯化基础层的所有神话因素。并非这种拿撒勒[①]式的本质，而是掠过恋人头顶坠落的星星这一象征以恰当的方式表达了作品里所蕴含的确切意义上的神秘主义。在戏剧因素中，神秘主义指的是这样的时刻，即戏剧因素从它自己的语言领域上升到了更高的、这种语言所不可及的领域。因此，这种神秘主义从来不可能通过语言，而只能通过表现来表达，它是最严格意义上的“戏剧因素”。与表现类似的时刻就是《亲合力》中坠落的星星。这部作品中，除了展现于神话因素的叙事基础、展现于激情和爱慕的抒情广度，还有展现于希望的神秘主义的戏剧化光辉顶峰。如果说，真正的神秘主义以音乐为终结，那么，这部作品里当然只留下了一个沉默的世界，从这个世界永远不会飘荡起音乐之声。解脱若非属于这个世界，还能属于哪一个？解脱所允诺给它的并不只是和解。这已被记在了格奥尔格在波恩的贝多芬故居所题的那块“匾”上：

先于你们在你们的星球上为斗争而强身
我为你们歌唱上方各星球的争吵与取胜
先于你们在这个星球上将躯体触摸

① 拿撒勒：《圣经·新约》中所称耶稣的故乡。故有时也用“拿撒勒人”转称耶稣。

我为你们造出永恒星球的梦

这句“先于你们在这个星球上将躯体触摸”一定有着崇高的讽刺意味。恋人们永远抓不牢躯体——如果他们从来不为斗争而强身，这又有何用？只是看在这些无希望者的份上，我们才获得了希望。

根据：Walter Benjamin：Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Siegfried Unseld. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 63—135译出。

贝尔托尔特·布莱希特
(1930)

如果人们声称自己不带党派立场，超然客观地谈论在世的诗人，这总是一种虚伪，而且不仅是一种个人的虚伪，或许更多地不是一种个人的虚伪——虽然没有任何人可以阻止一个同时代者的影响以无数形式触及到他，而且其中的任何一种都是他无力自觉加以控制的——而首先是一种科学上的虚伪。但是这并不意味着，人们在这类描述中应该完全听之任之，在浮想联翩、轶事传闻和类比推断这一模糊的系列中去寻找他的成功。完全相反，假如文学史的形式拒绝这种描述，那么适宜于这种描述的是文学批评形式。作为形式，它越是远离廉价的高贵，越是坚决地探讨一部作品中正具现实性的观点，它就越是严格。比如布莱希特这一事例中，默默地略过他创作中的内在危险性，他的政治态度问题或者甚至是剽窃事件，这将是愚蠢的。由此人们将使自己失去进入他的创作的入口。更正确的是对这些事情进行展示和探讨，藉此对他的理论信念、谈话方式乃至他的外表产生一种概念性的了解，更重要的是，并非按照时间的顺序，而

是按照内容、形式和效果展示他的作品。因此我们并不感到于心不安，在此以他最新的一本书作为开始，对于文学史家来说这显然是一个错误，但是对批评家来说则不是这样，而且当这部最新作品——书名《尝试》，由柏林基彭豪尔出版社出版——属于布莱希特最难啃的作品，它迫使我们以突然的方式，坚定地直面这一整体现象时，这一方式就显得更加合乎要求。

如果人们想让《尝试》的作者直截了当地声明对自己的坚定信念，恰如他对他的主人公们的要求，人们就会听他说："我拒绝'自由地'运用我的才干，我作为教育者、政治家和组织者来运用才干。所有针对我的文学表现的指责剽窃者、捣乱者、破坏者——我都引作一种誉称，是对我从事匿名但却计划周密的非文学活动的誉称。"无论如何，有一点确定无疑，布莱希特在德国的写作者中属于占极少数的一类人，他们扪心自问，必须将自己的才能用于何处，而且只在坚信有必要运用的地方才运用自己的才能，而在任何一个经不住这一检验的时刻弃之不干。《尝试》就是这样一个布莱希特投入自己才能的位置。这一作品的全新之处在于这些位置以它们的全面重要性凸现出来，为了它们的缘故，作家告别了自己的"创作"，就像工程师在荒漠中开始石油钻探一样，在现实的荒漠中，作家在数个经过确切推算的位置上开始他的工作。在这里，类似位置就是戏剧、佚事体故事和广播——以后将涉及其它类型。著者在一开始写道："《尝试》出版之时将是某些作品不应再完全是个体的经历（即具有作品的特点），而是更多地致力于利用（改造）某些院所和机关设施的时刻。"不是号召修旧，而是计划创新。如果一个作者的情感在立志改变世界的同时不与冷静客观相结合，文学对

他将不再有所期待。文学知道，它所面临的唯一机会就是在一个分支繁多的改变世界的过程中成为派生的产物。在这里，它就是这样一个产物，而且是一个不可估量的产物。这一过程中的主要产物是一种态度。里希登贝格[①]说："重要的不是一个人坚信什么，而是他的信念使他成为什么。"这个什么在布莱西特这里就是态度。这一态度是新生的，它的全新之处在于它是可以习得的。"第二篇尝试《考埃纳先生的故事》"，著者说"描述了一个尝试使姿势成为可引用的。"而可以引用的不仅是考埃纳先生的态度，同样可以通过练习引用《林白们的飞行》中的学生们的态度，自私自利者法泽尔的态度也是如此，再者，在这些人物身上可引用的不仅是态度，同样可引用的是伴随着态度的话句。这些话句也希望得以练习，即首先得到注意，随后得到理解。它们首先具有教育作用，随后是政治作用，最后才是诗学作用。

通过上述简短的阐述，您或许已在这似乎是过于紧凑的顺序里看到了布莱希特创作中所有重要的主题，在这一开端之后，我们显然有权稍事休息。休息在这里意味着遍览一下布莱希特笔下众多的形象，挑选出这个和那个最好地表现出作者意图的形象。第一个我想列举曾经提及的考埃纳先生，他在布莱希特的最新作品中才敢于显露出来。这个名字从何而来，可以不必深究。让我们借用一下里翁·福西特万格[②]——布莱希特过去的同事的——观点，在这个名字中含有希腊语的词根 κουός——普遍的、涉及一切的、属于一切的东西。事实上，考埃纳先生是涉及

① 里希登贝格（1742—1799），德国物理学家和作家。
② 里翁·福希特万格（1884—1958），德国作家。

——译者注

一切与属于一切的人，即领袖。只是他完全不同于通常设想的领袖，但绝对不是演讲家、鼓动家、哗众取宠者或强壮者。他的主要活动与人们设想中的领袖相差明显。考埃纳先生是思想者。我忆起布莱希特有一天曾描绘过，假如考埃纳登上舞台，他将如何出现。他将躺在一副担架上被抬上来，因为思想者不去花费力气；随后他将默默追踪舞台上的诸多事件经过，或许并不追踪。因为面对如此纷繁的状况，思想者根本无力追踪事件的经过，这在当今恰恰是具有独特意义的。这类思想家按照他们的举止根本不可能与希腊的智者、严格的斯多葛主义者或伊壁鸠鲁学派的生活艺术家相混淆，反之却有可能与保罗·瓦莱里[①]笔下毫无激情的纯思想者形象相混淆，即与台斯特先生相混淆。两者都有中国式的特点，两者都无比狡猾，无比沉默，无比客气，无比老成，无比善于适应。而考埃纳先生与他的法国同行的完全不同之处在于他有一个目标，他无时无刻不盯住这一目标。这个目标就是新的国家。——一个在哲学与文学上有着深厚基础的国家，恰如人们所知晓的孔子设想中的国家。为了离开中国因素这一话题，我们要说在考埃纳身上可以发现耶稣会的特征。这绝不是偶然的。越是具体剖析布莱希特创作的类型——我们在考埃纳先生之后还将剖析另外两个就越是表明——，这些类型虽然充满活力和生机，但是展示出来的是政治模式，用医生的话说是人体模型。他们都有一个共同的特点，唤起理性的政治行动，这些行动不是源于人际的友好、博爱、理想主义、高尚或类似的东西，而仅仅源于不同的态度。这种态度就其本身而言可以是可

① 保罗·瓦莱里（1887—1976），法国作家。——译者注

疑的、令人不快的、自私自利的；只要展现这一态度的人不自欺欺人，只要他贴近现实，那么这种态度本身就会产生修正作用。这不是一种伦理上的修正：这个人不会变得更好；但有一种社会的修正：他的行为使他成为可运用的，或者像在布莱希特文中的另一处所说：

> 所有的恶行都有其益处，
> 只有那个人，他说，那个犯有恶行的人毫无益处。

考埃纳先生的恶行是冷酷而坚定的思考。这对什么有益处呢？它有益于使人们能够意识到，他们是带着何种前提走向所谓的领袖，走向思想家和政治家，走向他们的书籍和讲话，藉此将这一前提尽可能彻底地置于怀疑之中。这实际上是一束前提，人们一旦松开捆住它的绳索，就会散落开来。这是固有之见的绳索：肯定已由某处作出了思考，对此我们可以信赖。那些拥有相应的位置、得到有关的报酬的人物为其他所有人去思考，他们熟悉有关的方法，并且不断地努力着，扫除前进道路上残留的疑虑与含混。假如有人想否定这一切，假如有人甚至能够证实，这一切都不是如此，某种不安就会攫住观众。观众将处于困窘之中，不得不自己来思考。考埃纳先生的兴趣集中在展示下述观点：纷繁复杂的问题与理论、论题与世界都是虚构的。它们彼此之间相互抵消既非偶然，亦非植根于思考，而是植根于人们的利益，正是拥有这些利益的人将诸多思考者放到他们的位置上。——观众将会发出疑问，思考是符合某些利益的吗？思考不是毫无功利的吗？——某种不安将会攫住观众。如果按照某些利

益的意旨来思考，谁能向他保证这些正是他的利益呢？在此他解开了绳索，他那束前提散落开来，变成真正的可疑之物。是否值得思考呢？思考应该有用吗？它在现实中有什么用处呢？对谁有用呢？——完全是一些粗浅的问题，这是肯定的。但是我们，考埃纳先生说，根本不必畏惧这类粗陋的问题，我们已经准备了最精细的答案，恰恰用来回答这些问题。这里表现出我们与另一类人的关系：他们懂得精确细腻的提问，但是他们的问题由诸多渠道构成，而这些渠道淹没在他们答复的泥流之中，这些答复具有一种未经筛选的丰富，它对少数人有益，对几乎所有人都是有害的。与之相反，我们总是结实有利地提问，而在回答中，我们只允准那些筛过三遍的答案。这是一些精确明晰的答案，在这些答案中，不仅清晰地显露出事实，而且还有说话者的态度。考埃纳先生是这样说的。

如前所述，这位考埃纳先生是布莱希特笔下诸形象中最新的一个。如果我们现在来谈他笔下最早的形象之一，并不显得突兀。您或许记得，我曾谈到布莱希特创作中的危险。这种危险在考埃纳先生那里出现。如果他已成为诗人那里的常客，那么他必然如我们所希望的一样，会遇到其他的来访者，这些人与他完全不同，并且祛除他给诗人带来的诸多危险。确实如此，他遇到了巴尔，遇到了尖力玛基，遇到了法泽尔，遇到了整群的暴徒和罪犯，他们布满布莱希特的剧作，他们尤其是布莱希特歌曲的真正演唱者，这些歌曲收集在令人惊讶的《家庭祈祷书》（普罗皮莱恩出版社，柏林）中。所有这些无赖和歌曲都要追溯到布莱希特的早期，即奥格斯堡时期，在这一时期里，他与他的朋

友和合作者卡斯帕·纳尔[①]以及其他人一起，在罕见的旋律和撕裂人心的粗野叠句中感受到他晚期剧作的诸多主题。从这一世界中产生了嗜酒成癖的谋杀犯和诗人巴尔，最终还有自私者法泽尔。如果人们认为这些形象只是作为令人恐惧的事例使创作者感兴趣，那就完全弄错了。布莱希特对巴尔和法泽尔的真正兴趣要深得多。他们对布莱希特来说虽然是自私的、非社会性的，但是布莱希特正是在不断地努力，将这类非社会性的人、这类暴虐之徒描绘成潜在的革命者。这不仅源于他本人对这一类型的赞同，而且还有一个理论性的因素。马克思给自己提出问题，使革命从与之完全不同的对立面，即资本主义中产生，他丝毫未曾为此涉及伦理与道德，布莱希特则将这一问题移入人的领域：他想使革命者从自私自利的坏人中自发地产生，同样毫不涉及伦理与道德。正如瓦格纳[②]让蒸馏瓶中的人造人荷蒙库鲁斯产生于一种神奇的混合物，布莱希特想让蒸馏瓶中的革命者产生于卑微与鄙劣。

我第二个选出的是加利·盖。他是一部喜剧《人就是人》的主人公。他刚刚走出家门，在他的妻子安排下去买一条鱼，就遇到了英印军队的士兵，他们在洗劫一个寺院时失去了他们这一组的第四个人。他们十分感兴趣尽快找到一个顶替者。加利·盖是一个不会说"不"的人。他跟随着这三个士兵，不知他们打算让他干什么。他一步步地接受了一个人在战争中所必须有的举止、思想、态度、习惯；他完全被重新组装，不再承认找到他

① 卡斯帕·纳尔（1897—1962），德国舞台设计师。
② 瓦格纳：歌德《浮士德》中的人物。

——译者注

的妻子，最终成为一个令人畏惧的战士和埃尔德豪威尔岩堡的占领者。他究竟是怎样的，您可以从下面的格言诗中得知：

贝尔托特·布莱希特先生宣称：人就是人。
这是一件人人皆可宣称的事情。
不过贝尔托特·布莱希特还证明，
人们对一个人可以随意做许多事情。
今晚在这里一个人像一辆汽车一样被重新装配，
他在装配中没有失去任何部分。
从人的角度接近这个人，
他面对毫不令人烦恼的坚定求恳，
马上适应这个世界的进程，
让他自己的鱼游走逃生。
贝尔托特·布莱希特先生希望您将看到您站立的地面，
像一片雪花一样在您脚下消逝无影，
您将马上在包装工加利·盖那里发现，
生活在世间充满危险。

这里谈到的重新装配——我们曾听到布莱希特将它宣布为文学形式。写出的东西对他来说不是作品，而是器械和工具。写出的东西越是高水平，就越能够改形、拆卸和转变。对伟大的经典作品，尤其是中国文学作品的观察向他展示出，在那里对文学作品的最高要求就是它的可引用性。应该指出，由此建立的是一种剽窃理论，在这一理论中，这个说俏皮话的家伙很快将黔驴

技穷。

一个人如果必须在三句谈论布莱希特的话中说出关键性的内容，对他来说聪明的做法是局限于一句话：他的对象是贫穷。思考者不得不以尚存的寥寥几个切合实际的想法来应付一切，写作者不得不以我们尚有的寥寥几个尚可信服的表达来应付一切，政治家不得不以寥寥可数的人的智慧与能力来应付一切，这一切是他所有创作的题材。“他们所做的东西”，林白们在谈到他们的机械时说，“这一定够我用的。”紧紧贴近简洁的现实——这就是口号。贫穷，考埃纳先生想到，是一层保护色，它允许一个人靠近现实，这种靠近是任何一个富人都难以做到的。这当然不是梅特林克[①]式的贫穷之秘，也不是里尔克所指的托钵僧式的，里尔克[②]曾写到：“因为贫穷是一种伟大的内在光芒。”——这种布莱希特式的贫穷更像一件军服，它十分适合于给那些有意识穿着它的人以很高的军阶。简而言之，它是机器时代中人在生理和经济上的贫穷。“国家应该富有，个人应该贫穷，国家应该负起义务，有能力做许多事情，个人则应被允准只会做很少的事情”：有权拥有贫穷这是一项普遍的人权，正如布莱希特所表述的，他在他的著作中研究了它的有益性，展示出它衣衫褴褛的瘦小形象。

我们没有终结，而是中断。你们，女士们和先生们，可以藉助于每个好书店继续这一观察，不过要想观察得更彻底，则应该抛开这种书店。

---

① 梅特林克(1862—1949)，比利时剧作家。
② 里尔克(1875—1926)，德国作家。

——译者注

根据：Walter Benjamin：Versuche über Brecht. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1981. S. 9--16译出。

文学史与文学学
(1931)

总有人试图把各学科的历史作为独立的发展过程来看待，他们喜欢用独立学科这样一个词。即使这一惯用语首先是指各学科的概念体系，但这种独立的设想却很容易滑入历史范畴，以致把各学科的科学史分别视为独立于政治思想史整体之外的发展过程。这里要争论的不是能否可以这样做作，也且不谈这一争论的结果会如何，但就某一学科各发展阶段的横断面来看，有必要把所获结果不仅仅看作是这一学科历史独立发展的一个环节，而首先应当看作是某一阶段整个文化状况的一个组成部分。如果下面要说文学史正处在危机之中，那么这一危机只是一个更为普遍的现象的一部分，文学史不仅是一门学科，而就其发展而言，它本身也是总的历史的一部分。

它是后者，这是无疑的。但它真是前者吗？文学史是一个历史学科吗？答案在何种意义上是否定的，且见下文。首先，应当公正地指出，文学史本身不像它的名称让人理解的那样，从开始就是作为历史范畴的一部分出现的。作为阳春白雪艺术教育

的分支，作为一种实用美学，它在十八世纪界于美学教科书和畅销书目之间。

1835年，格维努斯[①]以其《德意志民族文学史》第一卷作为第一个实用文学史家崭露头角。他自认为属于历史学派；在他看来伟大的作品是“历史事件，诗人是活动天才，因此对他们的评价便是他们的深远社会影响。与格维努斯个人的立场紧密相联的不仅仅是这一与观察世界历史同样的类推，而且他的方法也是如此，即通过将伟大的作品与其‘近似的’进行‘比较’来取代自己所欠缺的艺术哲学观。”这部精彩的、但方法上天真的著作并没能把文学与历史之间的、当然也就更谈不上历史与文学史之间的真正关系作为议题来处理。纵览至世纪中为止的尝试，便可看出，文学史无论是对其在历史中的位置，还是仅仅在其与历史的关系的问题上，还都没有解释清楚。随着这种表现在认识批判问题上的束手无策便出现了倒退，正如米哈依·伯奈斯、理查德·海策尔、理查德·玛丽亚·韦尔纳这样一些人所表现的那样。这样，便或多或少地、有计划地放弃了历史导向，以借用严格的自然科学的方法来取而代之。在此之前，即使是文献资料汇集式的方法总还可以看到一点注重整体发展的影子，而现在人们却执意走上了单项研究、“收藏保护”的老路。实证主义教条时期为市民家庭生产的大量家用文学史是这一严谨的研究工作的副产品。但这里所展示的包罗万象的历史全景，无论对作者还是对读者都只不过是一种舒适的表述而已。以精确的事实

① 格奥尔格·戈特弗里特·格维努斯(1805—1871)，德国历史学家、文学史家、政治家。——译者注

为基础，以纵跨三个世纪的节奏来进行分期的施乐尔氏[①]文学史可以被视为当时两种基本研究方向的合成。人们正确地强调指出了他的这一著作产生的文化政策及组织上的意图，揭示了他的著作的基础是马卡特[②]幻想：由理想的德国人形象所组成的盛大的凯旋队伍。在他果敢的创作中，施乐尔让关键性人物“时而在政治，时而在文学，时而在宗教或哲学领域中出现。但他没能澄清，这一现象是否有着意义深刻的必然性，或者退而言之，是否是外在因素所致。他将这些人物的影响与个别作品、绝对化的意念或作品中人物的影响混为一谈，这样便出现了五光十色的混乱，却谈不上产生一种历史秩序。”

施乐尔的文学史是文化史方法上错误的普遍主义的前奏。由于李凯尔特[③]和温德尔邦特[④]对各文化学科所下的定义就完成了这一发展。是的，文化史观的胜利无所不至，兰姆雷特[⑤]的《德意志史》的发表标志着，它现在已成为实用主义的认识论基础。随着对“价值”的宣告，历史被按照现代主义的观点彻底篡改了，研究便成了混合了不同观点的礼仪，来为“永恒价值”举行庆典的业余服务处。值得永远记住的是，从这里到最新文学史论的不堪设想的混乱仅一步之遥，被阉割得没有灵魂的方法怎样善于打着“价值”的金字招牌，在令人厌恶的新词中寻找刺

---

① 威廉·施乐尔（1841—1886），德国日尔曼学家，实证主义学派的重要代表人物。

② 汉斯·马卡特（1840—1884），奥地利画家，他的新巴洛克画风迎合了当时大资产阶级的排场要求。

③ 海因里希·李凯尔特（1863—1936），德国哲学家，新康德派的代表人物。

④ 威廉·温德尔邦特（1848—1915），德国哲学家，新康德派的代表人物。

⑤ 卡尔·兰姆雷特（1856—1915），德国历史学家。

——译者注

激："所有诗歌的最终目的在于达到'可言'的价值世界，从形式关系上看，即语言直接表达力量的最后升华与内敛反观。"不管怎么说，谁听了最后升华与内敛反观是诗人"语言欲"的经历这番话，都会觉得这里所表现的认识休克无所谓。这里所讲的世界也就是"语言艺术作品"的生存土壤。没有哪个被滥用的词像"诗"一样，展示了如此高贵的情操。那门所谓的科学要通过这一切来表现自己是多么重要，但它恰恰总在玩弄客体的"广阔"与"综合"伎俩时露出马脚。这种全方位的占有欲正是它的悲剧所在。他们说什么"精神价值产生于其压倒一切的力量与纯洁中，……'意念'拨动着诗人的心弦，给予他象征意义的创作灵感。诗人让我们每时每刻都——尽管并不系统——清楚地感受到，他喜欢哪些价值或价值层次，或者在他看来，各种价值应分属哪种层次。"这一泥潭便是学院派美学七头蛇的巢穴，这七个头是：创造性、移情作用、超时代性、再创造性、经历、幻想及艺术欣赏。要想了解七头蛇的崇拜者世界，只许翻翻最新出版的代表性文集①，以上引言也出于此。在文集中，德国当代文学史家对他们的工作作了总结。不过，这并不是说，这部汇编的撰写者精诚团结，也为他人的观点负责。像古姆伯尔、奇萨茨、穆施克和那德勒这样一些人便脱离了他们这混乱不堪的基础。

而更为典型的是，即便那些有着优秀学术成果的人也无能为力，或言之，仅仅是微不足道，让昔日日尔曼学借以扬名的作风在他们的同行里得到发扬光大。整个研究项目给懂文学的

① 《文学学哲学》，埃米·尔艾马廷格主编，1930年，柏林容克和丁豪普特出版社出版。

人留下的是这样的可怕印象：打着观赏珍贵财富的幌子踏着重步进入美丽、坚实的文学庭院的是一营雇佣兵。他们马上就让人明白，他们对庭院里的秩序与财富丝毫不感兴趣，进驻的目的是为了能从这里更好地射击在内战中至关重要的桥头或铁路。这样，文学史便在诗院内驻扎下来，因为“美”、“经历价值”、“意念”等等不仅是最好的隐蔽所，而且也是向外发动攻势的最佳射击孔。

但从另一方面来看，不能说，在这场游击战中与他们对阵的队伍训练有素。这一队伍的指挥是比弗兰茨·梅林老人还逊色一筹的唯物主义文学史家。梅林过世后，文学史上每次唯物主义的尝试都一再表明了他的重要性。表现得最为明显的是克莱贝格的《德意志文学的社会、时代及思想史基础》。这一著作很机械地沿袭了莱克斯纳或柯尼希的成规，只是偶尔加上一个自由思想的框架作点缀，真可谓小人之苦衷。而梅林之所以称得上是唯物主义者，很大程度上并非因为他的方法，而在于他对一般历史与经济史所具有的渊博知识。他的倾向源于马克思，素养源于康德。他所坚持的信念是：无论如何，“民族最宝贵的财富”都应得到维护和发扬。这样，确切地说，他的著作更多是保守的，而不是革新的。

而历史的不老泉发源于忘却。没有任何事物像忘却一样常新。伴随着教育的危机，文学史的空洞排场在加剧，在许多通俗论著中，这一点表现得最为明显。总是同一篇乏味的文章，时而以这种、时而以那种形式出现。它的成就早已与学术无涉，它的作用仅仅在于给某些阶层以这样的幻觉，使他们以为自己在参与着美文学的文化财富。而学术只有抛弃掉博物馆性质，才能以

真实取代幻觉。要做到这一点，不仅必须有排除许多东西的决心，而且必须具备这样的能力：即有意识地将文学史研究置入写作者——这里不仅指作家和诗人——数目日益增加、人们对写作的技术兴趣比修身养性兴趣表现得强烈得多的时期。对这样一种兴趣，新一代研究者可通过研究各时代的无名氏作品，如：刊登在日历上的文学和通俗文学，以及读者、作家团体和书籍销售社会学来探讨。现在这一工作已部分开始进行。但关键并不在于要通过研究来更新教学，而是要通过教学来更新研究。因为与教育危机有直接关系的是文学史忘却了它最重要的任务即教育任务，忘却了它作为“美科学”是带着这样一个使命而诞生的。

关于社会状况就谈到此。如同在这里用博物馆式的教育概念折衷了认识与实践的对立关系一样，现代主义的历史范畴内抹杀了今天与过去的区别，也就是说文学批评与文学史之间的区别。现代主义的文学史不是要通过对昔日的卓有成效的钻研来使自己在今天有立足之地，而是错误地认为，通过推崇当代作品能更好地确立自己的地位。学院派学术如此顺从一切，随波逐流，真是令人吃惊。如果说以前的日尔曼学将他们同时代的作品排除在视野之外，但那并不是像今天人们所理解的那样，出于聪明的谨慎，而是出于那些富有研究天性的学者们苦行僧般的生活准则。他们按照今天的需要去钻研昨天，以直接为他们的时代服务。他们的事业所要求的营养学不亚于伟大的艺术创作所要求的。格林兄弟的作风、态度便是有力的证明。而今，这一作风已被那一与大都市的晚报较量知识面的学术野心所取代。

当今的日尔曼学杂乱折衷，也就是说，彻底地非语文化了。

这里不是以施乐尔学派的实证主义语文概念，而是以格林兄弟的为准绳。格林兄弟从来没有试图在词外寻找实际内涵，假使他们听到“闪灵光的”、“超越自身的”这样一些文学分析的说法，定会感到毛骨悚然。诚然，在他们之后还没有任何一代人在历史的与批评的钻研上能够稍微接近他们的水平。格奥尔格派的文学史在多方面是孤立的，其少许著作却值得注意，如：海林格拉特和科默雷尔的著作。如果说他们与学院派有什么共同点的话，那便是在他们中间同样贯穿着反语文精神，只是方式不同而已。这一学派的著作中所设的亚历山大神庙阵容是技巧与天才、机遇与天命、幸运与灵感，而这些恰恰是驱逐历史的帮凶。这一研究方向的目的是要把整个德国文学分割为一个个神圣不可侵犯的庙宇，将永恒的诗人供起来。这种背离语文研究的做法——格奥尔格派尤为如此——日趋严重地在文学史工作中制造着混乱，其迷惑人的议题是：理性在何种程度上或者究竟能否把握艺术作品。这样，艺术作品的生命在时间之中和对艺术作品的理解是一个事物的两个方面这一认识，便远远无法获得。完成这一任务成了作品与形式单项研究的保留课题。

瓦尔特·穆施克写道：“就当今而言，可以说，文学史的主要注意力基本上全部集中在单项研究上。当今这一代人对概论的意义的信念已经大大失去。取而代之的是要弄清形式与问题，认为形式与问题在通史的某一时期表现为空白。”关键在于弄清形式与问题，这可能是对的，而更关键的是，要弄清作品。对作品的整个生命及影响范围，应与作品、尤其是与创作史平等相待，也就是说，要注重作品的命运、当代人对作品的接受、作品的翻译情况及作品的荣誉。这样，作品便能够在心灵深处构成

一个微观宇宙，乃至微观永恒。因为，不是要把文学作品与它们的时代联系起来看，而是要与它们的产生，即它们被认识的时代——也就是我们的时代——联系起来看。这样，文学才能成为历史的机体。使文学成为历史的机体，而不是史学的素材库，乃是文学史的任务。

根据：Walter Benjamin：Der Stratege im Literaturkampf. Zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben Von Hella Tiedemann-Bartels. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1974. S. 7-14译出。

经验与贫乏
(1933)

我们的读物中有这样一个寓言：一个老人在临死前告诉他的儿子们，在他的葡萄种植园下面藏着宝物，只待他们去挖掘。他们挖啊挖，却连宝物的影子也没挖到。秋天到来时，没有任何地方像他们的葡萄种植园那样果实累累。这时，儿子们才发现父亲传给他们的是经验：幸福之本不是金子，而是勤奋。无论是出于善意还是警告的目的，在我们的成长过程中，人们总是以这种经验来告诫我们："毛孩子，你懂个什么?!""你还缺点儿经验!"谁都很清楚，什么叫经验：总是年长者把它们传给年轻人。言简者，——借助年龄的权威——用谚语；絮叨者，讲故事；是在壁炉前，悠悠地讲给儿孙听，有时讲的是其他国家的故事。而现在这些都哪儿去了?哪儿还有正经能讲故事的人?哪儿还有临终者可信的话，那种像戒指一样代代相传的话?今天谁还能在关键时刻想起一句谚语?又有谁愿意试图以他的经验来和年轻人沟通?

没有了。很清楚，在经历过1914～1918年的这一代人身上，

经验贬值了，这是世界史上一次最重大的经历。这可能不足为奇。当时不也能够断定：他们沉默着从战场归来，直接经验并没有丰富，反倒贫乏了？之后的十年中，充斥于战争书籍中的经验与口头传播的经验完全不是一回事。不，这没有什么好奇怪的。还没有任何经验被如此彻底揭穿：战略经验被阵地战揭穿了，经济经验被通货膨胀揭穿了，身体经验被饥饿揭穿了，伦理经验被当权者揭穿了。曾坐着马车去上学的那一代人面对着自由天空下的风景：除了天上的云彩，一切都变了，在这一风景的中央，在毁灭和爆炸的洪流力场中，是微不足道的衰弱人体。

随着技术释放出这种巨大威力，一种新的悲哀降临到了人类的头上。随着星相学和瑜伽智慧、基督教科学派和手相术、食素主义和灵知主义、烦琐哲学和招魂术的复兴，深入人之中——或者确切些说——降临于人们头上的这些五花八门、令人窒息的想法只是这种悲哀的另一面。因为这并非真正的复兴，而是一种遮掩。这不禁使人想到恩索尔[①]的油画杰作：大都市的所有街道上都在闹鬼：市侩招摇过市，身着狂欢节服饰，戴着扭曲的粉饰面具，头顶着金光闪闪的花环。或许这些油画便是令人发指的混乱复兴的写照，而许多人又寄希望于这种复兴。但这里最明显地表现出：我们经验的贫乏只是更大的、以新的面目——其清晰与精确就像中世纪的乞丐一般——出现的贫乏的一部分。因为如果没有经验使我们与之相联系，那么所有这些知识财富又有什么价值呢？上一世纪各种风格和世界观的可怕混杂已经极为明确地告诉我们：虚伪的或骗取来的经验将把我们引向何

① 詹姆斯·恩索尔，(1860—1949)，比利时画家、蚀刻师。——译者注

方，因此，我们不能再认为：承认自己的贫乏很丢脸。不，我们承认：这种经验贫乏不仅是个人的，而且是人类经验的贫乏，也就是说，是一种新的无教养。

无教养？是的。我们这样说，是为了采用一个新的褒义上的"无教养"概念。经验的贫乏将会把无教养的人引向何方？引向从头开始，重新开始：以少而为，以少而建构；不瞻前顾后。在伟大的创造者之中，从来就不乏无情地清除一切的人。他们是设计者，所需要的是干净的绘图桌。笛卡尔就是这样的设计者，对他的哲学，他首先只需要一个信念："我思，故我在"，这便是他的出发点。爱因斯坦也是这样的设计者，他对广阔的物理世界突然失去了兴趣，只热衷于牛顿的方程与天文学经验之间的细微差别。这种从头开始也是艺术家的目标，他们向数学家学习，像立体主义者那样以立体几何形式建构世界，或者像保尔·克勒[①]那样从工程师那里获得借鉴。克勒笔下的人物就像是在绘图板上设计的，就像一辆好车的车身首先顺从发动机的需要那样，他们的表情首先听从内心的召唤，更多是内心而不是内向：这便是他们的无教养之所在。

最佳的思考者早已开始到处撰写与这些事物合拍的文章。他们的标志就是：对时代完全不抱幻想，同时又毫无保留地认同这一时代。无论是诗人贝托·布莱希特断言：共产主义不是公平分配财富，而是贫困，还是现代建筑的先驱阿道尔夫·罗斯[②]宣称："我只为那些有现代感的人写作，……而不为那些在对文

① 保尔·克勒（1879—1940），瑞士画家、版画家。
② 阿道尔夫·罗斯（1870—1933），奥地利建筑师，建筑理论家。
——译者注

艺复兴或罗可可的热望中耗费自己生命的人”，说的都是一个意思。无论是画家克勒这样的烦琐艺术家，还是罗斯这样纲领性很强的艺术家，他们都摒弃了传统的人的形象，那种庄严、高贵、以过去的牺牲品为修饰的形象，而转向了赤裸裸的当代人，他们像新生婴儿哭啼着躺在时代的肮脏尿布上。没有任何人像保尔·舍尔巴特[①]那样对赤裸裸的当代人表示了如此兴高采烈的欢迎。舍尔巴特的一些小说乍看起来像J.凡尔纳的，在他那里，坐着最棒的车环游宇宙的，只是法国或英国的一些退了休的小人物；与凡尔纳不同，舍尔巴特感兴趣的问题是，我们的望远镜、飞机和火箭怎么能把以前的人变成又美丽又可爱的新人。另外，这些人还使用一种全新的语言。这种语言的关键特征在于与有机相对的可任意建构性。这一特征是舍尔巴特笔下的人物语言的独特标志，确切些说，是这些人物的——因为他们拒绝与人相似——人道主义的基本法则。这甚至表现在他们的名字上：舍尔巴特这本书里的人物分别叫Peka，Labu，Sofanti或类似的名字，书名便按照主人公叫《Lasabéndio》。俄国人也喜欢给他们的孩子取“非人化”的名字：按照革命爆发的那个月，把他们称作“十月”，或按照五年计划，称他们为“五计”，或按照一航空协会的名称，叫他们“航协”。这里并非对语言进行技术革新，而是调动它为劳动和斗争服务，不管怎么说，是为了改变，而不是描述现实。

现在话题再回到舍尔巴特上来，他极为重视为他的人物

---

① 保尔·舍尔巴特（1863—1915），德国作家，以幻想和超现实为主要创作风格。

——译者注

并按照他们的模式为他的同代人——安排符合他们等级的住所：让他们住在像现在罗斯和勒科尔比西埃[①]展示的那种可移动的玻璃房子中。玻璃这种物质不仅仅坚硬，光滑得任何事物都不能附着其上，而且冰凉、冷静，因为玻璃制品缺乏“氛围”。玻璃是秘密的死敌，也是占有的死敌。伟大诗人安德烈·纪德[②]曾说过：我欲占有的每一件物品，都变得不透明。像舍尔巴特这样的人梦想玻璃建筑，是因为他们认同新贫乏吗？作一比较可能比理论更能说明问题。如果进入八十年代一个市民之家，无论它多“舒适”，你最强烈的感觉就是：“这儿不是你待的地方”。这儿不是你待的地方，因为这儿没有一块地方没有居住者留下的痕迹：窗台上放着装饰物，沙发椅上摆着饰布，窗户上有透明玻璃画，壁炉前有防热板。布莱希特的一句精辟之言可以帮助我们离开，远远离开这里：“抹掉痕迹！”这是《城市居民读本》的开篇诗中的那个叠句。而在市民之家里，与此相反的态度成了习惯，“室内布置”反过来要求居住者尽量接受习惯，这些习惯与其说是适合于他自己，不如说是适合于他的室内布置。——如果家里打碎了东西，这种舒适居室的居民就会陷入荒诞状态。——谁要是还记得起这种状态的话，便能理解这一点。包括他们发火的方式——他们能够很熟练地表演这种日渐稀微的感情冲动行为——也是被抹掉了“生存在世的痕迹”的人的

① 勒科尔比西埃（1887—1965），法国籍瑞士建筑师、建筑理论家。
② 安德烈·纪德（1869—1951），法国作家。

——译者注

反应。现在，舍尔巴特以其玻璃，包豪斯建筑学派①以其钢铁做到了这一点：在他们所建造的房间里，人很难留下痕迹。“综上所述”，舍尔巴特二十年前这样解释道，“我们可以说，这是一种‘玻璃文化’。这种新的玻璃——生存环境将会彻底地改变人。只希望不会有太多的人反对这种新的玻璃文化。”

经验贫乏——这并不意味着人们似乎渴望新经验。不，他们试图从经验中解放出来，他们渴望一种能够纯洁明确表现他们的外在以及内在的贫乏环境，以便从中产生出真正的事物。他们也并非总是无知或无经验。倒是常常可以说：恰恰相反：他们“吞噬”了这一切——“文化”、“人”，他们吃得过饱，疲倦了。舍尔巴特极为贴切地描绘了这些人：“你们都疲倦了，这只是因为你们没有集思想于一个最简单、最伟大的计划。”疲倦之后，继之而来的是睡眠，睡眠中不乏这样的情形：梦弥补着白日的悲痛和胆怯，表现着清醒状态中无力可及、非常简单却十分伟大的生存实现。米老鼠的生存便是当代人的这样一种梦。这种生存充满了奇迹，这些奇迹不仅超越技术奇迹，而且视之为笑料。最值得注意的是，所有这些奇迹都在没有机器的情况下即兴而成，产生于米老鼠、它的支持者和它的反对者之躯体，产生于最普通的家具，产生于树木、云彩或湖泊。在这里，自然与技术、简陋与舒适，完全融为一体。人们由于日常生活的无限困扰变得疲惫，他们的生活目的只是无限透视图作为手段的最遥远遁点；

① 包豪斯建筑学派，这一流派名称源于1919年在建筑师 W. 格鲁皮乌斯领导下在魏玛创建的“国立建筑学院（Bauhaus）”，该流派的目标是融艺术与工业新成果为一体，最广泛地塑造生活。

——译者注

而现在，他们眼前，展现出了一种自我圆满的生存方式，仿佛一种拯救。从任何意义上说，它都是最简单而且最伟大的，在这里，一辆汽车并不比一顶草帽重要，树上的果实像气球的吊篮一样迅速变圆。现在我们想退后一步，保持距离。

我们变得贫乏了。人类遗产被我们一件件交了出去，常常只以百分之一的价值押在当铺，只为了换取“现实”这一小铜板。经济危机即将来临，紧随其后的是将要到来的战争的影子。坚持，在当今已成了少数掌权者的事情，他们绝对不比多数人更人道，反倒往往更——不是褒义上的——无教养。其他人却必须重新安排自己的生存，以少而为。他们与那些以全新为己任、在认识与舍弃的基础上创建全新的人携手合作。人类准备着通过他们的建筑物、绘画和故事——在必要时——超越文化而幸存。但关键是，它要笑傲而为之。可能这种笑声听起来有些无教养，那么好吧，如果每个个体能给予那些大众些许人性，总有一天，大众会利滚利地偿还。

根据：Walter Benjamin: Illuminationen. Ausgewä hlte Schriften. Herausgegeben Von Siegfried Unseld. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 291—296译出。

可技术复制时代的艺术作品
(1934～1935)

美的艺术的创立及其不同种类的确定，可追溯到一个与当今完全不同的时代，与我们相比，那时的人把握事物及各种关系的能力微不足道。而我们的手段在适应能力和精确度上的惊人发展，为我们展示了在不久的将来彻底改变古希腊罗马美工业的前景。所有的艺术种类都有其物质部分，对这一部分，我们再也不可能像以前那样来观察、对待；它不可能摆脱现代科学及现代实践的影响。近二十年来，无论是物质、空间还是时间，都已不同于以前。如此巨大的革新必将改变各种艺术的所有技术，并以此影响创意本身，最终或许还会魔术般地改变艺术概念。对此，我们必须做好准备。

——保罗·瓦莱里

序　言

当马克思对资本主义生产方式进行分析时，这一生产方式尚处于萌芽时期。马克思努力使他的分析具有预测价值。他探究了资本主义生产的基本关系并对此作了论述，表明人们可以如何期许资本主义的未来，即资本主义不仅将继续加剧对无产者的剥削，而且还会创造出消灭它自身的条件。

上层建筑的变革比基础的变革要缓慢得多，它用了半个多世纪的时间才使生产条件的变化在所有文化领域产生影响。而这一进程究竟是怎样发生的，我们今天才能够解释。要作这一解释，必须提出一定的预测性要求。而符合这些要求的，并非有关无产阶级夺取政权后其艺术倾向的论点——当然也就更谈不上无阶级社会的艺术了，——更多倒是有关在当今生产条件下艺术发展倾向的论点。这些论点的辩证性不仅体现在经济领域中，而且同样也体现在上层建筑中。所以，低估这些论点的斗争性是错误的。这些论点把一系列传统概念抛在一边——如创造性与天才、永恒价值与神秘等，因为，如果不加控制地（而且目前也难以控制）使用它们，将导致按照法西斯的意愿加工事实材料。以下新引入艺术理论的概念不同于通常流行的概念，因为这些新概念在法西斯主义中根本派不上用场。相反，它们可以用来表述艺术政策中的革命要求。

一

艺术作品原则上从来就是可复制的。凡是人所做的事情，总可以被模仿。在艺术中，学生为了练习，进行这种模仿，匠人为

了传播作品，进行这种模仿，最终还有牟取暴利的第三者。而与此相比，艺术作品的技术复制则是新事物，它在历史上虽然是以很大间隔断断续续地，但却以不断增强的力度获得成功。对艺术作品的技术复制，古希腊人只掌握两种工艺：浇铸与制模。他们能大量制作的艺术品只有青铜器、陶器和硬币。所有其它艺术作品都是独一无二、技术上无法复制的。随着木刻的产生，版画的技术复制也成为了可能，它在时间上远远早于文字——通过印刷术的——技术复制的发明。印刷，即文字的可技术复制性，在文学中所引起的巨大变化是众所周知的。从这一现象来看——从世界史的角度来观察，这些变化只是例外——当然是特别重要的一种。除了木刻以外，在中世纪的进程中还产生了铜版刻和蚀刻，十九世纪初期又产生了平版术。

随着平版术的出现，复制技术达到了一个全新阶段。这一工艺要简便得多，它把绘图涂在一块石头上，而不是刻在一块木头或蚀在一块铜板上。这一工艺首次使版画不仅能（像以前那样）大量生产，而且能以日新月异的造型将产品投入市场。平版术使版画形象地伴随着日常生活，并开始与印刷术并驾齐驱。但石印术发明二三十年后，便被照相术超过。随着照相术的产生，在图像复制的过程中，手第一次从最重要的艺术职责中解脱出来，完全被现在通过镜头观察对象的眼睛所取代。由于眼睛的捕捉速度要比手的绘制来得快，所以图像复制的速度大大加快，以至可与说话同步。在摄影棚中，演员念着台词，摇着手柄的摄影师能够以同样的速度摄像。如果说，平版术可能孕育着画报，那么，照相术便预示着有声电影的诞生。声音的技术复制开始于上世纪末。这些一致努力可以使我们预见到像保罗·瓦莱里所描述

的那样："稍微动动把手，我们就让水、煤气、电从很远的地方进入住宅，供已所需，同样，我们要想看到图像，听听音响，只需一按开关，或作个手势，它们就会出现，继而消失"①。一九〇〇年前后，技术复制所达到的水准，不仅使它把流传下来的所有艺术作品都成了复制对象，使艺术作品的影响经受最深刻的变革，而且它还在艺术的创作方式中占据了一席之地。要研究这一水准，最具启发意义的莫过于观察它的两种不同表现形式——艺术作品的复制和电影艺术——如何反作用于传统艺术。

二

即便最完美的复制品也不具备艺术作品的此地此刻（Hier und Jetzt）——它独一无二的诞生地。恰恰是它的独一无二的生存，而不是任何其它方面，体现着历史，而艺术作品的存在又受着历史的制约。这种制约不仅包括作品的物质结构在时间中所起的变化，而且包括作品可能从属的不断变换的占有关系所发生的变化②。前者的轨迹只能通过化学或物理分析来探究，而这一手段不适用于复制品；后者则是传统的一部分，要弄清它，必须从原作的状况入手。

原作的此地此刻即它的本真性（Echtheit）。对青铜锈的化学分析可能有助于本真性的鉴定；同样，证明中世纪的某一手迹出自十五世纪的某个档案，也可能有助于对其本真性的鉴定。

---

① 保罗·瓦莱里：《艺术片论集》，于巴黎，无发表年份，第105页，《无处不在的征服》。

② 一件艺术作品的历史当然还包括更多的东西：如名画《蒙娜·丽莎》的历史包括十七～十九世纪所有摹本的种类及数量。

本真性的整个范围都不受技术的——当然不仅仅是技术的——可复制性的制约[①]。原作碰到通常被称为赝品的手工复制品时，本真性还能够保持所有权威，而当它面对技术复制品时，情况则不同了。原因有两方面：首先，技术复制品比手工复制品更不依赖于原作。比如在照相术中，技术复制可以突出原型的不同侧面。这一点，只有可调节、可变焦的镜片才能做到，肉眼则不行。或者，技术复制可借助一定技巧，如放大或快速拍摄，捕捉肉眼根本不可及的图像。这是其一。其二，技术复制还可把原型的摹本置入原型本身无法达到的境地，特别是它为原型创造了——无论是以照片还是唱片的形式——便于大家欣赏的可能性。主教坛离开它的原本的位置，艺术爱好者在摄影室观赏它；在大厅或露天演唱的合唱作品，可以在房间里放着听。

艺术作品的技术复制品可能步入的境况或许不会威胁艺术作品的存在——但必定要贬低其此地此刻。如果说，不仅艺术作品如此，电影中在观众眼前一闪而过的风景也是这样，这一过程就触到了艺术作品最敏感的核心。任何自然物都没有如此脆弱的核心，这便是艺术作品的本真。一事物的本真是它从起源开始可流传部分的总和：从物质上的持续一直到历史见证性。后者以前者为基础，所以，当前者在复制过程中不再受人控制时，后

① 恰恰因为本真性是不可复制的，某些——以前是技术上的——复制方法的强烈渗透便于将本真性加以区分和归类。建立这种区分，曾是艺术交易的一个重要功能。显然，艺术交易热衷于将文字发明之前及之后的各种木刻制品与铜版或类似铜板的制品区分开来。可以说，木刻术的发明挖空了本真性的根基，而这时本真性的晚期兴盛尚未来临。中世纪圣母像在被制作出来时，还不是“本真”的；在随后几个世纪中，它成了本真的，而最眩目的时期可能是在十九世纪。

者也就难以确凿了，当然，也只可能是后者；而事物的权威性也就岌岌可危了[①]。

复制过程中所缺乏的，可以用氛围（Aura）这一概念来概括：在艺术作品的可技术复制时代中，枯萎的是艺术作品的氛围。这一过程是病征；其意义已超出艺术范畴。一般说来，复制技术使被复制品脱离了传统范围。由于复制技术可重复生产复制品，这样，被复制品的独一无二的诞生便被大量出现所取代。同时，由于复制技术便于接受者在各自的环境中欣赏复制产品，这样，它便赋予了被复制品以现实性。这两种过程深深地动摇了流传下来的艺术作品——动摇了传统，而传统是人类当今的危机和革新的负面。革新过程与当今的群众运动紧密相关。其最强有力的代理人是电影。电影如果没有破坏性的、净化的一面——即铲除文化遗产中的传统价值，就不可想象它的社会意义，包括它最积极的意义，也恰恰如此。这一现象在大型历史影片中表现得最为明显。它不断把其它领域纳入自己的范围，一九二七年，当阿贝尔·冈斯[②]激昂高呼："莎士比亚、伦勃朗、贝多芬都将拍成电影……所有的传奇、所有的神话和所有的传说，所有的宗教创始人，甚至所有的宗教……都等待着在银幕上的复活，

① 与任何一部《浮士德》电影相比，乡下《浮士德》演出即使再蹩脚，也有一点比电影强，这就是：演出总有一个理想，即与此剧在魏玛的首演相媲美。人们面对舞台会回想起的任何一种传统内涵，在银幕前都已失去了价值——如：梅菲斯特这个角色身上有着歌德青年时代的朋友约翰·海因里希·梅尔克的影子，诸如此类。

② 阿贝尔·冈斯（1889—1981）：法国电影导演，电影艺术的开拓者。——译者注

英雄们已挤在门前”①，或许说者无心，但他这番话是在吁请全面的铲除。

三

在较长的历史时期中，随着人类群体的整个生存方式的变化，感知方式也在变化。人的感知的构成方式——即它活动的媒介——不仅取决于自然条件，而且取决于历史条件。罗马晚期的艺术工业和维也纳起源派产生于民族大迁移时代，与古希腊罗马时期相比，它不仅有另外一种艺术，而且有另外一种感知。维也纳学派的学者里格尔和维克霍夫反叛了埋没了这种新艺术的古典传统，最先从这一艺术来挖掘当时起作用的感知构成。他们的认识意义深远，但局限性在于仅满足于揭示罗马晚期特有的感知的形式标志，并没有试图——或许他们也不可能抱这样的希望——指出这些感知变化所表现出的社会变革。而现在，获得这种认识的条件好多了。如果把我们当代以感知为媒介的变化理解为氛围的末落，我们便可揭示这一没落的社会条件。

现在应当通过自然事物的氛围概念，形象说明此前就历史事物暂时提出的氛围概念。我们把前者定义为一定距离外的独一无二显现——无论它有多近。夏日午后，悠闲地观察地平线上的山峦起伏或一根洒下绿荫的树枝——这便是呼吸这些山和这一树枝的氛围。通过这一描述，我们很容易认识到导致当前氛围末落的社会条件。这一没落基于两种情况，它们都与当今生活中

① 阿贝尔·冈斯：《走向形象的时代》，见：《电影艺术》，第二卷，于巴黎，1927年版，第94—96页。

大众作用的不断增长有关，即：大众强烈希望事物在空间上和人性上更为“贴近”①，就如同他们倾向于通过接受复制品来克服任何现存事物的独一无二性。从最近的距离，不仅在图画中，而且更多是在摹本、复制品中占有事物，这种需求与日俱增。复制品——画报和周刊随时都可提供——显然不同于图画。前者的暂时性与可重复性紧密交织，后者的独一无二性与持续性也是如此。使事物脱离其外壳，摧毁它的氛围，这就是这种感知的标志，它那“视万物皆同”的意识已如此强烈，以致它借助复制从独一无二的事物中获取同类事物。这样，在理论领域使统计学的意义日益显著的情况也表现在形象领域中。使现实与大众互为目的，无论是对思维还是直观而言，都是一个有着深远影响的过程。

四

艺术作品的独一无二性与它植根于传统的关联是一致的。这一传统本身当然非常活跃、特别易变。比如，一尊古希腊的维纳斯雕像所处的传统关联，对于古希腊与中世纪教士来说，是不同的。前者对它顶礼膜拜，后者则将它视为淫乱的邪神。而亘古不变的是它的独一无二性，或言之：它的氛围。艺术作品植根于传统关联中的初始方式即膜拜。我们知道，最早的艺术作品起源于礼仪——起初是巫术礼仪，后来是宗教礼仪。关键在于，艺

① 让事物从人性上“贴近”大众，这就是说：将其社会功能排斥在视野之外。如果今天的肖像画家画一位正与家人共进早餐的著名外科医生，就精确表现外科医生的社会功能而言，这种描绘不可能比十六世纪的画家代表性地展示给观众的——如伦勃朗的《解剖学课》——更胜一筹。

术作品的氛围浓郁的生存方式从来就不能完全脱离礼仪功能[①]。也就是说："本真的"艺术作品的独一无二的价值以礼仪为根基，它的独特的、最初的使用价值正在于此。无论这一根基多么流变漫漶，就是在追逐美——作为世俗化了的礼仪的——最世俗的形式中，也可认出它来[②]。世俗的追逐美（Schö nheitsdienst）产生于文艺复兴时期，盛行了三百年，由它所遭受的第一次重大震撼我们可以清楚地看出它的礼仪根基。随着第一种真正革命性的复制手段——照相术——（社会主义与之同时兴起）的出现，艺术感到了危机的来临——数百年后，这一危机已毋庸置疑。它所作的反应是提出"为艺术而艺术"的理论。这实质上是一种艺术神学。由此就出现了一种以"纯"艺术的意念形式表现出来的完全否定式的神学，这种艺术不仅排斥任何一种社会功能，而且拒绝受对象题材的任何限定。（马拉美[③]的诗首先就做到了这一点。）

要研究可技术复制时代的艺术作品，就必须公正看待这些

---

① 把氛围定义为"一定距离外的独一无二显现，无论它有多近"，这无非是用时空感知范畴来表述艺术作品的膜拜价值。远是近的对立面，本质上的远是不可接近的。事实上，不可接近性是膜拜画的主要性质。按照膜拜画的本性，它总是"在一定距离外，无论它有多近"。人们可以从它的物质上贴近它，但这并不能中断远——远是它在显现后所固有的。

② 随着绘画的膜拜价值的世俗化，对其独一无二基质的设想也越来越模糊不清了。在观赏者的想象中，在膜拜画中占主导地位的显现的独一无二性不断被画家或他的绘画成就的切实可感的独一无二性排斥掉了。当然，不可能被排斥得一干二净；"本真性"这一概念总是要超越真实的圈限（这在收藏家身上表现得尤为明显，收藏家总保留着拜物教信徒的痕迹，并通过对艺术作品的占有来分享艺术作品的膜拜力量）。尽管如此，在艺术研究中，"真实性"这一概念的功能是一清二楚的：随着艺术的世俗化，真实性（Authentizität）取代了膜拜价值。

③ 马拉美（1842—1898），法国诗人。他的诗作力求独立的风格，注重语言的节奏与音乐效果，被称为"无声的音乐"。他被奉为象征主义文学流派的代表人物。——译者注

关联。因为这些关联酝酿了至关重要的认识：即艺术作品的可技术复制性有史以来第一次将艺术作品从依附于礼仪的生存中解放出来了。复制艺术品越来越着眼于具有可复制性的艺术品[①]。比如，用一张底片可以洗出很多照片；探究其中哪张是本真的，已没有任何意义。而当衡量艺术产品的本真标准失效时，艺术的整个社会功能也就发生了根本性的变化。艺术的根基不再是礼仪，而是另一种实践：政治。

五

对艺术作品的接受各有侧重，其中有两种极端：一种只看重艺术作品的膜拜价值（Kul twert），另一种则只看重它的展览价值（Ausstel lungswert）[②③]。艺术创作的开端是生产为膜拜服

---

① 对电影来说——与文学和绘画不同，作品的技术可复制性并非大量发行作品的外在条件。电影作品的技术可复制性直接来自电影的生产技术。这种技术不仅以最直接的方式使电影作品得以大量发行，而且甚至是强迫电影大量发行。因为电影生产耗资太多，买得起一幅油画的人却买不起一部电影。1927年，有人计算过，一部大片要赢利，就得有九百万观众。有声电影刚出现时，卖座率就倒退了；它的观众受到了语言限制，与此同时，法西斯主义强调民族利益。比记录这种挫败——同声翻译的出现减轻了这一局面——更为重要的是，观察它与法西斯主义的关联。这两种现象的同时出现基于经济危机。一般说来，经济危机的干扰会导致以公开暴力维护现存所有制关系的企图，它却促使受到危机威胁的电影资本努力加紧制作有声电影。自有声电影诞生后，经济曾一度有所复苏。这不仅因为有声电影重又把大众拉回了电影院，而且也是因为有声电影使电力工业的新资本与电影资本结合在一起了。这样，表面看来，它促进了民族利益，从内在来看，电影生产却比以前更国际化了。

② 这种两极对立在唯心主义美学中，不可能得到充分重视，因为唯心主义的"美"这个概念中所包含的两极对立就是合二为一的（相应地，如果两极对立不是合二为一的，就会被排斥出"美"这个概念）。尽管如此，黑格尔还是明确提到了它，程度正如唯心主义的框框内可以想见的。他在《历史哲学讲演录》中指出："画像，人们古已有之；祈祷时，虔诚的心灵很早就需要画像，但需要的并非美的画像，这样的画像对于祈祷毋宁说是干扰。美的画像中也有着外在之物。但只要它很美，画中人的气质就会打动心灵；而在

务的塑造物。可以设想，对于这些塑造物，它们的存在比被观赏更为重要。石器时代的洞穴人画在洞内墙上的驼鹿是一种巫术手段。尽管他们也把此画展示给同伴看，但画首先是为神灵而作的。今天，这种膜拜价值要求将艺术作品隐藏起来：某些神像只有拜堂中的教士才能看到，某些圣母像几乎全年都是遮盖着的，某些中世纪大教堂前的雕塑，站在平地上的观众是看不到的。随着各种艺术实践从仪式中解放出来，展示其产品的机会也越来越多。可到处运送的人物塑像的可展览性比固定在庙宇中的神像要大得多。木板画的可展览性比之前的马赛克画或湿壁

祈祷中，只有与一个物的关系是本质性的，因为祈祷本身只是灵魂的无思想的麻钝……美的艺术……仍来自教堂本身，……尽管……艺术已脱离了教堂的原则。”（格奥尔格·弗里德里希·威廉·黑格尔著《黑格尔全集》，永恒者之友协会版，第九卷：《历史哲学讲演录》，爱德华·甘斯主编，于柏林，1837年版，第414页。）《美学讲演录》中也有一处表明了，黑格尔觉察到了这是个问题。他这样谈道：“我们已经超越了将艺术作品奉若神明、顶礼膜拜的阶段，它们所造成的印象值得思索，它们在我们内心所激发的感情，还需要更高的试金石”。（黑格尔，同上，第十卷：《美学讲演录》，H. G. 霍托主编，于柏林，1835年版，第14页。）

③ 从艺术接受的第一种方式向第二种的过渡其实决定着艺术接受的历史进程。尽管如此，对于任何一部艺术作品，原则上都有着这两极接受方式之间的某种波动。对西斯廷圣母像的观赏就是一例。自赫贝尔特·格林的研究发表以来，人们就知道，西斯廷圣母像原本是为展览目的画的。格林由下面这个问题开始了他的研究：画面前景中两个小天使靠着的木框是什么？格林紧接着问道：拉斐尔怎么会想到在天上安一对门帷？他的结论是，西斯廷圣母像是为公开安放罗马教皇西斯廷的灵柩而作的。教皇的灵柩安放在彼得大教堂一个专门的侧翼小教堂里。在隆重的安放仪式上，以小教堂的壁龛为背景，棺材上端放着拉斐尔的画。拉斐尔在这幅画中表现的是，以绿色门帷隔开的壁龛为背景，腾云驾雾的圣母走向教皇的棺材。在教皇的葬礼上，拉斐尔这幅画的用途显示了杰出的展览价值。一段时间后，这幅画被放在皮亚琴察（Piacenza）黑色僧侣的修道院教堂的主祭坛上。这一流亡的原因是罗马的礼仪。罗马礼仪禁止将葬礼上展出过的画放在主祭坛上受膜拜。由于这一规定，拉斐尔的画在一定程度上被贬值了。不过，罗马教廷为了获取与此画相当的价钱，不得不默认这幅画被放在主祭坛上。为了避人耳目，便把这幅画送往了偏远省城的教会团体。

画要大得多。弥撒曲的可展览性或许原本并不亚于交响乐，但交响乐由它产生的时代所获得的可展览性大于弥撒曲所获得的。

随着艺术作品的技术复制方法的多样化，它的可展览性也大为增强，以致于两种极端价值之间的量变——如同在原始时代——突然成了艺术品本质的质变。就像原始时代的艺术作品由于绝对推崇膜拜价值，首先是一种巫术手段，而后才渐渐被视为艺术作品，今天的艺术作品由于绝对推崇可展览性，成了具有全新功能的塑造物。在这些功能中，我们所知道的较突出的艺术功能以后可能会被认为是附带性的[①]。至少可以肯定，获得这一认识的最有用的手段，目前来自照相术，今后将来自电影。

六

在照相术中，展览价值开始全面排挤膜拜价值。不过，膜拜价值并不是毫无抵抗地就退却了，它还有最后一道防线，这便是人像。人像在早期照相术中占中心位置，绝非偶然。对遥远或已逝的爱情的回忆性膜拜是绘画的膜拜价值的最后避难所。在人脸转瞬即逝的表情中，氛围最后一次——在初期照相术中——起着作用。这便是照相的忧伤、无以伦比的美之所在。而当

① 布莱希特在另外一个层面上，作了类似的思考："当'艺术作品'这个概念不能再被视为物的产生，当艺术作品成了商品时，假若我们不想将这个物本身的功能也一同抹煞掉，我们就必须小心谨慎、但毫不惊慌地抛开这个概念，因为该物必须经历这一阶段，此处并无深意，这个阶段并非不明不白地偏离正确道路，而是：物所遭遇的，将彻底地改变它、洗刷它的过去，程度如此强烈，以致于即便那个老概念会重新被拾起——会是这样的，为什么不呢？——它也不会再让人回想起它曾指的那个物。"贝托尔特·布莱希特著《尝试》8—10，第3册，于柏林，1931年版，第301～302页，《三毛钱诉讼》。

人退出照片时，展览价值首次胜过了膜拜价值。展现这一过程，这就是阿特盖的独特意义，他摄下了一九〇〇年左右无人的巴黎街道。人们说他像拍作案现场一样拍摄了这些街道，这种说法很有道理。因为作案现场也是无人的。拍摄它是为了寻找线索。从阿特盖起，照片开始成为历史进程的证明材料。这就使它具有了隐含的政治意义。它要求某种特定的接受，对此，神游八极的冥思已行不通；照片使观看者不安，使他感到：要看懂它们，就得找到一条特定的路。画报立即开始为他提供路牌。不管路牌是对是错，画报中第一次开始必须附上文字说明。显然，这些文字说明与一幅油画的标题在性质上截然不同。看画报时，观众由文字说明获得指导，不久，文字说明在电影中变得更为精确、更具强制性，因为对任何一幅画面的理解都已由之前的所有画面规定得明明白白了。

七

在十九世纪的进程中，绘画与照相术围绕它们产品的艺术价值所进行的论战，在今天看来是不恰当的、混乱的。但这并不是要否定这场论战的意义，倒可能会强调它。事实上，这场论战体现了世界史的一场巨变，尽管争论双方都没有意识到这场巨变。由于艺术在可技术复制时代脱离了膜拜根基，它的自主性表象便永远消失。而由此出现的艺术功能的变化，十九世纪的人都没有看出。就连经历了电影发展的二十世纪也长期没有注意到这一点。

如果说，在此之前，人们徒劳地冥思苦想，试图断定照相术是否是艺术，却没有提出前提性问题：即照相术的发明是否

改变了艺术的整体性质，电影理论家们则很快开始解答操之过急的相应问题。不过，与电影相比，照相术给传统美学带来的困难，简直是儿戏。这就造成了电影理论初期所特有的那种盲目的牵强，例如，阿贝尔·冈斯拿电影与象形文字作比较："由于我们非常奇怪地返回到了过去的事物中，所以我们重又退回到了古埃及人的表达水平……形象文字尚未发展成熟，这是因为我们的眼睛还不能适应它；对它所表达的，还没有足够的重视、足够的崇拜"①。或者正如瑟维林—玛尔斯所写："曾经有哪种艺术被赐予了……这种既富诗意又很现实的梦幻呢！由此看来，电影是一种无可比拟的表达手段，只有那些具有最高尚思维的人物在其生命历程最完美、最神秘的时刻才能活跃于它的气氛中。"②亚历山大·阿奴斯③则以一个问句打破了对无声电影的幻想："我们在此所作的一切大胆描述，最终不就是在给祷告下定义吗"④？观察一下理论家们为了给电影挂上"艺术"这块牌子，如何武断地硬从电影中阐释出膜拜因素，会很有启发的。当这些殚精竭虑之作发表时，《公众舆论》、《淘金记》这类电影已拍出来了。这并没有阻止阿贝尔·冈斯将电影与像形文字相提并论；瑟维林—玛尔斯谈论电影就像人们聊弗拉·安吉利科⑤的画一样。很说明问题的是，一直到今天，还有特别反动的作者顺着这个方向寻找电影的意义——它即使不是宗教性的，也是超自然

① ② 阿贝尔·冈斯，《走向形象的时代》第100—101页。
③ 亚历山大·阿奴斯（1884—1973）：法国作家。——译者注
④ 亚历山大·阿奴斯：《论电影》。于巴黎，1929年版，第28页。
⑤ 弗拉·安吉利科（1387—1455）：意大利文艺复兴初期画家。——译者注

的。当莱因哈特⑥拍成《仲夏夜之梦》时，维弗尔断言，对外在世界——街道、室内布置、火车站、餐馆、汽车和海滩——的造作复制，无疑是迄今为止阻碍电影进入艺术王国的原因。“电影尚未认识到它的真实意义及现实可能性……这便是只有它能以自然手段、以无可比拟的说服力表达美妙迷人、奇异、超自然的事物”⑦。

八

舞台演员的艺术成就，确实是通过演员本人展现在观众面前的；与此相反，电影演员的艺术成就则是通过一台机器展现给观众的，这有两方面结果：把电影演员的成就带到观众面前的机器并没有义务，将这一成就作为整体来承认。它听从摄影师的指挥，不断对这一成就表态。然后，剪辑师对他手里的材料进行编排，所有表态的依次排列就成了最终合成的电影。电影包含一定数量的运动瞬间——观众必须认出这是摄影机的制作，且不谈“特写”这样的镜头调度。因此，演员的成就就要经受一系列的视觉测试。这是由机器来展示电影演员的成就所导致的第一个结果。第二个结果是这样产生的：由于电影演员本人并不面对观众，他便不能够像舞台演员那样，一边演出一边使自己的成就适应观众——这是舞台演员所独具的可能性。由于观众与电影演员没有任何个人接触，观众所持的态度就是不受这种影

⑥ 莱因哈特（1873—1943）：奥地利演员及导演。电影《仲夏夜之梦》拍摄于1905年。——译者注

⑦ 弗兰茨·维弗尔著《仲夏夜之梦——莎士比亚和莱因哈特的一部电影》，刊发《新维也纳通讯》，1935年11月15日。

响的鉴赏者[①]。这种态度不可能关注膜拜价值。

九

对电影而言，重要的并非演员在观众面前表现另一个人，而是在于他在机器面前表现自己。最早对测试给演员带来的变化有所意识的人之一是皮兰德娄[②]。他在自己的小说《拍电影》中对此所做的评论，只强调了这个现象的消极方面，不过这并无大碍。他在评论中还谈到了默片，这就更无大碍了，因为有声电影并没有根本改变这个现象。关键仍在于，演员为一个机器或者——，如果是有声电影的话，为两个机器——表演。皮兰德娄写道："电影演员感觉像在流亡。他不仅从舞台上，而且从他自己流亡了出来。随着隐约的不适感，他感到了难以名状的空虚，这是由于他的身体似乎分解了，他像被挥发掉了一样，他的存在、他的生命、他的声音、他所发出的响动都被剥夺，为的是变成一个在银幕上晃动片刻，继而无声无息消失的沉默画面……小小的机器用他的影子在观众面前表演；他则不得不满足于在机器面前表演"[③]。对这种状况可作如下解释：人第一次能够——

---

① "电影……对人的行为细节给出（或有可能给出）有用的启发……从性格寻找不出动机来，人物的内心活动从来不是行为的主要原因，而且很少是行为的主要结果"。（布莱希特，《尝试》8—10，第3册，第268页。）机器拓宽了对电影演员的可测试范围，这与经济状况造成的对个人可测试范围的急剧扩大是一致的。这样，求职考核的作用不断增强。这一考核看重的是个人成就中的某些片段。拍摄电影与求职考核都是在一个专家小组前进行的。电影摄影棚中，摄影组组长所处的位置正是求职考核中测试组组长所处的位置。

② 皮兰德娄（1867—1936），意大利小说家，怪诞戏剧作家。——译者注

③ 卢奇·皮兰德娄：《隐形的人》，转引自 L. P. 奎因：《电影的含义》，见《电影艺术》第二卷，于巴黎，第14—15页。

这是电影的成就——表现自己整个活生生的形象，当然必须放弃氛围。原因在于，氛围受其此时此地的制约。氛围不可能被摹仿。舞台上围绕麦克白的氛围与台下观众眼中围绕该演员的氛围是分不开的。而摄影棚中拍摄的特点就在于，它以机器取代了观众。这样，围绕演员的氛围必然消失与此同时——，围绕他所演的角色的氛围也随之消失。

正是皮兰德娄这样的剧作家，在刻画电影时不由自主地触到了话剧所面临危机——我们已亲眼目睹——的根源，这不足为奇。事实上，对于完完全全被技术复制所控制、甚至源于此的艺术作品——如电影来说——，舞台艺术就是与自己最为尖锐的对立。任何深入的研究都会证实这一点。内行的观察者早已认识到，在电影表演中，“尽可能少的‘表演’几乎总能取得最大的效果……”阿恩海姆在1932年这样写道，“这一发展把演员当道具用，他们被精心挑选并……放在合适的位置上”①。与此最

① 鲁道夫·阿恩海姆：《作为艺术的电影》，于柏林，1932年版，第176—177页——在这种关联中，某些似乎无关紧要的细节——电影导演由此偏离了舞台实践——引起了强烈兴趣。让演员不化妆而表演的尝试就是如此，德雷耶在《贞德》一片中就这样做了。他花费了几个月的时间来找若干各由四十名演员构成的小组，这些演员组成了异教徒法庭。寻找他们就像寻找难觅的道具一样。德雷耶竭尽全力，以便演员在年龄、体型、相貌上各个不同（参见：莫里瑟·舒尔茨：《假面具》，见《电影艺术》第六卷，于巴黎，1929年版，第65—66页。）当演员成了道具时，那么在另一方面，道具也常常起到演员的作用。电影让道具充当角色，这实在很平常。这样的例子不胜枚举，我们不想随意举出几例，仅仅观察其中特别有说服力的一例：在舞台上，一个滴嗒走着的表只会起干扰作用，它不能够发挥报时的作用。即使在一场自然主义戏剧中，天文时间也会与剧中时间相冲突。在这种情况下，电影的显著特点就是，它能让钟表发挥报时作用。从这一点上，我们可以最明显地看出，在一定情况下，任何一个道具都能在电影中发挥关键作用。这与普多夫金的结论只有一步之遥了，普多夫金认为：“演员与某一物结合在一

紧密相关的是另一种现象：舞台演员可以进入一个角色，电影演员则往往做不到这一点。他的成就不是整体性的，而是由许多单个成就组合而成的。除了偶尔要考虑摄影棚的租金、人员的齐备及美工等因素，机器运转的本质必然性就在于，将演员的表演分解为一系列可剪辑的片断。首先是灯光，灯光设备的安装迫使银幕上一个统一的快速动作通过一系列分别拍摄来完成，在摄影棚里，这样的拍摄有时要花几个小时，更不用说表现力较强的蒙太奇了。比如，摄影棚里的跳窗动作可以用跳脚手架来拍，紧接着的逃跑则可以几周后在外景地拍摄。另外，一些更为荒唐的情形更是不胜枚举，比如，演员听到敲门声后，应当作受惊吓状。如果演员的表情总不理想，这时，导演偶尔就会使用一些辅助手段，当演员再走进摄影棚时，事先不告诉他，在他背后放一枪。演员这时的受惊吓状就可被拍摄下来剪接到电影中。这最清楚地表明，艺术已脱离了“美的表象”王国——长期以来，这被视为艺术得以生长的唯一场所。

十

演员在机器前所感到的诧异——正如皮兰德娄所描述的——与人在镜子里看到自己的影像时所感到的诧异是一回事。只不过，在电影中，影像与他相分离，成为可移动的了。向何处

起并以此为基础的表演，……始终是电影构造的最有效的方法之一”。（W.普多夫金：《电影导演与电影脚本》；《实践文库》第五卷，于柏林，1928年版，第126页。）如此看来，电影是能够体现物如何左右人的首要艺术手段。因此，它可以成为唯物主义表现方式的杰出工具。

移动呢?移动到观众面前①。电影演员时刻都意识得到这一点，他深知，当他站在摄影机前时，他最终是在和观众打交道：构成市场的顾客观众。他不仅以他的劳动力，而且以他的五脏六腑全身心地投入这一市场，他就像工厂里生产着的一件产品，在他为市场作成就的那一刻，对他来说，市场看不见也摸不着。这一状况不也导致了演员在摄影机前感到恐惧、压抑——诚如皮兰德娄所言吗?——为了弥补氛围的萎缩，电影在摄影棚外制造出“名人”(Personality)。依靠电影资本赞助的明星崇拜保存了名人魅力，而这种魅力早已只剩下名人的商品特性玩的骗人把戏。只要电影资本在拍板，那么当今的电影，除了对革命地批判传统艺术观念有所促进外，整体上讲，并没有什么革命功绩。我们不否认，特殊情况下，当今的电影还能够促进对社会状况、甚至所有制秩序所进行的革命批判。不过，西欧电影生产的重点和当今电影研究的重点都不在与此。

电影技术和体育技术一样，人人都可以作为半个行家分享它们所展出的成就。要理解这一点，只需听听那群靠在自行车上的报童如何讨论自行车赛的结果。报社为报童组织自行车赛，是有意图的。比赛唤起了参赛者的极大兴趣，因为优胜者有望从报

---

① 这里可以看出的复制技术所引起的展览方式的变化也表现在政治中。资本主义民主制当今所陷入的危机包括展示统治者的关键条件所陷入的危机。民主制把当权者本人直接展示在议员面前。议会就是他的观众;随着摄影机械的更新，讲演者的演说能无限地被许多人听到，紧接着，还能看到，在摄影机械前，政治人物的行为被推上了前台。议会与剧院同时受冷落了。广播与电影不仅改变了专业演员的作用，而且改变了自我表现的人——譬如当权者——的作用。这一变化的方向对电影演员和对统治者都是一样的——无论这两者的具体任务有多大差别。这一变化方向谋求的是在一定的社会条件下，建立可测试、可借鉴的成就。这导致了一种新的筛选　　机械前的筛选，筛选的优胜者就成了明星和独裁者。

童一跃而为赛车手，正如新闻短片使每个人都有机会从行人升为跑龙套的演员。有时，导演甚至可以把自己拍进电影，——试想维尔托夫[①]的《关于列宁的三首歌》或伊文思[②]的《布列纳奇矿区》。今天，任何人都可以要求被拍摄。为了说明这种要求，我们可以观察一下当今文献的历史状况。

几个世纪以来，文献的情况都是少数的写作者面对数千倍的读者。上世纪末，这一状况有所改变。随着新闻出版业的迅猛发展，它不断让读者参与撰写新的政治、宗教、科学、职业及地方机关报，越来越多的读者——起初只是偶然为之——加入了写作者的行列。开始时，日报开设了“读者信箱”。今天，任何一个处于劳动过程中的欧洲人原则上都有机会发表劳动经验、抱怨、新闻报导或诸如此类的文章。这样，作者与读者之间的区别就变得模糊不清了，这一区别成了功能性的，视具体情况而定。读者随时都可能成为写作者。作为行家——在极端专业化的劳动过程中，他必然好歹是个内行，即便这只局限于某个微不足道的领域——，他就有可能成为作者。在苏联，可以将劳动诉诸笔端，用文字来表现它，成了从事劳动所必需的技能之一。从事文学的基础不再是专业化的培训，而是综合技术的培训，这样，文学就成了公共财富[③]。

---

① 维尔托夫（1896—1954）：俄国纪录片导演，“电影眼睛派”的创立者。
② 伊文思（1898—1989）：荷兰纪录片导演。

——译者注

③ 这些技术失去了特权性。阿尔都斯·赫胥黎写道：“技术进步……导致了庸俗化……可技术复制性和轮转印刷能对文字和图画进行无限复制。普及教育和相对高的工资造就了一大批读者，他们能读书，而且买得起读物和图画资料。为了提供这些读物和资料，一种重要工业应运而生。有艺术才华的创作者却很罕见；其结果是……无论何时何地，绝大部分艺术产品都很

电影的状况基本上也是如此，只不过文献经历了几个世纪才实现的变迁，电影只需十年就完成了，因为在——特别是俄罗斯的——电影实践中，这一变迁已经部分地实现。俄罗斯电影中的演员有些并非我们所理解的意义上的演员，而是——首先是在劳动过程中——表现自己的人们。在西欧，对电影的资本主义剥削不容考虑当代人的正当要求——被复制的要求。基于此，电影工业所感兴趣的只是通过虚构的想象和双关性的思辨来刺激大众的参与。

十一

在电影、特别是有声电影的拍摄中，人们所目睹的是前所未有、前所未曾想象过的。电影拍摄展现的是这样一个过程，即从任何角度出发，本不属于表演过程的摄像机、灯光设备、协助人员等都会进入观察者的眼帘（除非他的瞳孔与摄像机是重

低劣。而当今的艺术总产量中所含渣滓的比重之高是前所未有的……我们这里遇到的是一个简单的算术事实。上一世纪，西欧的人口增长了一倍多。而据我的估计，读物和图片资料的增长比例是一比二十，也可能是一比五十，甚至是一比一百。如果x百万人口里有n艺术天才，那么，2x百万人口大概应有2n艺术天才。对此状况可作如下总结：如果说，一百年前出版一页读物和图片资料，今天就会出版二十页——即便不是一百页。另一方面，如果说，一百年前出现过一个艺术天才，那么今天就应该出现两个。我承认，由于教育的普及，今天可能会产生一大批潜在的天才——以前他们被埋没了。我们可以假设，今天与以前的艺术天才的数量对比是三比一，甚至四比一。同样毋庸置疑的是，读物和图片资料的消费远远超过了有才华的作家和画家的自然诞生。音响材料也是如此。富裕、唱机和收音机造就了它的听众，他们对音响材料的消费远远超过了人口的增长及与之相应的有才华的音乐家的正常增长。这就说明，在所有艺术中，无论绝对还是相对而言，渣滓的生产都比以前多；只要人们继续像现在这样不成比例地大量消费读物、图片及音响材料，这种现象必然会持续存在。"（阿尔杜斯·赫胥黎：《暮年的旅行——美洲游纪》（1933年），于勒·卡斯蒂译，于巴黎，1935年版，第272—275页。）这种研究方式显然不是进步的。

合的)。这种状况——比任何其它状况更甚——使摄影棚中的与舞台上的一个场景之间或存的相似之处成为表面的，而且无关紧要。话剧原则上有自己的点，从该点出发，剧情不应立即被看穿为虚构之事。而电影的拍摄场景中并没有这样的点。电影的虚构性质是次要的，因为它是剪辑的产物。这就是说：在电影摄影棚里，摄影机如此深入到了现实中，以至于现实的纯粹、不受摄影机这一异体影响的方面成了某种特别流程的结果，即通过专门设置的照相机器进行的拍摄以及将这种拍摄与其它类似拍摄进行组接。这样，现实不受摄影机影响的方面成了它最人为的一面，对直接现实的观察不过是技术王国里的兰花。

这一点与话剧的情形形成了鲜明对比，将它与绘画的情形相比，则更具启发性。在此，我们要提出这样一个问题：摄影师与画家的关系何在?为了回答这个问题，我们需要一个辅助建构，即手术医生（Operateur）这一概念，该概念来自外科。外科医生表现的是一种秩序的一极，另一极则是巫医。外科医生在病人体内动手术，与此不同，巫医的治疗方式则是将手放在病人身上。巫医保持了与患者的天然距离；说得确切些：他——通过放在患者身上的手——只是稍稍缩小了这一距离，同时——通过他的权威——将它大大增强了。而外科医生恰恰相反：他大大缩小了与患者的距离——因为他进入了患者的体内，同时——由于他的手在患者器官中活动时小心翼翼——只是稍稍增强了这一距离。一言以蔽之：与巫医（普通医生中还有着巫医的作法）不同，外科医生在关键时刻放弃了以人与人的关系而面对病人；他更多以手术方式进入病人体内。——巫医与外科医生之间的关系就如同画家和摄影师之间的关系。画家在作画时观察

着与眼前事物的天然距离，摄影师则进入到事物的组织中[①]。他们所表现出来的图像有着天壤之别。画家的图像是整体性的，而摄影师的已支离破碎，按照一种新法则，它的各个碎片可以拼在一起。故而，对当代人来说，电影对现实的表现远比绘画更有意义，因为它借助摄影机，最猛烈地进入现实，从而保证了现实中不受机器影响的方面。人们向艺术作品提出这一要求，是合理的。

十二

艺术作品的可技术复制性改变着大众与艺术的关系。这一关系从最落后状态——例如面对毕加索的作品，一跃而为最进步状态——例如面对卓别林的电影。在这里，进步状态的标志是，观赏和经历的乐趣与专业评判者的态度直接而紧密地结合在一起了。这种结合是一个重要的社会标志。艺术的社会意义越是减弱，观众的批评与欣赏态度就越分离开来——在对绘画的态度上，这一点就表现得很明显。对传统之作，人们不加批评地欣赏，对真正的创新之作，却反感地加以批评。而在电影院里，观众的这两种态度已融为一体。关键之处在于：在电影院里，个

① 摄影师的果敢确实可与外科手术医生相比。鲁克·杜昔在关于技术的专业操作技巧的一份目录中，列举了"外科的一些有一定难度的手术所必需的技巧。我举耳鼻喉科中的一例……我是指所谓的内鼻镜的观测方法；或者我还可以指出喉外科通过喉镜中的颠倒形象所完成的杂技般的技巧。我也可以谈到让人想到钟表师的精密工作的耳外科。……医生试图治愈或挽救人的身体，人们对他所要求的操作杂技精细得无穷尽！对此，只需想想白内障手术，手术中，钢刀仿佛刺破了流质般的纤维组织；或想想极其重要的打开腹部（剖腹术）。"（鲁克·杜昔：《技术与人》，见《星期五》，第十三期，1936年3月，第19号。）

人的反应——其总和即观众的群体反应——从一开始就最深地受制于它置身其中的群体化。个人的反应被表达的同时，又在自我监督。这里，继续与绘画作比较，不无裨益。绘画作品对一个或少数几个观赏者的要求总是极高。而大批观众的共时观赏——这出现于十九世纪——是绘画陷入危机的一个早期症状，这一危机的起因并不单单是照相术，而是——相对不依赖照相术——艺术作品对大众的要求。

绘画无法成为集体的共时接受对象，而建筑一如继往、史诗以前、电影当今都能如此。从这一点原本难以推导出绘画的社会功能，不过，当绘画由于特殊情况有违它的本性而直接面对大众时，这一点就成了很严重的消极影响。中世纪的教堂和寺院里及直至十八世纪末的宫廷中，油画的集体接受不是共时地，而是多层次、等级传递式地进行的。当这种情况有所变化时，绘画由于图像的可技术复制性而卷入的特殊冲突就表现出来了。尽管人们也曾试图在画廊和沙龙将绘画作品展示给大众，但大众在接受这些作品时，找不到能够自行组织、自我监督的途径①。这样，对荒诞片反应进步的观众，面对超现实主义作品时，必然成了落后的。

① 这种观察方式可能显得有些笨拙；不过，正如伟大的理论家达芬奇所说，笨拙的观察方式完全可以被时代所采用。达芬奇在将绘画和音乐作比较时，这样写道："绘画之所以胜过音乐，是因为它不会像音乐那样方生即死……转瞬即逝的音乐一旦产生，就落后于绘画——随着表层色的使用，绘画永垂不朽"。（莱奥纳多·达芬奇：《文学与哲学片断集》，转引自费尔南德·巴尔登斯贝格：《西方文学对技巧的推崇》，1840年版，见《比较文学》杂志，于巴黎，1935年，第15—16期，第79页，附注一。）

十三

电影的特征不仅在于人如何在摄影机前表现自己，而且在于人如何借助于摄影机表现客观世界。功效心理学形象说明了机器的测试能力，精神分析学从另一角度也对它作了形象说明。电影的确用多种手段丰富了我们的感知世界——这些手段可以通过弗洛伊德的理论方法，得到形象说明。交谈中的口误在五十年前，或多或少被忽略过去了。如果口误一下子发掘出了之前似乎泛泛而侃的交谈中的深层方面，只会被视为例外。自从《日常生活的心理分析》一书出版后，情况就变了。这种病理学将事物孤立出来，同时使之可分析——它们以前混迹于被感知物的庞大队伍中，未被察觉。与此相似，电影在视觉感知世界的整个领域——后来还包括听觉感知世界——深化了统觉。这只是下列情形的负面：与绘画作品中或剧场里所表现的成就相比，电影所展现的成就要精确得多、可分析的角度也多得多。较之于绘画，电影所表现的成就的可分析性更大，因为它对环境的描述精确得无以伦比；较之于剧场，则是因为电影所表现的成就具有更高的可孤立性。这种状况应当——这就是它的主要意义——促进艺术与科学相互渗透的倾向。事实上，很难说清从特定环境中彻底——就像身上的一块肌肉——切割出来的行为，究竟为何会扣人心弦，是因为艺术价值亦或科学的使用价值。电影的革命功能之一就是将照相术的艺术与科学功用——这两者此

前往往分离开来——作为一体来认识①。

电影通过特写的可能性，通过突出我们已熟视无睹的道具中隐藏的细节，通过巧妙运用镜头，挖掘平凡的背景，一方面使我们更深地认识到主宰着我们的生存的强制性机制，另一方面却为我们保证了巨大的、意想不到的活动空间！以前，我们的小酒馆和大都市的街道、我们的办公室和塞满家具的房间、我们的火车站和工厂，似乎把我们圈死在里面了。这时电影出现了，它以十分之一秒的炸药摧毁了这个牢笼世界，从此，我们便可以在四处飞散的废墟间从容地进行历险旅行。特写镜头延伸了空间，慢镜头则延伸了运动。使用放大镜，并不单单是为了看清楚“反正”看不清楚的事物，而是要使该事物的全新构造显现出来，同样道理，慢镜头所显现的并非只是人所共知的运动主题，而是在这些熟悉的主题中发现完全陌生的运动主题，“它们根本不是快速运动的放慢，倒像是滑行、飘忽不定、超凡的运动”②。由此显而易见，摄影机所展现的事物与眼睛所看到的有着性质上的不同。不同的原因首先在于，人有意识贯穿的空间被无意识贯穿的空间所取代。如果说，从步态来推断一个人——即便只是粗略的推断，这很平常，那么，从一个人迈步的每一刹那来作推断，这是绝不可能的。同样，我们大致都很熟悉

① 如果要找出与此类似的情形，文艺复兴时期的绘画就很有启发性。这种绘画艺术的无以伦比的突飞猛进及其意义大多在于，它融合了多种新科学或科学的许多新成果，采用了解剖学和透视学、数学、气象学和色彩学。瓦莱里写道：“最让我们觉得不可思议的是，视绘画为认识的最高目标及最高表现的达芬奇，竟十分坚信地要求绘画是全知，他甚至在理论分析前也毫不退缩；而我们当代人鉴于理论分析的深奥与精确，不知所措。”（保罗·瓦莱里：《艺术片论集》，191页，《在花冠的四周》。）

② 鲁道夫·阿恩海姆，《作为艺术的电影》，第138页。

自己拿打火机或勺子的动作，可我们并不知晓手与金属接触的那一刻究竟是怎么回事，当然更不明了我们的心情不同时，这一刻会有什么样的波动。而摄影机凭借它的辅助手段——俯冲与上升、中断与孤立、对过程的延伸与压缩、放大与缩小，介入进来了。通过摄影机，我们才知晓了视觉无意识，就如同通过心理分析学，我们才了解了本能无意识。

十四

艺术的最重要任务之一历来就是产生需求——尚未完全被满足的需求[①]。每一种艺术形式的发展史都有危机时期，在这样的时期，该形式所迫切追求的效果只能随着技术水准的变化，即在新的艺术形式中，才能自然产生。如此特别是在所谓的……衰落时期出现的——艺术的极端形式和粗野性，实际上来自它最

① “艺术作品”，安德烈·布列东这样讲道，“只有当它受到未来反思的冲击时，才有价值。”的确，每一种完全成形的艺术形式都处在三条发展路线的交叉点上。首先，技术是某种特定的艺术形式的先声。在电影产生之前，就有了相片书，只需用大拇指一摁，照片就在观者眼前连续闪过，展现了一场拳击赛或网球赛；市场里还有自动机器，转动手摇柄，就出现了连续的画面。第二，传统的艺术形式在某些发展阶段里，竭力追求某种效果，而之后，新的艺术形式毫不费力地就能产生这样的效果。在电影产生影响之前，达达主义者试图通过他们的创作震动观众，而后来，卓别林轻而易举地就达到了这种效果。第三，时常有不显眼的社会变化会导致接受的改变，而这种改变只会有利于新的艺术形式。在电影开始赢得观众之前，皇家全景画中的画面（已经可以活动）就被聚集在一起的观众所接受。这些观众位于一个屏风前，屏风里安装着立体镜，每个观众面前都有一个。在这些立体镜前，单个的画面自动出现，停留片刻，然后让位给其它画面。爱迪生在为少数观众放映第一卷电影胶片时（在人们了解银幕和懂得放映方法之前），用的一定也是类似方法，即观众紧盯着机器，机器里转动出连续的画面。——另外，观看皇家全景画的设备突出体现了发展的辩证法。在电影使观看画面成为集体性的活动之前不久，在这些很快就过时的设施中的立体镜前，个人对画面的观看再次得以明显表现，就像以前教士在教堂中观看神像一样。

丰富的历史合力。当前，充溢着这种粗野风格的是达达主义[①]。我们现在才认识到了达达主义的动力：它试图借助绘画（或文学）手段来达到今天的观众想在电影中看到的效果。

每一种全新的、开创性的产生需求都会超越它的目标。达达主义这样做了，程度如下：它为了更重要的意图——达达主义者当然并没有意识到我们这里所描述的意图——牺牲了与电影一拍即合的市场价值。达达主义者所看重的远非艺术作品的商业可利用性，倒是艺术作品作为静观玄想对象的不可利用性。为了实现艺术作品的不可利用性，他们大多试图彻底贬低作品的材料。他们的诗歌是“文字沙拉”，其中不乏猥亵的词语及一切想象得出的语言垃圾。他们的绘画作品也是如此，上面拼贴着钮扣和车票。通过这些手段，他们彻底摧毁了作品的氛围，他们以生产的手段给作品打上了复制的印记。在阿尔普[②]的画前或读奥古斯特·施特拉姆[③]的诗时，不可能像在德莱[④]的画前或读里尔克的诗那样，有暇定心宁神、细品慢赏。与静观玄想——在资产阶级的蜕化中，这种态度成了非社会行为模式——相对，消

① 达达主义：第一次世界大战期间出现的现代主义文艺流派。倡导者是法国诗人特里斯坦·查拉。它的基本原则是“破坏一切”。为了表现现实的野蛮和无意义，达达主义者摧毁了一切美学规律，主张艺术没有任何思想，故意写出粗野、无意义的诗句，破坏语法结构，杜撰没有意义的“声音”单词。

② 阿尔普（1887—1966），法国雕塑家、画家、诗人。1929年参加超现实主义派。

③ 施特拉姆（1874—1915），德国剧作家。他的戏剧创作经历了自然主义、表现主义和达达主义的发展过程。

④ 德莱（1880—1954），法国画家。野兽派的创始人之一。

——译者注

遣（Ablenkung）成了社会行为的一种方式[①]。的确，由于达达主义的宣言使艺术作品成了众矢之的，它保证了很强劲的消遣。它首先要满足的是一个要求：激起公愤。

在达达主义者那里，艺术作品从诱人的悦目之物或诲人的动听之作变成了一枚子弹，这枚子弹射向观赏者，从而具有了可触摸的质感。这样，它促进了对电影的需求，电影的消遣因素同样首先是可触摸的因素，即以观看位置和观念——观念一阵阵地闯进观者的头脑——的变换为基础。我们不妨将放映电影的银幕与展示绘画作品的画布作一比较。后者邀请欣赏者静想玄观；在画布前，欣赏者可以神游八极。而在电影画面前，他却不能如此。一个画面还没有看清楚，它已经过去了，不可能盯着它细看。迪阿梅尔[②]憎恶电影，认为电影没有任何意义，对电影的结构却稍通一二，他对电影的这种状况作了如下描述："我已经无法思考我想思考的。活动的画面赶走了我的思想。"[③]的确，观看电影画面时，人的联想活动立即就被画面的变化打断了。由此产生了电影的震惊效果（Chokwirkung），同所有的震惊效果一样，当观者格外全神贯注时，才能感受到它[④]。电影通过技术结构解放了官能的震惊效果——达达主义在道德的震惊效果中

---

① 这种静观玄想的神学原型是只与上帝同在的意识。在资产阶级的兴盛时期，这一意识增强了摆脱教会监护的自由。而在资产阶级的衰落时期，这一意识却必须考虑到，个人在与上帝交往时投入的力量可能会使他逃避公众事务。

② 迪阿梅尔（1884—1966），法国小说家、诗人、评论家。——译者注

③ 格奥尔格·迪阿梅尔：《未来生活蓝图》。于巴黎，1930年第2版，第52页。

④ 电影是与当代人所面临的较剧烈的生命危险相对应的艺术形式。去感受震惊效果，这种需要是人对他所面临的危险的一种适应。电影与统觉器官的深刻变化相一致——从私人生活来看，大城市人流中的每个行人都在经历着这些变化，从历史角度来看，每个当今的公民都在经历着它们。

还紧捂着它[①]。

十五

大众是温床，当今对待艺术作品的所有惯常态度都在此重新滋长。最突变为质：参与者的浩大声势引起了参与方式的变化。这种参与刚出现时声名狼藉，这一点不应把观察者弄糊涂了。其中确实不乏抓住电影的肤浅性不放的，迪阿梅尔要算是攻击得最激烈的。他指责电影在大众中唤起的参与方式。他称电影为“受压迫者的打发时间的活动，没文化、穷困、劳累不堪、受忧患煎熬的可怜虫的消遣……一场戏，它根本不要求聚精会神，根本不以理解能力为前提……它不会点燃人们心中的火焰，它所唤起的希望不过是可笑的梦想，梦想有朝一日成为洛杉矶的‘明星’。”[②]不难看出，这些话本质上只是老生常谈：大众找消遣，艺术则要求观者定心宁神——一番陈词滥调。我们要问的是，这番话是否给出了对电影的一个研究角度。——这就需要进一步的分析。消遣与定心宁神相对立，我们可以这样说：在艺术作品前，定心宁神者沉入了作品中；他走进了作品，就像传说中端详自己的杰作的中国画家一样。与此相反，心神涣散的大众让艺术作品沉入自身中。这一点在建筑物中体现得尤为明显。建筑物从来就是艺术作品的原型，对它的接受都是在消遣中通过

① 如同对于达达主义，对立体主义和未来主义来说，电影也给予了重要的启示。立体主义和未来主义试图通过机器来渗透现实，但都是漏洞百出的尝试。与电影不同，这两个流派所作的尝试不是通过利用机器，而是通过将所表现的现实与所表现的机器融合在一起来艺术地表现现实。在立体主义中，占主导地位的是对基于光学的器械构造的预感；在未来主义中，关键是对这一器械的效果——效果产生于电影胶片的快速转动中的——预感。

② 迪阿梅尔著《未来生活蓝图》，第58页。

集体来完成的。研究建筑物的接受法则，最富启发性。

从远古起，建筑物就伴随着人类。许多艺术形式产生而又消亡。悲剧随古希腊人而生，又随之而消逝，数百年后只是依照它的“规则”才复活了。史诗起源于各民族的青年时期，在欧洲随着文艺复兴的衰落而消亡了。木板油画是中世纪的产物，它无法不间断地长存。人对居住场所的需求则了无终日。建筑艺术从来没有被赋闲过。它的历史比任何其它艺术的历史都悠久，如果试图确定大众与艺术之间的关系，回顾一下建筑艺术的影响，不无裨益。对建筑物的接受是双重的：通过使用和通过感知。说得更确切些：通过触觉和视觉。如果以定心宁神——站在名建筑前的旅游者往往如此——来设想对建筑物的接受，不会有所得。在触觉方面就没有与视觉上的静思玄观相对应的接受方式。触觉上的接受不是以聚精会神，而是以习惯为途径完成的。在对建筑物的接受中，习惯甚至还进一步决定着视觉上的接受。视觉接受的方式原本也很少是专注的端详，多半是随意的察觉。而在某些情形下，建筑所形成的这种接受具有典范价值，因为：在历史转折时期，以纯粹的视觉——即静观玄想——为途径，根本无法完成人的感官所面临的任务，必须在触觉接受的引导下，通过养成习惯，逐渐完成这些任务。

心神涣散者也能养成习惯。不仅如此：如果能在消遣中解决某些任务，这才证明了，解决这些任务已成了这个人的习惯。通过消遣——艺术就是要提供消遣——可以直接监督，统觉的新任务多大程度上已成为可解决的了。另外，由于个人还试图逃避这些任务，艺术便在能动员大众时，摆出最难、最重要的任务。当前，艺术正在电影中这样做。消遣在所有艺术领域中都越来越

受推崇，崭露头角，它显示了统觉所经历的深刻变化，消遣中的接受在电影中找到了真正的练习工具。电影通过震惊效果来迎合这种接受形式。电影排挤膜拜价值，因为它不仅让观众持鉴定者的态度，而且电影院中的鉴定者的态度不要求全神贯注。观众是主考人，不过是心神涣散的主考人。

跋

当代人日益加剧的无产阶级化和大众联合是同一过程的两个方面。法西斯主义试图组织新生的无产阶级大众，却并不触动他们所要求消灭的所有制关系。法西斯主义将大众获得表达（当然绝不是获得权利）看作为它的机会[①]。大众有权改变所有制关系；法西斯主义试图以维护所有制关系为条件让他们有所表达。这样，法西斯主义最终是要将政治生活审美化。它以领袖崇拜强迫大众屈膝伏地，与对大众的这种压制相一致的是对机器的压制，即机器应为生产膜拜价值服务。

为政治审美化所作的一切努力都毕其功于一役，这就是战争。战争，只有战争，才可能在维护传统所有制关系时，给予最

① 这里，考虑到新闻短片——无论怎么高估它的宣传作用都不过分——技术状况尤其重要：大批量的复制与对大众的复制一拍即合。今天，在盛大的节日游行、大型集会、群众性体育活动以及战争中，通过无孔不入的摄影机，大众都能看见自己。这一过程——无需强调它的影响——与复制及摄影技术紧密相联。一般来说，通过摄影机所看到的群众运动比用肉眼看到的清楚得多。从俯瞰角度最能够捕捉到成千上万人的轮廓。即便肉眼也能够像摄影机器一样俯瞰全貌，它却无法放大图象，而拍摄时可以放大图像。这就是说，群众运动以及战争表现的是与摄影机一拍即合的人类行为。

大规模的群众运动以目标。政治方面的情形就是如此。对技术方面的情形，可作如下描述：只有战争才能在维护现存所有制关系的同时，调动当今所有技术手段。当然，法西斯主义神化战争时，并没有使用这些论据。尽管如此，看看这些论据还是很有意义。马里内蒂[①]在对埃塞俄比亚的殖民战争宣言中这样写道："二十七年来，我们未来主义[②]者一直都在反对将战争视为反美学的……因而我们断言：……战争是美的，因为它借助防毒面具、令人生畏的扩音器、喷火器和小型坦克建立了人对他所征服的机器的统治。战争是美的，因为它实现了人所梦想的躯体金属化。战争是美的，因为它在机关枪兰花般的火焰周围缀满了绚烂的草坪。战争是美的，因为它使步枪的火焰、密集的炮火、停火间隙、硝烟的香气和腐烂尸体的气味融合成了一首交响乐。战争是美的，因为它创造着新的建筑形体，如：大型坦克的形体、飞行方队的、燃烧着的村庄的螺旋形烟火以及其它许多形体……未来主义的诗人和艺术家们：……当你们追求一种新诗、一种新雕塑……时，想想战争美学的这些原则吧，它们会使你们豁然开朗"[③]！

这一宣言的长处是明确，它提出问题的方式值得辩证主义者借鉴。这份宣言所表现的当今的战争美学是这样的：如果对生产力的自然利用受到了所有制秩序的遏制，那么，技术手段、速

---

① 马里内蒂（1876—1944），意大利文艺理论家，未来主义文学的创始人。

② 未来主义，盛行于第一次世界大战前后的现代主义思潮，产生于意大利。未来主义者主张打倒现有文化，摧毁一切传统，崇尚超人和暴力、大城市生活和现代机器文明。他们在创作中竭力排斥人类社会生活和道德感情，只是表现各种运动的形式、各种速度的组合、各种力量的相互作用。
——译者注

③ 转引自《都灵图岩》（La Stampa Torino）。

度和能源的增长便会向不自然的利用方向发展。而这种利用的场所就是战争，战争以它所造成的毁灭证明了：社会尚且不够成熟，还不能以技术为器官；技术尚且不够完善，还不能制服社会的基本力量。帝国主义战争的面目狰狞，原因在于强大的生产资料与它在生产过程中的不充分利用（或言之：失业与销售市场的缺乏）之间的矛盾。帝国主义战争是技术所发动的起义，技术要在“人材”上重新表达它的要求，因为社会夺走了它所要求的自然材料。技术不是去疏浚河流，而是把人流引向战壕，不是用飞机播种，而是把燃烧弹投向城镇。毒气战争是技术摧毁氛围的新方法。

“Fiat ars——pereat mundus（崇尚艺术，摧毁世界）”法西斯主义这样说，并期待着技术所改变的感知——如马里内蒂所言——从战争中获得艺术上的满足。这显然是“为艺术而艺术”理论的登峰造极。在荷马笔下，人类只是奥林匹斯山上众神的观照对象，而现在，人类成了自己的观照对象。人类的自身异化已经如此严重，以至于人类将自己的毁灭作为最高级的审美享受来经历。这便是法西斯主义所鼓吹的政治审美化。共产主义对此所作的回答是艺术政治化。

根据：Walter Benjamin：Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Siegfried Unseld. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 136-169译出。

爱德华·福克斯，收藏家和历史学家（1937）

一

爱德华·福克斯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，一个是普列汉诺夫，一个是梅林，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·里卜克内西到倍倍尔，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。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——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，福克斯成为了收藏家。而将这位唯物主义者造就成收藏家的，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，

① 卡尔·考茨基：《弗兰茨·梅林》，载于《新时代》，第二十二期。于斯图加特，1904年第一期，第103—104页。

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②，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，它同样对艺术本身的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

---

① 引自《古斯塔夫·迈耶：弗里德里希·恩格斯传记》，卷二：“弗里德里希·恩格斯与欧洲工人运动的兴起”，于柏林，第450—451页。

② 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，卷一，于莱茵河畔的法兰克福，1928年版，第301页。

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[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、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]。

---

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，惟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·本雅明著《论德国悲剧的起源》，于柏林1928年版，第32页。）

历史主义表现的是过去的永恒画面；历史唯物主义表现的则是对历史的每一次经历，而惟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“惟独”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”[③]。梅林在这方面的看法与福

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 福克斯著《性爱艺术史》，第一卷《当代史的问题》，慕尼黑阿尔伯特·朗恩出版社，1908年新版，1922年再版，第70页。

③ 《伽瓦尔尼——石版画》爱德华·福克斯主编，于慕尼黑阿尔伯特·朗恩出版社，1925年版，第13页。

克斯并无二致，他所写的《莱辛一传说》把对莱辛的接受——从海涅和格维努斯，到施塔尔和但泽尔，最后到埃里希·施密特——作为了自己分析的出发点。不久之后出现的尤利安·希尔施所写的研究文章《荣誉的形成》——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。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

① 1878年在俾斯麦的主持下颁发的反社会民主党特别法。——译者注

亚的社会民主党机关报《慕尼黑通讯》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》。由于偶然情况，福克斯临时帮忙，接手了一期《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，福克斯就成为了这张政治讽刺报的编辑。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·布洛斯所写的由任茨作插图的《大众革命》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[③]的要求，福克斯在《未来》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宏篇巨著的一个片断。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

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。

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。

③ 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

对他为写这本书作研究成了好事。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，自己已开始了漫画史的研究；他提议，将自己的研究纳入合著的书里。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

福克斯开始作尝试时，——按照《新时代》的说法——，

---

① 主要作品（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》第一卷：文艺复兴，1909年；第二卷：骑士时期，1901年；第三卷：市民时代，1911—1912年。此外还有《补充卷》——三，1909—1912年；所有卷的新版，1926年；

——《性爱艺术史》第一卷：当代史的问题，1908年，新版，1922年；第二卷：个性问题，第一部分，1923年，第三卷：个性问题，第二部分，1926年；

——《欧洲各国的漫画》第一卷：从古代到1848年，第一版，1901年，第四版，1921年；第二卷：从1848年到世界大战前夕，第一版，1903年，第四版，1921年。

——《奥诺雷·杜米埃——木刻和石版画》爱德华·福克斯主编，第一卷：木刻，1833—1870年。1918年；第二卷：石版画，1828—1851年，1920年；第三卷，石版画，1851—1860年，1921年；第四卷：石版画，1861—1872年，1922年；

——《画家杜米埃》爱德华·福克斯主编，1927年版；

——《伽瓦尔尼——石版画》爱德华·福克斯主编。1925年版；

——《性爱大师》关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题，1931年版；

——《唐朝的雕塑》七到十世纪的中国陪葬陶器，（《艺术和艺术文献》，第一卷），1924年；

——《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》（《艺术和艺术文献》，第二卷），1924年；

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。

"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。加入到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到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危胁性。人文科学方面的知识尤其如此。它远离经济学；且

---

① A. 马克斯著《关于知识分子无产阶级的组织问题》，载于《新时代》，第十三期。于斯图加特，1895年，第一期，第645页。

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。第一卷，于莱比锡，1893年版，第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

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，由于也搀杂着这一现状，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所写、题目叫《无产阶级与古典主义》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

① “文化史写作者如果认真对待他的任务，便必须始终为大众写作。”出处为福克斯《性爱艺术史》，第二卷：个性问题，第一部分，于慕尼黑，1923年版，第5页。

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”——所作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》，自它发表之日起到科因的那篇文章的发表的三十年间，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可计算的精确性，而首先是由于它的实际可运用性②。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，它同时也是历史的事实情况。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着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

---

① 卡尔·科因著《无产阶级与古典主义》载于《新时代》，第26期，于斯图加特，1908年，第二期，第414—415页。

② 参见，奥古斯特·倍倍尔著《妇女与社会主义》（过去、现在和将来的妇女）第十版，于斯图加特，1891年版，第177—179页及第333—336页《关于技术给家庭经济带来的变革》第200—201页《关于作为发明者的妇女》。

法的破坏性一面已感到很陌生。

到作预测的时候，却没有作出预测。这便决定了标志着上个世纪的典型进程：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[①]的现实主义，他将蒸气机视为未来的圣者；最后是路德维希·普福[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"[④]。基于这一点，我们可以探询，上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，到了本世纪才能了解这一点。本世纪经历的是，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上个世纪的背后完成的。上个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》载于《新时代》，第18期，于斯图加特，1900年版，第一期，第728页。

④ 创办于1853年的通俗文学杂志。——译者注

三

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涵义吗？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

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形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。”出处于阿尔弗雷德·韦伯《社会学的文化概念》，载于《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，第二卷。于图宾根，1913年，第11—12页。二十五年之后，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。

们的同代人的劳役。根本没有一种文化的记载不同时也是一种野蛮的记载。还没有任何一种文化史触及到了这种状况的根本，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——即使不是脱离开它们产生的生产过程，也是脱离开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作的历史论述能够摆脱这一问题。这在兰普雷希特[①]的庞大的《德意志史》中是显而易见的，出于可以理解的原因，这部《德意志史》不止一次地成为《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"[②]。当然在实用史的基础上

① 卡尔·兰普雷希特（1856—1915），德国历史学家。——译者注

② 弗兰茨·梅林著《学术问题》，载于《新时代》，第16期，于斯图加特，1898年第1期，第195—196页。

来论述文化史是一种无稽之谈，但一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，而不是其它部分。

简而言之，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作了全面的决裂，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[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]"

简而言之，当时对温克尔曼[③]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，而是由缕好的线索组构成，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检起的线索，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

---

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 福克斯著《性爱艺术史》，卷一，第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著之一。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一劳特累克、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·珀特讷。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，往往更多是以艺术家的而不是历史学家的口吻，也就不足为奇了。

③ 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

推卸的责任。这的确也是福克斯的目的。如果这一点在其它问题上感觉不到，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。

以上所列举的三种动机的共同点是：它们包含了对认识所作的提示，这些认识对传统的艺术观必然表出破坏性。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它研究方法可以做到；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，不可忽略惟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[②]的理论兴起。在他的《个性问题》中，他沿用了韦尔夫林的《古典艺术》中的一条基本原理，即："作为风格概念，对十四世纪和十五世纪（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

① 埃米勒·马勒可算是阐释圣像的大师。他的研究局限于十二到十五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

的观念和一种特殊的审美理想”[①]”这一措辞肯定会引起历史唯物主义者的反感。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。涉及到具体的情况，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[②]。当然韦尔夫林只是一带而过地触及到了这一问题。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，除此之外没有其它解释”[③]，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

---

① 海因里希·韦尔夫林著《古典主义艺术》，收入《意大利文艺复兴导论》，于慕尼黑，1899年版，第275页。

② 古老的木板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。”本文收入韦尔夫林著《古典主义艺术》，见上，第227页。

③ 福克斯著《性爱艺术史》，第二卷“个性问题”（第一部分），于慕尼黑，1923年版，第20页。

他们的思想失去了向本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陈辞滥调的反感。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[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[③]的肖像。他与福克斯的共同点首先是难以满足的搜集材料的欲望。巴斯蒂安的具有传奇色彩的名声得自于他为了澄清某个问题，随时准备着拿起提包出

---

① 弗兰茨·梅林著《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》，卷三，第2页，于斯图加特，1898年版，第546页。

② 格奥尔格·布兰兑斯（1842—1927），丹麦文学批评家。——译者注

③ 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

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——涉及到福克斯，事实本身不容置疑。从开始他对艺术的兴趣就有别于所谓的“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”①。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②，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》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

① 福克斯著《欧洲各国的漫画》，第一卷：从古代到1848年。于慕尼黑，1901年，第一版，1921年，第四版，第4页。

② 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……令人震撼的十九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。于慕尼黑，1927年版，第28页。

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"①。

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②。此外，这些评价总是很极端的，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的表达"③。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，他却作了回避了。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"④。对中断了的艺术阶段，如像巴罗克时期，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。

---

① 福克斯著《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，收入《艺术和艺术文献》，第一卷，于慕尼黑，1924年版，第44页。

② 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》卷一，第68页。

③ 福克斯《欧洲各国的漫画》卷一，第23页。

④ 同注①，第39页。

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，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①、牟利罗②、里贝拉③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罗克精神的特别经典代表，是因为他们每个人都是各具自己特点的'破落的'性爱者"④。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⑤和莫比欧斯⑥展示了他们的权威的时代。同时期的布尔克哈特⑦的富有影响的《文艺复兴时期的文化》以丰富的形象材料充实了天才概念，以其它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

---

① 艾尔·格列柯（1541—1614），西班牙画家。
② 牟利罗（1618—1682），西班牙画家。
③ 里贝拉（1591—1652），西班牙画家。
④ 福克斯著《性爱大师》关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题"于慕尼黑，1931年版，第115页。
⑤ 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。
⑥ 保尔·莫比欧斯（1853—1907），德国神经学家。
⑦ 雅各布·布尔哈特（1818—1897），瑞士文化及艺术史学家。

——译者注

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》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，他作了多种多样的努力，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上那样，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的概念，而始终在于成为呼吸着生命形式的

① 福克斯著《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，第40页。
② 福克斯著《性爱艺术史》卷二，第186页。

理念”[①] 这里表现出的是一系列与这一时期的社会民主理论

① 福克斯著《唐朝的雕塑》，七到十世纪的中国陪葬陶器。第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·普列汉诺夫著《从唯物主义历史观出发对十八世纪法国戏剧和法国绘画的研究》载《新时代》，第29期。于斯图加特，1911年，第1期，第543—544页。）”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，如十七世纪的荷兰和八九世纪的中国。从对中国的园林业的分析和就此对王朝的特征所作的说明出发，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，第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作的努力，也局限于这一类比之中：“这两个时期的经济基础是同样的，只是在文艺复兴时期处于更高发展阶段。两者都基于商品贸易。”（福克斯著《性爱艺术史》，卷一，第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》第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。

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，像考茨基这样一些党的领袖与这种背离作了斗争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

① 卡尔·考茨基著《达尔文主义与马克思主义》，载于：《新时代》，第13期。于斯图加特，1895年版，第1期，第709到710页。

② H. 劳芬贝格著《教条与阶级斗争》，载于《新时代》，第27期。于斯图加特，1909年版，第1期，第574页——令人痛心的是，自行这一概念这里没落了。它的鼎盛时期在十八世纪，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，在技术领域中表现为自动仪。

③ 福克斯著《欧洲各国的漫画》，卷一，第312页。

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成问题的乐观主义。恩格斯在《英国工人阶级的状况》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[①]传播进步论时，资产阶级准备着接管政权；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”[②]。

六

贯穿福克斯的历史观的激情是1830年[③]的民主激情。演说家维克托·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》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。维克托·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

① 孔多塞（1743—1794）：法国哲学家、数学家。——译者注
② 福克斯著《性爱艺术史》，卷一，第3页。
③ 指法国1830年7月的革命。——译者注

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资本主义的牺牲品”[①]。维克托·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，他对法国有特别的偏爱：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[②]和米什莱[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[⑤]的讽刺小说对比。通过这一方式，他像梅林一样，作出了有根据的预测，特别是对格哈德·豪普特曼[⑥]。

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，

---

① A. 马克斯：《关于知识分子无产阶级的组织问题》第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 福克斯著《欧洲各国的漫画》，卷一，第238页。

⑤ A. 法朗士（1844—1924）：法国小说家、文艺评论家。

⑥ 格哈德·豪普特曼（1862—1946）：德国作家，德国自然主义重要代表，梅林在《新时代》中对其的《织工》所导致的官司作了评论，律师辩护辞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，还有其它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，而更多是通过少数士兵的介入让秩序获得胜利。”——弗兰茨·梅林著《抉择》，载《新时代》，第11期，于斯图加特，1893年第1期，第780页。——译者注

没有任何人物能够比收藏家更有吸引力。但要在霍夫曼[①]或者德昆西[②]的和内瓦尔[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》收藏馆没有放过路易·腓力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》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，都难以得知它们收购的历史。《邦斯舅舅》中没有任何一处可与龚古尔兄弟[④]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是这样一种猎人。使得他笔下的邦斯和埃利·马古斯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受护的财宝。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

① E. T. A. 霍夫曼（1776—1822）：德国浪漫派作家。
② 托马斯·德昆西（1785—1859）：英国散文作家、文学批评家。
③ G. de·内瓦尔（1808—1855）：法国诗人、散文作家。
④ 爱德蒙（1822—1896）和茹尔（1830—1870）·龚古尔，法国作家，兄弟俩合作从事文学创作，有《日记》九卷。

——译者注

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。他们像在作梦一样默默地走着，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，是世界上最有激情的人"①。

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比他的更为接近福克斯的形象，它的活力与丰富性。就他的生命线而言，可以说：作为收藏家，福克斯是巴尔扎克式的；他是巴尔扎克笔下的一个人物，而这个人物超出了作家构想范围。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》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——如同德吕蒙所刻画的那样——证明他出身于一八三〇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

① 奥诺雷·德·巴尔扎克著《邦斯舅舅》于巴黎，1925年版，第162页。

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四千年的历史。所有这些人都有一付承受任何负担都不过重的肩膀”①。当1840年革命到来时，仲马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，他在二十年中写了四百部小说和三十五部剧本，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；甚至连拉拉队他都没有忘记。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的重复上。

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》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

① 爱德华·德吕蒙著《英雄与小丑》于巴黎，第107—108页。

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，可以追溯到十八世纪。即：以格维努斯本人为例，他为F.C.施洛塞尔[①]所作的纪念讲话，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”。格维努斯对此作了反驳：“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、从历史中，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：一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]

这一资产阶级道德主义所包含的组成部分，在福克斯那里

---

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·格维努斯著《弗里德里希·克里斯托弗·施洛塞尔》悼文，于莱比锡，1861年版，第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，已经足以使他不再是在作投机生意的嫌疑，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。”

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，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兆征的——标志是内向。其关键是良心，无论是在罗伯斯比尔的公民，还是在康德的世界公民意义上而言。资产阶级的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；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

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年第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》，于巴黎，第179页。）

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到了这一问题，他们对无节制地使用 bone fides 这一概念的拉马丁[②]的政策的看法是："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际状况的必要性。"[③]

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了某种行为方式，但把着眼点更多放在个人的利益上，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。"[④]这里我们接近了这一误解的核

① 《画家杜米埃》爱德华·福克斯主编，第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
③ 诺贝特·古特曼和 H·勒费弗尔著《蒙昧意识》于巴黎，1936年版，第151页。
④ 福克斯著《性爱艺术史》，卷二、第一部分。第11页。

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，这主要是因为他们在道德上厌烦正确意识。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。

八

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

① 福克斯著《性爱艺术史》，卷一，第13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。福克斯著《欧洲各国的漫画》，卷一，第202和201页。

克斯看来“总是有发展能力的大众压倒蜕化的个性”[①]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作的谴责的合理性，而是有关冲动的历史和范围的看法”[②]。

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[③]对此作了观察。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，所以他为纵欲所作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。”[④]福克斯的性心理学论证的有力之处，在于他批

① 福克斯著《欧洲各国的漫画》卷一，第188页。

② 马克斯·霍克海默著《自私与自由运动》，第166页。

③ 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

④ 福克斯著《性爱艺术史》，卷二，第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与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

判地研究传统标准这一思路。是这一思路，给了他打破某些小资产阶级幻想的能力，比如裸体文化，他正确地把裸体文化看作是“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，惟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，几乎没有其它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②。他在《风俗史》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）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

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到的刺激的增长。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。

① 福克斯著《从中世纪到当代的插图风俗史》，第三卷：《市民时代》，慕尼黑阿尔伯特·朗恩出版社，1911—1912年。第234页——数页之后，这一确定的评判便再也找不到了——这证明了，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。”（第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 福克斯著《从中世纪到当代的插图风俗史》，卷三，第189页。

在列举时装重要因素的补充卷中对这一思路作了总结：其首要因素是由“阶级区分的利益”构成；其二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”，第三为不可忽略的“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，他尽可能地作了回避，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一样，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》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

① 福克斯著《从中世纪到当代的插图风俗史》，补充卷，卷三，第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。”——福克斯著《性爱艺术史》，卷一，第61页。

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，与罗可可时期相比……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，所作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”所表明的似乎是“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。“对穿着鞋袜的脚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为例所作的观察。他对杜米埃笔下的树的评论，是整个作品的最幸运的发现之一。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的对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。”[③]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

---

① 福克斯：《欧洲各国的漫画》，卷一，第223页。
② 福克斯：《性爱艺术史》，卷二，第390页。
③ 《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编。第30页。

伴随了他的工作生涯。甚至可以说，通过这个人物，福克斯成为了辩证主义者。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，并且作了精彩的描述，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？杜米埃将巴黎人的私人及公众生活译成了角斗的语言。他所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。没有一个事物这样调动了他在预知上的专长。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。”[②]

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[③]）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

---

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。”——福克斯著《性爱大师》中“关于绘画及雕塑艺术中的创造性问题”第14页。

② 《画家杜米埃》，爱德华·福克斯主编，第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。对每一出入都要作出报告，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，就好像自己长年在想象中看到的，只有在一幅画上是可能的。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。

③ 保罗·伽瓦尔尼（1804—1866）：法国版画家。——译者注

击得更猛烈。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统治下的博物馆格格不入。博物馆看重的是所谓的大作。“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是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，但确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——达莫塞德的榜样，收藏家在拉布吕耶尔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。在此之后的世纪中，凯卢斯伯爵为他的收藏所编的七卷目录是考古学的首个重大成果。施托施的宝石收藏由温克尔曼受藏主的委托编了目录。既便科学构想——它本应体现在这种收藏中——

① 福克斯著《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，第5—6页。
② J. de·拉布吕耶尔（1645—1696）：法国作家。——译者注

不能长存时，收藏本身却往往得以长存。瓦尔拉夫和布瓦塞雷的收藏就是这样，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——它使其它阶级取代之前的……统治阶级……掌握政权——都会很规律地

① 福克斯著《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，第44页。

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艺术的杰出。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。这一评价也适于他对古代没有漫画这一事实的解释。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。”[③]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、

---

① 《奥诺雷·杜米埃——木刻和石版画》，爱德华·福克斯主编。第一卷：木刻（1833—1870）。于慕尼黑，1918年，第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·雨果著《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。于巴黎，1934年版，第142页。）

② 福克斯著《屋脊小塔以及类似的十五到十八世纪的中国陶器》，第46页。

③ 福克斯著《欧洲各国的漫画》，第一卷，第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。

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[①]。福克斯作为收藏家，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。”[②]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。

---

① 参见，埃里希·克洛索乌斯基著《奥诺雷·杜米埃》，于慕尼黑，1908年版，第113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》，第45页。

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

评弗兰茨·卡夫卡的《建造中国长城时》(1931)

我首先引述一个小故事，这个故事出自本文题目里的那篇小说，它将说明两点：这位作家的伟大以及要证明这一伟大，困难重重。卡夫卡自称是在复述一个中国传说：

“据说，皇帝对你，你一个人，你这个可怜巴巴的臣仆，你这个逃得离皇帝的阳光最远的帝国阴影，正是对你，皇帝从临终的病榻上发出了一个消息。他让信使跪在床边，向他耳语了这个消息；他如此重视这个消息，让信使复述了一遍。他点点头，表示复述得正确。当着所有看他驾崩的人的面——所有碍事的墙壁被拆除，帝国的大人物们站在绵延伸展得宽而高的露天台阶上，围成一圈——当着所有这些人的面，他打发走了信使。信使随即就出发了；一个强壮、坚韧不拔的男人；他有时用这只，有时用那只胳膊，开出一条道，从人群中挤出来；遇到阻碍时，他就指指胸口的太阳标志；这样，他比任何其他人都更容易往前移。可是人太多了；人们的住所没有终结。如果面前是空旷的田野，他就会健步如飞，没多久，你就已听到了门上响起悦耳的声音，那是他的拳头在敲你的门。然而，他在徒劳地努力着；

他始终还在最里层宫殿的房间里死拼硬挣；他永远穿不过这些房间；即便他穿过了这些房间，仍然毫无进展；之后是大院；走过了大院，就是第二个围成一圈的宫殿；又是台阶和大院；又是一座宫殿；如此几千年下去；如果他终于跌跌撞撞地走出最外层的大门——不过，这永远永远也不会发生——面前才是京城，世界的中心，城里，沉积物堆得高高的。没有人走得出京城，更不用说携带着一位死者的消息。——而你坐在你的窗边，夜晚降临时，你梦想着这个消息。”

我不会对您阐释这个故事。因为无需我提醒，您就知道，故事中所讲的“你”首先就是卡夫卡自己。而卡夫卡是谁呢？他使尽浑身解数，以便我们无法回答这个问题。毋庸置疑，他的长篇小说的主人公就是他自己，他所做的是，让人摸不清经历者的面目，把他隐藏在平凡琐事的中心，使他显得很渺远。姓名缩写K.——他的作品《城堡》里的主人公以此为名——不过是人们通常可以在手帕上或帽檐内侧看到的标记，而人们无法由此查明已消逝了的主人。充其量可以为这个卡夫卡编一个传说：他毕生都在苦思冥想自己是什么模样，却不知道世上有镜子。

为了回到本文开头的那个故事，我必须指出阐释卡夫卡时应当杜绝的做法，因为要谈到迄今为止对他的评论，只能以这种方式。将卡夫卡的作品置于一个宗教哲学模式之下——人们一直就是这样做的——当然有着充分的理由。而且，甚至像马科斯·布洛德——卡夫卡作品的功绩赫赫的编者的——那种人们所熟悉的对待卡夫卡的做法。也很有可能引发或证实这种想法。尽管如此，这种做法以其特有的方式避开了——我甚至想说是草草了结了——卡夫卡的世界。按照这种理解，卡夫卡在《城

堡》这部长篇小说里试图表现上层权力以及恩赐的范围，在《诉讼》里表现下层权力和法庭，在最后一部长篇《美国》里表现尘世生活——所有这些都是从神学意义上讲的——这种看法并非荒诞不经。只不过，较之于难度必定大得多的方法，即从卡夫卡的形象世界的中心来阐释他，这种方法所挖掘出的东西就太有限了。举一例：约瑟夫·K.的诉讼是在日常生活的中心，后院、等候室等地方进行的，地点不断变换，无法逆料，被告经常更多是迷路闯进，而不是主动步入了这些地方。有一天，他就站在了一间阁楼上。楼厢里挤满了等候审理案件的人；对长时间的开庭审理，他们已经作好了准备；可是阁楼上很难待下去；屋顶——在卡夫卡笔下几乎总是很低——让人感到沉闷和压抑；他们就拿来了垫子，以防头碰着屋顶。——这幅景象与许多中世纪教堂的柱顶——作为怪模怪样的屋顶装饰——一模一样。这当然不是说卡夫卡试图描摹柱顶。如果将他的作品视为反射性的玻璃，早已成为陈年旧迹的柱顶就是这番描写的真正的无意识对象，这时阐释将会像寻找被反射的原形一样，使对无意识对象的反射从相反意义上——或言之，在未来——远离镜子。

卡夫卡的作品是预言式的。作品里所描写的生活充满了精确的稀奇古怪的事，读者认为它们不过是延搁的小迹象、预兆和症状，可是作者觉得，所有的关系中都显露出延搁，自己却无法适应新秩序。因此，他只能以惊异——其中当然掺杂着不知所措的震悚——来回答生存的难以理喻的变形，变形暴露了这些法则的出现。卡夫卡的眼中满是变形，因而，他所描写——也就是研究的——事无不是变形的。换句话说，他所描写的一切都不是在表述对象自身，而是另有所指。卡夫卡将笔触汇集于他的

这一唯一的描写对象：生存的变形，读者会感到他很偏执。其实，这种印象与作者目光中的伤心、严肃、绝望一样，只是一个迹象，表明卡夫卡已与纯文学性的散文决裂。他的散文或许并没有证明什么；不管怎么说，他的散文随时都可以被用在证明的关联中。这让人想到了哈伽达（Haggadah）的形式：犹太人这样称犹太教经师为解释和证明教义哈拉卡（Halacha）所写下的逸闻趣事。正如犹太教法典《塔本德（Talmund）》中的哈伽达部分，这些作品也是小说，是哈伽达，它不断停顿，逗留在极其精细的描写中，总是既盼望又害怕在描写的过程中一头撞上的哈拉卡命令、表达和教义。

是的，延缓就是卡夫卡作品中奇怪而且往往令人惊异的细致描写的本意，马科思·布洛德说，这源于卡夫卡完美创作的本质和他对正确道路的寻觅。布洛德认为，对于所有严肃对待的生活问题，都可以用《城堡》里一个女孩对官方的神秘信件所发的议论来概括："它们所引发的思考无穷无尽。"而卡夫卡的作品留恋于这种无穷无尽，正是出于对终结的恐惧。因此，作品中的细致描写的意义与长篇里的插曲的意义截然不同。长篇小说自成一体。卡夫卡的作品却从不是这样，而是短篇小说。作者自己也很明白这一点，所以谈及此时，他不讲写宏篇巨作的小说家，而是讲名气小得多的作家，短篇小说家：道德主义者黑贝尔[①]和瑞士作家罗伯特·瓦尔泽[②]是他所喜爱的作家。——我们

① 黑贝尔（1760—1826）：德国作家。善于运用阿雷曼方言创作反映现实生活的短篇故事和趣闻逸事，诙谐幽默，富有教诲意义。

② 罗伯特·瓦尔泽（1878—1956）：瑞士德语小说家、诗人。

——译者注

先前已谈过了那种难以让人信服的做法，将宗教哲学的建构作为卡夫卡作品的基础，城堡之山也就成了恩赐之地。《城堡》和《美国》未完成——这才是作品里恩赐的真正体现。卡夫卡作品里无处道出这种法则，这恰恰是断片的恩赐所在。

对这一真理有所质疑的人，可以在布洛德那里找到对这一真理的证实，他记下了在与作者的朋友式交谈中，作者所透露的对《城堡》结尾的设想。在那个村子里，K. 经历了漫长、忙碌不安、没有权利的生活，精疲力竭，由于一场斗争而精疲力竭，奄奄一息。这时，城堡的信使终于，终于出现了，他带来了一个至关重要的消息：虽然这个人在法律上无权住在村子里，但考虑到一些次要情况，允许他在这里生活和工作。而这时，这个人也就死了。——您可以感觉到，这部长篇与我在本文开头所讲的那个传说都属于同一种秩序。马科思·布洛德还说，卡夫卡描写城堡山脚下的村子时，是以埃尔茨山区的岖嵴这片居住区为蓝本的。而我自己则觉得那是犹太教法典《塔木德》中圣徒传奇里讲到的村子。有人问拉比，为什么犹太人星期五晚上大吃大喝？拉比就讲了一个传奇，一位公主的故事。公主被流放了，远离国民，与当地人语言不通，生活过得苦不堪言。有一天，她收到一封信，信中说，她的未婚夫没有忘记她，已动身来她这儿了。拉比说，未婚夫是弥赛亚，公主是灵魂，而她被流放到的村子是身体，由于当地人听不懂她的话，她为了表达自己的快乐，灵魂就只能为身体设宴。

只要将犹太教法典中的这个故事的重心稍作调整，我们就置身于卡夫卡的世界了。K. 生活在城堡山脚下的村子里，现今的人居于自己的身体中，情形相仿佛：都是陌生人，被排斥者，

丝毫不知晓使身体与更高更广的秩序联系起来的法则。要理解这一点，很有启发性的是，卡夫卡常以动物为短篇小说的主角。读这些动物故事时，读者相当一段时间都察觉不到，这里根本不是在讲人。不过刚一碰到这些动物的名称时——耗子或鼹鼠……读者会大吃一惊，猛然发现自己早已远离了人之大陆。卡夫卡借动物之口发己之言，他对动物的挑选颇具匠心。这些动物全都生活在地底下，或者至少像《变形记》里的甲虫一样，在地板上爬，地缝中活。在作者看来，只有这种爬行状态贴切地表现出了生活在他这一代及其环境中的孤立而不知法的人们，这种没有法的状态是后天形成的；卡夫卡不遗余力地用各种手法，将他作品中的世界描写得陈旧、腐朽、苟延残喘、积满灰尘。不论是审判进行的场所——那些又小又暗的房间——流放地所遵循的规矩，还是那些帮助 K. 的女人们的性习惯，都是如此。不仅所有的女性形象生活在毫无节制的淫乱中，这个世界的堕落触目皆是；上层权力也同样无耻地以其所作所为宣扬着这种堕落，正如人们正确认识到的那样，上层权力与下层权力一样，都在残酷而恶毒地戏弄着它的牺牲品。“两个世界都是昏暗、狭窄、积满灰尘、空气不畅的迷宫，包括事物所、办公室、等候室，它们构成了望不到边的等级秩序，其中有小的、大的、很大的、遥不可及的事务所官员，下层官员、办公室杂役、律师、助手和跑腿的，从外表看，他们好像是一出关于荒谬可笑的官员制的讽刺滑稽戏。”可以看出，上层人物也是没有法的，他们与最底层的人物在同一等级上出现，所有秩序里的人物混杂在一起，毫无间隔，其实使他们如此不分彼此的是恐惧感。这种恐惧不是反应，而是感觉器官。当然也不难断定，这种恐惧感随时对什么事

物保持着敏锐而准确的嗅觉。不过，在弄清恐惧对象之前，这种感觉器官的双栖性很耐人寻味。这种恐惧感——这可能会让人联想到本文开头的镜子比喻——既是对原初、对不可追溯的事物的恐惧，也是对近在眼前、对迫在眉睫的事物的恐惧，而且程度相同。一言以蔽之，这是对未知的罪过，对赎罪的恐惧，在赎罪中可能获得的唯一赐福就是挑明罪过。

卡夫卡之所以最不惜笔墨描写变形——这很能说明卡夫卡的世界——正是由于，只要曾经存在的事物还没有被看穿、被承认、被完全泯灭，伟大新事物和解放性事物就表现在赎罪形象上。因此，维力·哈斯点破约瑟夫·K. 的罪过——他的罪过引来了诉讼——它就在于忘却，完全在理。卡夫卡的世界里满是忘却的千姿百态——忘却是沉默的请求，让我们最终想起什么——可以想想《家父的忧虑》里会说话的怪物线轴俄德拉德克，没人知道它究竟是什么，或者想想那个甲虫，《变形记》中的主人公，我们太明白它是什么了，是人，或者想想《十字路口》里，那个半身为猫，半身为羊的动物，对它来说，屠夫的刀子或许倒是解脱。

我想去我的小花园，
想浇我的小花儿；
一个驼背小矮人儿，
站那儿开始打喷嚏。

一首意味无穷的民歌是这样唱的。这个驼背的小矮人儿也是一种被忘却，也就是说，我们曾经知道他，而且那时他很安

宁，现在他却挡住了我们通往未来的路。尤其说明问题的是，卡夫卡所认为的最虔诚、在理的形象并不出自他自己的笔下，而是他读到的，认识到的。这是谁呢?这就是桑丘·潘沙，他用另外一样东西顶替自己交给了魔鬼，从而将自己从与魔鬼的乱交中解救了出来，度过了安宁的一生，因为他什么也无需忘却。

“在这数年中”，那段精辟的阐释是这样的：

> 桑丘·潘沙在夜晚用准备好的大量骑士和强盗小说支走了他的魔鬼，后来他给这个魔鬼取名为堂·吉珂德，这样，这个魔鬼一刻不停地做着最疯狂的事，可是这些举动都缺乏一个先定对象——这个对象本来应当是桑丘·潘沙——因而伤不着任何人。桑丘·潘沙，一个自由的人，或许出于一定的责任感，从容镇定地跟着堂·吉珂德去远征，一直到死，他都悠然地从中享受着有用的消遣。

如果说，卡夫卡包罗万象的长篇小说是他留下的精心耕耘过的田地，这部新出的故事集——上面的阐释也出自其中——就是播种者装满稻谷的口袋，稻谷有着自然之力，我们相信，即便几千年后，只要它们从坟墓里重见天日，就会结出硕果。

根据：Walter Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1992. S. 39—46译出。

弗兰茨·卡夫卡
(1934)
——纪念卡夫卡逝世十周年

泼 特 姆 金[①]

故事是这样的：泼特姆金患有严重的忧郁症，这病比较规律地发作，病发期间，任何人都不得走近他，他的房间也严格禁止入内。宫廷里，没有人敢提起这病，因为人们知道，只要影射这病，就会冒犯卡塔琳娜女皇[②]。有一次，首相情绪低沉的时间特别长。结果出现了大麻烦；文件管理室里堆满了文件，女皇要求速办，可是，没有泼特姆金的签字，就没法处理文件。大臣们不知所措。这时，不起眼的小文书舒瓦尔金恰巧来到首相府的前厅，大臣们还都站在那儿，垂头丧气，一筹莫展。

“怎么了，大人们？我能为大人们效劳吗？”舒瓦尔金殷勤地问道。大臣们告知他缘由，说可惜他帮不上什么忙。“如果就是

---

① 波特姆金（1739—1791）：俄国侯爵，卡塔琳娜二世的宠臣。

② 卡塔琳娜二世（1729—1796）：俄国沙皇彼得三世之妻，1762年登基为皇。——译者注

这么回事，我的先生们，”舒瓦尔金回答道，“请你们把文件交给我吧。我求你们了。”大臣们一想，试试也无妨也就同意了，舒瓦尔金将一捆文件夹在腋下，穿过走廊和过道，向泼特姆金的卧室走去。他没有敲门，没有在门口停下脚步，就按下了门把手。房门并没有锁。屋里半明半暗，泼特姆金身穿一件破破烂烂的睡衣，坐在床上咬指头。舒瓦尔金走到写字台前，将笔蘸上墨汁，一言不发，把笔塞进泼特姆金手里，随便拿了一份文件放到他的膝盖上。泼特姆金漫不经心地瞟了一眼闯进来的人，迷迷糊糊地签了字，接着签署了第二份；就这样签完了所有的文件。舒瓦尔金收起最后一份文件，和他来的时候一样，腋下夹着卷宗，立即走出了房间。他就像凯旋的士兵。挥舞着文件走进了前厅。大臣们都扑向他，从他手里夺走了文件。他们都屏住呼吸，低头看文件。没有人说一句话；大家都呆了。舒瓦尔金又走近前来，又殷勤地询问，先生们为什么如此震惊。这时，他的目光落在了签名上。每一份文件上都签署着：舒瓦尔金，舒瓦尔金……

这个故事仿佛先于卡夫卡的作品两百年的先行者。笼罩着故事的谜是卡夫卡式的。首相府和文件管理室，年久破败、散发着霉味的昏暗屋子，这是卡夫卡的世界。殷勤的舒瓦尔金，想当然地以为事情很简单，最后傻了眼，这就是卡夫卡作品中的K.。而泼特姆金，半梦半醒，无人照料，在一间旁人莫进的僻静屋子里昏昏沉沉地度着光阴，是掌权者的先祖，在卡夫卡笔下，掌权者就是蜷居在阁楼里的法官，栖身于城堡中的秘书，即便他们身居高位，他们总是沉沦者，或者说得确切些，正在沉沦者，但他们可以在最底层、最潦倒的人——守门人和年老体衰的官员们——身上突然再现，直接展示他们的所有权力。他们靠什么

浑浑噩噩地过日子?或许他们是用双肩支撑着天地的阿特拉斯[①]的后代?或许他们因此将头“低垂在胸前，让人简直看不见他们的眼睛”,就像肖像上的城堡守门人,独自一人时的克拉姆?他们所支撑的并非天地;最琐碎的事就已具有举足轻重的意义。“他的疲惫是身经沙场后斗剑士所感到的精疲力竭,他的工作是粉刷办公室的一角。”——乔治·卢卡契[②]曾说过,今天谁要造一张像样的桌子,就得有米开朗琪罗的建筑学天才。卢卡契考虑的是历史时期,卡夫卡则思索着远古洪荒。刷墙这个最寻常的动作是要使远古洪荒动起来。卡夫卡的人物常常莫名其妙地鼓起掌来。有一段描写中加了一句，鼓掌的手“其实是气锤”。

掌权者持续而缓慢地动着——或下沉或上升——我们由此对他们有所了解。没有任何时候他们会像从最深重的潦倒中重新站起时那样可怕——这就是父亲成了掌权者。儿子刚体贴地让迟钝、年老体衰的父亲躺下，安慰他说：“‘放心吧，你已经盖好了。’——‘没有!’儿子的话音未落，父亲就叫道，这就是父亲的回答，他猛地用力甩开被子，被子在空中完全展了开来，他笔直地站在床上，只用单手轻轻扶着天花板。‘我知道，你想把我盖上，我的小孬种，但是我还没有被盖上。要对付你，我的最后一点气力就够了，而且绰绰有余!……幸好不需要人教，父亲就能看穿他的儿子。’……他不需要任何依托，站在那儿晃着腿，怡然自得。他为自己洞察秋毫而容光焕发……‘现在你明白了，世上不光只有你，到现在为止，你只知道自己!你原

① 阿特拉斯，希腊神话中的巨人之一，用双肩在世界西端撑住天。
② 乔治·卢卡契（1885—1971）：匈牙利马克思主义文艺理论家。
——译者注

本是个无辜的孩子，可是你更是个魔鬼！’”父亲抛开被子的重负，也就扔掉了亘古的重负。他必须使远古洪荒动起来，使原初的父子关系焕发生机，后果深重。是呀，多么深重的后果！他判儿子投河自尽。父亲是惩罚者。他和法院的官员一样，对罪恶很着迷。很多描写都说明，对于卡夫卡来说，官员世界和父亲世界是同一的。这并不是说它们有共同的优点。迟钝、潦倒、肮脏，这就是父亲世界。父亲的制服脏兮兮的；他的内衣也不干净。肮脏是官员们的生存要素。“他不明白，干嘛要规定办公时间。‘为了弄脏办公楼的楼梯’，一位官员曾这样回答她，这很可能是气头上的话，他却感到恍然大悟。”如果将官员们视为臃肿的寄生虫，肮脏可谓他们的定语。他们当然不是寄生于经济关联，而是寄生于理性和人性的力量，依靠这些力量，官员一族苟延残喘。卡夫卡笔下的奇特家庭里，父亲也是全靠儿子活着，就像儿子身上的大寄生虫。他不仅耗尽了儿子的力量，而且吞噬了他的生存权。父亲既是执法者，又是原告。他指控儿子所犯的罪过近乎于原罪。因为卡夫卡给原罪所下的定义说的正是儿子的情形：“原罪，人所犯下的古老罪过，就在于人总是在抱怨，他受到了不公正的对待，对他犯了原罪。”除了儿子，谁会指控父亲犯了原罪——罪过在于，生下了一个继承人？这么说，儿子就是犯罪者了。但不能因为指控不对，就从卡夫卡的这句话中得出指控是罪过的结论。他的作品从来没有暗示过，指控是不公正的。作品中悬而未决的诉讼永无休止，表现得最阴暗的莫过于，父亲要与这些官员们，这些法庭机构结成统一战线的目的。极端腐败还不是他们最恶劣的地方，原因在于他们的魔化身人们在他们面

度着法律，“被判决的人不仅无辜，而且对判决的罪名一无所知，这也是法院的原则之一”，确定的准则在洪荒世界是不成文的法律。人类会昏昧地逾矩，从而依赖于赎罪。尽管它可能不幸让无知者撞上，但从法的角度来看，它的出现并非偶然，而是命中注定的，命运在这里表现出了双重性。赫尔曼·科恩[①]在提及古人的命运观时，就称之为“不可逃避的见解”，“似乎是命运的秩序本身引发和导致了这样的逾矩，这样的堕落”。使 K. 成为审判对象的法权，也是这种情形。这远远早于十二铜表法[②]，要追溯到洪荒世界，超越洪荒世界的首要功绩之一就是有了成文法。而这里，尽管法典里满是成文法，却是秘密的，有法典撑腰，洪荒世界的统治就更肆无忌惮了。

在卡夫卡的作品中，官场与家庭的情形有许多切合点。城堡山脚下村子里的一种说法一语道破天机。“‘可能你也听说了，这儿有种说法：官方决定像大姑娘一样害羞。’‘这个说法很精辟’，K. 说道，‘很精辟，这种决定和大姑娘可能还有别的共同点。’”官方决定最显著的特点恐怕就是，可以供一切场合借用，就像 K. 在《城堡》和《诉讼》里所遇到的害羞的姑娘们一样，她们像恋床一样沉溺于家庭的淫乱。他的经历中处处都找得到她们；而且得来全不费功夫，就像占有吧台小姐一样容易。“他们抱在一起，她的小身子在 K. 手中燃烧，他们滑进了无知无觉中——K. 一直徒劳地试图摆脱这种状态——，滚到了几步之

① 赫尔曼·科恩（1842—1918）：德国哲学家，新康德主义马尔堡派的重要代表人物。

② 十二铜表法，是公元前五世纪中叶罗马共和国颁布的法律。

——译者注

外，碰到了克拉姆的门，发出闷响，然后倒在淌着残酒的小洼和别的布满地面的垃圾上。就这样过了几个钟头，……K. 总觉得自己迷了路，或者在一片从未有人涉足过的遥远异地，就连这里的空气也没有家乡的气息，呼吸到这种空气，人们一定会感到陌生，窒息而死，这种空气有着难以抵御的荒诞魅力，人们只能继续往前走，继续迷路。”我们还会读到这个陌生之地。值得注意的是，这些妓女般的女人们都不美。在卡夫卡的世界里，美只出现在最隐蔽的地方：例如，在被告身上。“这绝对是个耐人寻味，有些自然科学色彩的现象……他们的美不可能是因为罪过……也不可能是因为正确的惩罚，惩罚尚未到来，而他们现在就美……原因只可能是对他们提出的，他们所难以摆脱的诉讼。”

从《诉讼》中可以看出，对被告来说，诉讼总是无望的——即便他们始终有希望被宣告无罪，仍然是无望的。可能就是这种无望使他们——在卡夫卡笔下的人物中，惟有他们——显露出了美丽。马科思·布洛德所记载的一个谈话片断也说明了这个意思。他写道：“我回想起了和卡夫卡的一次谈话，我们是从当前的欧洲和人类的堕落谈起的。‘我们是，’他这样说，‘上帝头脑里的虚无主义想法，自杀的想法。’这首先让我想到了诺斯提派的世界构想。——上帝是恶的造物主，世界就是他的原罪。‘哦不，’他说道，‘我们的世界不过源于上帝的一场坏脾气，一个糟糕的日子。’——‘那么，在我们所了解的现象世界之外，有希望吗？’——他微笑了：‘哦，有足够的希望，无穷无尽的希望，只不过不属于我们。’”这些话架起了一座通向卡夫卡笔下最古怪形象的桥梁，惟有这些形象逃脱了家之樊篱，他们或许

有希望。他们不是动物，也不是杂种或蚕虫，那只猫羊或者奥德拉德克。所有这些动物其实还是生活在家庭的羁绊中。格雷高尔恰恰是在双亲的家里醒来时，成了一只甲虫，那个半猫半羊的怪物是父亲的一份遗产，奥德拉德克成了家父的忧虑，这些描写都有其用意。而“助手们”其实并不属于这个圈子。

助手们属于贯穿卡夫卡全部作品的人物群。其中不仅有《随感》中被识破的骗子，还有作为卡尔·罗斯曼的邻居，深更半夜出现在阳台上的大学生，还有住在南方那个城市里，不知疲倦的傻子们。笼罩着他们的生存的朦胧状态让人想到了罗伯特·瓦尔热——长篇小说《助手》的作者，卡夫卡十分欣赏这部长篇中——短篇中的人物，他们也处在摇晃不定的灯光下。印度传说中有未成型，尚处于迷雾阶段的生物。卡夫卡笔下的助手们就属此类；他们不属于任何其他的人物圈，不过，任何人物圈对他们都不陌生。他们是穿梭于人物圈之间的信使。正如卡夫卡所说，他们看上去很像巴纳巴斯，而巴纳巴斯是一名信使。他们尚未完全走出大地母亲的怀抱，就在“角落里的两条旧裙子上坐下。他们……想方设法，……尽量少占位置。因此，他们低语轻笑，总是做着各种努力，交叠着腿和胳膊，蜷缩在一块儿，昏暗的光线中，他们所在的那个角落乍一看去像个大线团。”对于他们及他们这种人，未成型的和不机灵的人物，存在着希望。

信使们身上表现出的制约显得略微和缓，而同样的制约对于卡夫卡的其他人物却成了让人感到沉重和压抑的法律。没有一个人物有自己的固定位置，自己的固定、不可替换的特征：没有一个不是处于沉浮之中；没有一个不是与其敌人或邻居互换的；没有一个不是耗尽了光阴，却还不成熟的，没有一个不是

精疲力竭，却还在漫漫长路的开端的。这里根本谈不上秩序和等级制度，它们滋生于神话世界，而神话世界比卡夫卡的世界年轻多了，它已给卡夫卡世界许诺了解救。我们只知道：卡夫卡没有被神话所诱惑。另一个奥德修斯，他“注视着远方，让诱惑消遁，”“面对他的果决，塞壬们规规矩矩地消逝了，恰恰当他离她们最近时，他就不再感觉到她们的存在。”在卡夫卡的古代犹太、中国先祖——我们还会谈到他们中——，不应忘记这个希腊的。奥德修斯就站在神话与童话分野的门槛上。理性和狡诈将诡计插入了神话；神话的威力不再是不可约束的。童话是关于战胜神话威力的传说。而卡夫卡打算写传说时，写下的是给辩证法者看的童话。他在童话里插入了小花招；然后他认为这些花招已证明，“即便手段不够有效、很幼稚，也能有助于拯救”。这就是他的短篇小说《塞壬们的沉默》的开头。在这篇小说里，塞壬们沉默了；她们有“比歌唱更锋利的武器——沉默”。她们用它来对付奥德修斯。卡夫卡写道，奥德修斯却“足智多谋，狐狸一样狡猾，就连命运女神也窥探不到他的内心深处。他可能——尽管这是不可理喻的——确实注意到了塞壬们的沉默，只在一定程度上以‘流传下来’的表象进程为盾，抵挡她们与众神。”

在卡夫卡的世界里，塞壬们沉默了。或许也是因为，对卡夫卡来说，音乐和歌声是逃遁的一种表达，或至少是一种抵押。希望的这种抵押，我们得之于那个既未成型又琐碎，既给人慰藉又幼稚可笑的中间世界，而助手们在这个世界里如鱼得水。卡夫卡就像童话里那个为了学会害怕，出门远行的男孩。他走进了泼特姆金的宫殿，最后却在宫殿地下室的洞里，碰到了约瑟芬，会唱歌的老鼠，他是这样描写她的歌声的：“歌声中有辛酸而短暂

的童年，失去的、再也找不回来的幸福，却也有眼前忙忙碌碌的生活，生活的实实在在、难解难述的小小活力。”

一张小时候的照片

有一张卡夫卡小时候的照片，很少有照片如此传神地表现了“辛酸而短暂的童年”。这肯定出自十九世纪的那种摄影室，室内的帷幔和棕榈树，织花壁毯和画架使它显得不伦不类，像刑讯室又像王宫。就在这样一间屋子里，站着个六岁左右的男孩，他穿着缀满了流苏的儿童西装，衣服绷得紧紧的，好像压在身上，布景是冬天的花园。作为背景的棕榈叶纹丝不动。男孩左手拿着一顶特大的宽檐帽子——西班牙人带的那种——，似乎要使这虚假的热带气候显得更加憋闷，令人窒息。那双无比忧伤的眼睛看着眼前摆好的风景，一只支楞着的大耳朵聆听着这风景。

“成为印第安人的愿望”如此热切，可能曾吞噬了他的巨大悲哀：“假若真是印第安人了，时刻准备着，骑上飞奔的骏马，在空中划出一道弧线，不断为马蹄下颤动着的地面而战栗片刻，直至放弃马刺，因为没有马刺，直至扔掉缰绳，因为没有缰绳，连眼前是一片割得很平整的原野都没看出来，马就已身首分离。”这个愿望蕴含丰富。愿望一旦实现，就不再是秘密了。这个愿望在美国实现了。愿望的实现与《美国》有着特殊关联，从主人公的名字就可以看出这一点。在这之前的长篇中，作者都只以一个模糊不清的大写字母为名，而在这部长篇里，他以全名在新大陆，在俄克拉荷马的露天剧场，经历着新生。“卡尔在街角看见一张海报，标题是：克莱顿的赛马场上，今天从早上六点到午夜，俄克拉荷马剧院招聘人才！赫赫有名的俄克拉荷马剧院

在向你们招手!就在今天，千载难逢的机会!机不可失，时不再来!谁要想有前途，来我们这儿吧!我们谁都欢迎!谁想成为艺术家，快来报名吧!我们剧院什么样的人都需要，每个人都能各得其所。谁已决定来我们这儿，我们这就祝贺他!不过你们得赶快，以便能在午夜之前进场!招聘十二点整结束，过了十二点，剧院不再开放!谁不相信我们，见鬼去吧!动身来克莱顿吧!”这张海报的读者是卡尔·罗斯曼，卡夫卡长篇小说主人公K.的第三个化身——他比前两个幸运。在俄克拉荷马的露天剧场，好运气等着他，这个剧场是个真正的赛马场，就像“不幸状态”曾使他在房间里狭窄的地毯上一个劲儿地跑，“仿佛是在赛马场上”。卡夫卡自从写了随感《为骑士先生所虑》后，自从他让“新来的律师”高抬着腿，迈上法院的台阶，在大理石上发出咯噔咯噔的脚步声，让他的“乡村大路上的孩子们”抱臂一溜烟地往田里跑，他就已经很熟悉这种形象了，这一切其实也可能发生在卡尔·罗斯曼身上，他“睡眼惺忪，迷迷糊糊，经常耗费时间、毫无意义地高蹦着”。因此，只有在赛马场上，他才能如愿以偿。

这个赛马场同时也是剧场，这是个谜。这个神秘场所却与神秘毫无可言，可与心地单纯、头脑简单的人物卡尔·罗斯曼很协调。之所以说卡尔·罗斯曼心地单纯，头脑简单，缺乏个性，因为弗兰茨·罗森茨维格[①]在他的《救赎之星》中讲到，在中国，内在的人“恰恰没有性格；智者这一概念——孔夫子……是智者

① 弗兰茨·罗森茨维格（1886—1929）：德国犹太裔宗教存在主义者，现代犹太教神学家。主张建立神人对话关系的宗教，1921年发表著作《救赎之星》，核心思想是，人类有罪而上帝宽恕，上帝出于爱心垂顾于人，使人自觉“自我”的存在。——译者注

的经典代表——抹去了所有的性格特征；他是个真正没有性格的人，即普通人……，中国人的特点不在于性格，而在于情感与生俱来的纯净。”不管在思维上怎样分析这种现象——情感的纯净或许是动作的一个特别精确的天平——，俄克拉荷马的露天戏剧绝对来自中国戏剧，因为中国戏剧是动作型的。这种露天戏剧最重要的功能之一就是将情节化解到动作中。甚至还可以进一步认为，将卡夫卡的相当一部分小散文及故事搬到俄克拉荷马的露天剧场上，效果才完全显出来了。由此才能很有把握地下结论，卡夫卡的全部作品是动作之大全。对于作者来说，动作原本并没有绝对的象征意义，更多是在不断变换的关联和尝试性布置中，才被赋予意义的。戏剧就是这种尝试性布置的既定场所。维尔纳·克拉弗特写过一篇没有发表的关于《杀兄》的评论，他目光犀利，看出这个小故事的情节是舞台场景式的。“演出可以开始了，文章开头还真的是铃响。这样的开场没有一丝人为的痕迹，因为韦瑟正走出办公楼。但文中写得明明白白，作为门铃，它声‘太响了，响彻城市，飘向天空’。”正如太响的门铃声飘向天空，对于惯常的环境，卡夫卡的人物的动作显得太有穿透力了，闯入了一个更广阔的天地。卡夫卡写得越高超，就越不爱让这样的举止与寻常的场景协调，就越不爱对它们作解释。“这种方式很古怪”，《变形记》中这样写道，“老板坐在桌上，居高临下地和职员说话，由于老板耳背，职员还不得不凑上前来。”这段解释与《诉讼》相比，就是小巫见大巫了。在《诉讼》的倒数第二章里，K. 在前几排座位旁站住了，“神父却仍嫌离得太远，他伸出手，食指往下直指布道坛前。K. 走了过去，但在这个位置上，为了还能看得见神父，头不得不往后仰。”

马科思·布洛德说："他所看重的事实所组成的世界大得不可测"，其实对于卡夫卡，最不可测的肯定是动作。每个动作本身就是一个过程，甚至一出戏。这出戏以世界为舞台，以天空作布景。另一方面，天空只是布景。探究它自身的法则，相当于将舞台的绘画背景镶上框，挂在画廊里。卡夫卡和——格列柯[①]一样——撕裂了每个动作背后的天空；而且，和在格列柯——表现主义者的守护神——那里一样，情节的关键与核心始终是动作。人们听到了敲在院门上的响声后，吓得走路都弯着腰。一位中国演员也会这样表现恐惧，不过没人会吓一跳。还有一处，K.自己在演戏。他迷迷糊糊，"眼珠子小心翼翼地往上转，看也不看一眼文件，慢慢地……从写字台上拿起一份，平放在手上，站起身来，缓缓地将它举到先生们面前。他这样做时，并没有明确的想法，只是觉得，在他写好了这份能够完全免除他责任的长长呈文时，就应当这样做。"将极端的扑朔迷离与极端的简洁揉合在一起的是动物性的动作。读这些动物故事时，读者相当一段时间都察觉不到，这里根本不是在讲人。不过刚一碰到这些动物的名称时——猴子、狗或鼹鼠，——就会大吃一惊，猛然发现自己早已远离了人之大陆。卡夫卡总是如此；他使人类的动作失去了惯有的支撑，这样，人类的动作就成了他琢磨不尽的对象。

奇怪的是，卡夫卡的寓言故事也让人琢磨不尽。我们可以想想寓言《在法的门前》。读者在小说集《乡村医生》中碰到它时，可能觉得摸不着头脑。但是否提出了那一系列似乎无穷尽的想

① 艾尔·格列柯（1541—1614）：西班牙画家，画风受风格主义影响，色彩明亮偏冷，人物造型奇异修长。——译者注

法?那些产生于卡夫卡阐释这个寓言时的想法。他借《诉讼》中的神父在非常重要之处说出了这些想法,由此甚至可以猜测,这部长篇不过是这个寓言的铺展。"铺展"这个词有双重含义。可以说,蓓蕾展放成花朵,也可以说,人们教小孩折的纸船展成了一张平整的纸。形容寓言时,后一种含义其实更贴切,将它展平是读者的乐趣,这样,它的寓意就一目了然了。卡夫卡的寓言却是前一种含义的铺展;就像蓓蕾展放成花朵。因此,这种铺展的产物与文学作品很相似。这并不妨碍,他的作品与西方的散文形式有所背离,它们与教义的关系就像为解释和证明教义的哈伽达(Haggadah)逸闻趣事与教义哈拉卡(Halacha)的关系一样。他的作品不是譬喻,并非仅为自身而存在。卡夫卡的这种写法,使得人们可以摘引它们,为了解释而讲述它们。然而,我们掌握了一种卡夫卡的譬喻所伴随的、在K.及动物的动作姿势中得到解释的教义吗?这种教义是没有的。我们最多也只能说,某些地方对此有所暗示。卡夫卡可能会说:这些作品是教义的残余物,流传着教义;我们却会针锋相对地说:它们发教义之先声,酝酿着教义。不管怎样,这里所涉及的是生活的组织问题和人类共同体的劳动问题。他越是看不透这一问题,就越是丢不开它。拿破仑在与歌德的那次著名的埃尔夫特谈话中,将政治取代了命运,同样,卡夫卡也会——对词稍加改动——将这种组织定义为命运。不仅描绘《诉讼》和《城堡》里无比庞大的官僚等级制度时想到的是这种组织,他的更淋漓尽致的表现是通过艰难而庞大的建筑计划——《建造中国长城时》就描写了一个让人肃然起敬的典范。

"城墙应当成为千百年的保护;最精细的建造,将所有著名

时代和民族的建筑智慧加以运用，建造者始终高涨的个人责任感，这些都是建造城墙所不可或缺的条件。对于简单劳动，可以用那些为了挣钱、愿意提供劳动力的无知无识的临时工，包括男人、女人和孩子；但是，只要是管四个临时工，就非得有一个懂行的专业人员……我们——我这里是代表很多人在说话——其实是在传达最高领导的命令时，才了解了我们自己，而且我们发现，没有最高领导，光靠我们的书本知识和人类的智慧，就连应付全局中的这个小部门，也是远远不够的。”这个组织近似于命运。麦施尼科夫在他的名作《文明与重要的历史河流》中，勾勒了组织的模式，他的描述读起来像是出自卡夫卡笔下。“长江的运河与黄河的堤坝，”他写道，“很可能是精心组织的……世世代代的集体劳动结晶。掘沟或筑堤时的一个小疏忽，维护共同的水资源时，一个或一群人的微不足道的小马虎、自私的做法，在这种非常情况下，都会酿成社会弊端和后果严重的社会灾难。因此，河流护理者以杀头为诫，要求居民中常常互不了解、甚至互相敌对的人群结成紧密而牢固的统一战线；他强迫所有的人都参加劳动，这些劳动给大众带来的福祉日后才能彰显出来，这些劳动的计划往往是常人根本无法理解的。”

卡夫卡想知道自己是个普通人。他处处感到了理智的局限。他很想让别人也感觉到这一点。有时，他几乎会说出陀斯妥耶夫斯基的主审官的那番话：“我们面前有一个我们所无法理解的奥秘。正因为这是个谜，我们有权宣讲它，有权让人们明白，关键不在于自由，也不在于爱，而在于谜、秘密、奥秘——他们必须不假思索地服从，甚至违背他们的良心。”卡夫卡没有完全摆

脱神秘主义的诱惑。他在日记中写到了与鲁道尔夫·施坦纳[1]的会面，却未置一辞他对施坦纳的看法——至少在出版的日记中是这样——他是在避而不谈看法吗?从他对自己作品的态度来看，这不是不可能的。卡夫卡具有创造譬喻的罕见能力。然而，他从不尽心竭力地写可以阐释的作品，反倒使尽浑身解数，使他的作品成为不可阐释的。对他的作品，必须通观全局，小心翼翼，半信半疑，在其内在深处探索；必须时刻铭记，要读出的是卡夫卡的独特，就像他自己对上面那篇小寓言的阐释一样。也可以想到他的遗嘱。他托付别人销毁自己的遗作，这个命令其实和法的门前守门人的回答一样，深奥难解，必须仔细斟酌。卡夫卡活着时天天都得面对难解的行为方式和含混不清的宣告，他可能想在临终时，以牙还牙地至少报复一下他的同时代人。

卡夫卡的世界是以世界为舞台的一出戏。在他看来，人类从来就是在演戏。它具体的典型表现就是：每个人都被聘为俄克拉荷马露天剧场的演员。录用他们的标准是什么，这是个难解之谜。人们首先会想到的他们适合演什么，在这里看来无关紧要。换句话说：对求职者根本没有别的要求，只要演自己就行了。他们在紧要关头能够是他们所申报的角色是根本不可能的。这些人以各自的角色，在露天剧场混口饭吃，就像皮兰德娄笔下的六个人在找一位作家。对于卡夫卡和皮兰德娄，这个场所就是他们最后的庇护所；这可能意味着解脱。解脱并非对生存的奖赏，正如卡夫卡所说，如果一个人“……自己的额头挡住了自己的

① 鲁道尔夫·施坦纳（1861—1925）：德国哲学家，创立了人智学，认为通过人的固有智能可以认识精神世界。——译者注

路”，那么解脱就是他最终的逃避。《致某科学院的报告》里的一句隐晦的话道出了这出戏的法则：“我模仿，因为我在找出路，没有别的原因。”K. 在他的诉讼了结前，对此似乎也依稀有所悟。他突然转过身来，问接他的那两位戴礼帽的先生：“‘你们在哪个剧院演戏?’‘剧院’，一位先生嘴角抽搐了一下，不知如何回答，看另一位的意思。另一位看上去像个在跟自己执拗的发音器官对抗的哑巴。”他们没有回答这个问题，不过，这番描写说明，这个问题触动了他们。

露天剧场款待所有新成员，一条长凳上铺了块白布，权当餐桌。“大家都很喜悦和激动。”为了表示庆祝，跑龙套的人还安放了天使。天使们站在高高的基座上，飘动的衣裙下有一个梯子。这就像乡村教堂落成纪念日或者儿童节的准备活动，这时，那个穿得紧绷绷、打扮漂漂亮亮的男孩，眼神不再忧伤。——如果他们的翅膀不是被捆上的，可能就是真的天使了。他们在卡夫卡作品中有前身。剧院经理就是其中之一，空中飞人艺术家遭受“第一场痛苦”时，经理爬上了行李架，抚摸他，让他的脸贴着自己的脸，“空中飞人艺术家的泪水在他的脸上流淌。”另外一个是保护天使或保护人，他在谋杀者“杀兄”之后，关怀着施玛尔，施玛尔“将嘴唇抵在警察的肩头”，轻轻松松地就被带走了。在俄克拉荷马的乡村典礼中，卡夫卡的最后一部长篇落下了帷幕。“卡夫卡的作品——索玛·莫根施坦因曾说过——散发着乡村气息，就像伟大的宗教创始人一样。”这就使人不禁联想到老子所描绘的虔诚，而卡夫卡在《最邻近的村子》里，也完美地再现了这种虔诚：“邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死，不相往来。”老子曰。卡夫卡也是一个寓言家，可他不是宗教创始

人。

我们可以看看城堡山脚下的那个村子，在这里，K.先前所说的土地测量员的使命神秘而出乎意料地得到了证实。布洛德在这部长篇的跋中提到，卡夫卡在描写城堡山脚下的这个村子时，是以埃尔茨山区的岖崂这片居住区为蓝本的。我们还可以从中看出另一个村子。这就是犹太教法典中圣徒传奇里的村子。有人问拉比，为什么犹太人星期五晚上大吃大喝，拉比就讲了一个传奇，一位公主的故事。公主被流放了，远离国民，与当地人语言不通，生活过得苦不堪言。有一天，她收到一封信，信中说，她的未婚夫没有忘记她，已动身来她这儿了。拉比说，未婚夫是弥赛亚，公主是灵魂，而她被流放到的村子是身体，由于当地人听不懂她的话，她为了表达自己的快乐，灵魂就只能为身体设宴。——读犹太法典中的这个故事，我们就置身于卡夫卡的世界了。K.在城堡山脚下的村子里落脚，现今的人居于自己的身体中，情形相仿佛：身体脱离了人，与他是敌对的。人们一觉醒来，可能就变成了甲虫。异者——他的异者——成了他的统治者。卡夫卡的作品中飘荡着这个村子的气息，因此，他抵抗住了成为宗教创始人的诱惑。这个村子里还有猪圈，乡村医生的马匹从这儿跑出来，还有空气混浊的后屋，克拉姆坐在里面，叼着一根弗吉利亚雪茄，面前是一杯啤酒，还有院门，敲它一下就会有灭顶之灾。这个村子里的气息没有滤清所有未成型的和过度成熟的事物，这些事物已经败坏，混杂在一起。卡夫卡不得不一生都呼吸着这种气息。他既不是占卜学家，也不是宗教创始人。在这种气息里，他是怎么忍受过来的？

驼背小矮人

人们早就听说，克努特·汉姆生[①]喜欢时不时地给他住地附近的那个小城的地方报的读者信箱写信，发表自己的观点。几年前，这个小城有一起刑事诉讼，被告是一名女仆，她杀死了自己的新生婴儿。她被判处监禁。没多久，地方报上登出了汉姆生的看法。他宣称，如果一位母亲杀死了自己的新生婴儿，地方法院还不对她采取最严厉的制裁——即便不绞死，也应当判无期徒刑，他不想再在这个城市待下去了。几年之后，《大地的成长》出版了，小说中讲到一位女仆，她犯了同样的罪行，遭到了同样的惩罚，而且，读者也会清楚地认识到，她绝对不应当受到更严厉的制裁。

之所以想起这桩事，是由卡夫卡的遗作《建造中国长城时》中包含的反思引起的。因为，他的遗作集刚一出版，就有人摘引遗作里的反思，摆出了对卡夫卡的阐释，这种阐释喜欢引用卡夫卡感想中的分析，以免再为他的作品本身伤脑筋。有两种阐释完全偏离了卡夫卡的作品。一种按人之本性，另一种超乎人之本性；这两种做法——心理分析与神学分析——都没有切中作品的本质。第一种阐释的代表人物是赫尔姆特·凯泽；第二种则是为数不少的作家，如汉斯-约阿希姆·舍普斯[②]，伯恩哈德·

---

① 克努特·汉姆生（1859—1952）：挪威作家，1920年诺贝尔文学奖获得者。他在1917年发表的小说《大地的成长》被认为是挪威小说中的经典作品。

② 汉斯-约阿希姆·舍普斯（1909— ）：德国哲学家，著有《犹太宗教哲学史》。

——译者注

郎格，格勒图森[①]。维利·哈斯[②]也算此类，当然，从另外一些方面来看——我们还会谈到，他对卡夫卡的阐释不乏很有启发性的观点。尽管如此，他还是把卡夫卡的所有作品都套进了神学的框框。“上层权力”，他这样评论卡夫卡，“恩赐的领域，这是他在伟大的长篇小说《城堡》里所表现的，下层权力，法庭和惩罚的领域，这是他在同样出色的长篇小说《诉讼》里所表现的。这两个领域之间的土地，尘世的命运及其很难达到的要求，这就是卡夫卡以严谨的文风，试图在第三部长篇小说《美国》中表现的。”这段阐释的前三分之一是卡夫卡的阐释者——从布洛德开始——的共同财富。例如，伯恩哈德·郎格从这个角度写道：“如果可以将城堡视为恩赐之地，那么，从神学角度来看，正是这种徒劳的努力和尝试表明，人类按其主观意愿，软硬兼施，也得不到上帝的恩赐，烦躁不安只会妨碍和搅乱神性高贵的静穆。”这种阐释得来全不费工夫；越进一步，就越明显地表现出它是站不住脚的；最为明显的可能是维利·哈斯的这段话：“卡夫卡继承了……帕斯卡尔[③]和克尔凯郭尔[④]的衣钵，可以算是克尔凯郭尔和帕斯卡尔的唯一合法继承人。这三人的作品所表现的都是一个沉重、沉甸甸的宗教主题：在上帝面前，人类总是有罪的。”卡夫卡的“上层世界，即所谓高深莫测，庸庸碌碌，错综复杂，贪婪的官僚队伍的‘城堡’，卡夫卡奇特的天空，与

① 格勒图森（1880—1946）：德国哲学家，著有《法国革命的哲学思想》。
② 维利·哈斯（1891—1973）：德国文艺评论家，电影剧作家，是卡夫卡在文学界的朋友之一。
③ 帕斯卡尔（1623—1662）：法国哲学家，笃信宗教。他建立的直觉主义原则对后来一些哲学家如卢梭和柏格森等以及存在主义者都有影响。
④ 克尔凯郭尔(1813—1855)：丹麦神秘主义哲学家，现代存在主义哲学的先驱。
——译者注

人类玩着一场可怕的游戏……；而甚至在这个上帝面前，人类也是罪孽深重的。”这套神学远远逊色于坎特伯雷的大主教安塞姆[①]的辩解论，倒退回了蛮不讲理的空想，与卡夫卡的作品简直风马牛不相及。《城堡》中恰恰是这样写的：“‘难道单单一个官员能饶恕吗?这最多可能是整个官员机构的事，但是，就连整个官员机构恐怕也不能饶恕，只能裁决。’”顺着这条路下去，很快就走进了死胡同。德尼斯·德·努热芒说：“人类遭受所有这些悲惨境遇，并非因为他们没有上帝，而是由于他们依附于他们所不了解的上帝，因为他们不知道基督。”

从卡夫卡遗留的笔记中推断他的思辩，比阐释他的故事和长篇中的任何一个主题都容易。不过，只有这些主题对洪荒时期的威力有所提示，而卡夫卡的作品都是在讲述这种威力；当然，也同样有理由视之为我们这个时代的尘世威力。谁能说清，对于卡夫卡本人，这些威力是以什么面目显露出来的。只有一点确凿无疑：他置身其中，不得其所。他并不知晓这种威力。他只是在洪荒时期以罪过之形举到他面前的镜子里，看见未来以法庭之形显现。应当如何看待这个法庭——这难道不是上帝的最后审判吗?它不会使法官变成被告吗?这种诉讼不就是一种惩罚吗?——卡夫卡对此没有给出回答。他相信回答能解决问题吗?亦或他更多是想延搁回答?在他的作品中，叙事文学重新获得了山鲁佐德[②]讲故事的意义：延搁即将发生的事。在《诉讼》中，延

① 安塞姆·冯·坎特伯雷（1033—1109）：英国大主教，前期经院学派的重要哲学家。

② 山鲁佐德：《一千零一夜》中讲故事的女子。她每夜为国王讲一个童话，国王为故事所吸引，一天天地推迟杀她的日期。

——译者注

搁就是被告的希望所在——希望诉讼不要逐渐过渡为审判。延搁应当对犹太始祖有好处，即便他为此不得不交出自己的传统位置。“我想象得出另一个亚伯拉罕，假若他不能成为犹太始祖，甚至连旧衣商也当不了——他随时准备作出牺牲，像餐馆跑堂一样殷勤，他却无法作出牺牲，因为他不能离家，家里不能没有他，家业得他操持，总有需要安排的，房子还没有盖成，而如果房子没有盖成，没有这个后盾，他就不能离家出走，对这一点，《圣经》上也说得很明白：‘他整饬他的房屋。’”

这个亚伯拉罕“像餐馆跑堂一样殷勤”。对于卡夫卡，只有从动作中才能有所悟。而他所不理解的这个动作就成了寓言里的玄妙之处。这个动作孕育了卡夫卡的作品。众所周知，卡夫卡对自己的作品何等审慎。他在遗嘱里要求毁掉所有作品——只要研究卡夫卡，就绕不过遗嘱这个问题，因为遗嘱表明，作者对自己的作品不满意；他认为自己的努力终归失败；他认为自己是注定的失败者。失败的是他的宏伟尝试：即把文学作品引入教义，使之作为寓言，重新变得稳固而不显眼，在他看来，面对理智，这是文学作品唯一恰当的面目。没有作家像他这样，恪守着“勿作想象”这一信条。

“羞耻感似乎会比他存在得更长久”——这是《诉讼》的结束语。羞耻感与他的“情感与生俱来的纯净”相符，是卡夫卡最猛烈的动作。它有着两面性。羞耻感既是人的一种隐秘的反应，同时也是一种社会化程度很高的反应。羞耻感不仅是面对他人而感到的，还可能是为他人而感到的。因此，卡夫卡的羞耻感并不比主宰它的生活与思考更个人化，他曾说过：“他活着，并不为他个人而活，他思索着，并不为他个人而思索。他觉得，他的

生活和思索似乎都是为了维系一个家庭……为了这个陌生的家庭……他不可能被解雇掉。”对于这个陌生家庭——其中有人有动物的——组成。我们无从知晓。只有一点很明白，正是这个陌生家庭使卡夫卡不得不通过写作使洪荒时期动起来。遵循这个家庭的命令，他翻动着历史进程的篇章，就像西西弗斯滚动着巨石。滚动时，石块很难看的底部露出来了，卡夫卡却不怕看它。“相信进步并不等于相信进步已经发生。这样的信念不成其为信念。”在卡夫卡眼里，与鸿蒙开初时相比，他所处的历史时期没有任何进步。他的长篇故事发生在一个沼泽世界中。其中的人物尚处于巴霍芬[①]所称的乱伦阶段。这个阶段已被忘却，这并不说明，它没有窜入现在。毋宁说：通过被忘却，它进入了现在。随着这种忘却而出现的是一种比一般人深刻得多的体验。“我有种体验，”卡夫卡在他最早的一篇随笔中写道：“这就是在陆地上晕船的感觉，这不是开玩笑。”难怪《随感》的第一篇从坐在秋千上的“我”的感受写起。卡夫卡不遗余力地描写体验摇来晃去的不稳定性。每种体验都会随风倒，与相反的体验混同起来。“那是在夏天，”《院门上的一敲》是这样开始的，“天气很热。回家的路上，我和妹妹走过一扇院门。我不知道，她是有意还是漫不经心地敲了一下门，或者根本就没敲，只是挥挥拳头表示威胁。”排在第三位的举动的可能性就足以使得前两种初看起来很不起眼的举动显得异样。滋生这种体验的泥潭就是卡夫卡的女

① 巴霍芬（1815—1887）：瑞士法律学家和文化史学家，著有《母权》一书，奠定了比较法学的基础。

性形象的来源。她们是沼泽地的生灵，例如雷妮[①]，她绷开“右手的中指和无名指”，“指间皮几乎够到了短短的指头最上端的关节”——“‘那是美好的时光’”，身份不明的弗丽达[②]想起了她的过去，“‘你还从来没有问起过我的过去。’”这个过去会回溯到幽深的母腹，交媾在这里完成，“交媾毫无规则的频繁”，用巴霍芬的话来说，“是天堂之光的纯净权力所憎恶的，也完全可以用阿尔诺毕亚斯[③]所说的低级享乐(luteae voluptates)来称呼它”。

由此才能够理解卡夫卡作为叙述者所使用的技巧。长篇中的其他人物有话要对 K. 讲时，即便是最重要的事，最惊人的消息，他们也只是捎带着说出来，似乎他绝对早就知道了，似乎并无新鲜事，似乎仅仅是在暗暗地要求主人公回想起他已忘却的事。从这个意义上讲，维利·哈斯对《诉讼》情节的理解颇有道理，他说：“诉讼的对象，这部难以理喻的长篇的真正主人公是忘却，……忘却的主要特征就在于，它忘却自身……在这里，忘却简直成了沉默的角色。它蕴含在被告这个人物中，是强度最辉煌的角色。”“这个神秘莫测的中心……源于犹太教”，这一点是显而易见的。“这里，记忆作为虔诚，扮演着一个神秘莫测的角色。耶和华回想着，他的记忆秋毫不爽，能持续到‘第三代，第四代’，直至‘第一百代’，这不是……他的特征之一，而是……他最本质的特征。……礼拜式中最神圣的……一幕就是将罪愆从记忆之书中抹去。”

---

① 雷妮：卡夫卡《诉讼》中的人物。
——译者注

② 弗丽达：卡夫卡《城堡》中的人物。

③ 阿尔诺毕亚斯(约三世纪下半叶—四世纪前三分之一)：拉丁语作家。
——译者注

被忘却的事——我们认识到这一点，就站在了卡夫卡作品的又一个门槛前——从来不是纯粹个体性的。每件被忘却的事都与洪荒世界被忘却的事混在一起，形成无数变幻不定的结合，产生出不断翻新的怪胎。忘却是个大容器，卡夫卡故事里永不枯竭的中间世界从这个容器中显露出来了。“在他看来，世界的充盈恰恰是唯一的真实。为了取得一席之地和生存权，任何精神都不得不物化，不得不分门别类。精神只要还起作用，就成为智者。智者成了完全个体化的个体，自我命名，并且与崇拜者的名字有最特别的关联……无需担忧，充盈的世界还充满了充盈的智者……无需忧虑，智者的人群还在与日俱增；……总有新的智者加入老智者的行列，他们各具其名，彼此相区别。”这段话谈的当然不是卡夫卡，而是中国。弗兰茨·罗森茨威格[①]在《拯救之星》一书中这样描绘了中国的祖先崇拜。正如他所看重的事实所组成的世界一眼望不到边，对于卡夫卡，祖先世界同样如此，而且，确凿无疑的是，祖先世界像原始人的图腾一样，往回引向了动物。此外，不仅在卡夫卡的作品中，动物是盛装被忘却的事的容器。在蒂克的寓意深长的《金发的埃克贝尔特》[②]中，一条被忘却名字的小狗——施特罗米——是一个神秘罪过的密码。这

---

① 弗兰茨·罗森茨威各（1886—1929）：德国宗教哲学家和教育家，主张恢复犹太教传统。

② 《金发的埃克贝尔特》是德国浪漫派作家蒂克（1773—1853）写于1797年的童话小说。书中，女主人公向丈夫的朋友华尔特讲述童年的经历。她曾逃离家庭，被林中一位老太婆收留，老太婆有一只鸟和一条小狗。后来，她耐不住寂寞，带着老太婆的珍珠和小鸟离开此地，在路上掐死了小鸟。她始终想不起那条小狗的名字。她讲完后，华尔特却说出了这条小狗的名字。女主人公因为最隐秘的往事被揭穿，十分恐惧，不久就死了。

——译者注

样，我们就能理解，卡夫卡为什么乐此不疲，从动物中倾听着被忘却的事。动物恐怕并非目的所在；不过，没有它们不行。可以想想《饥饿艺术家》，“严格说来，他只是去牲口棚路上的一个障碍。”《地洞》里的那个动物，或者那只大鼹鼠，不是一边挖洞，一边在冥思苦想吗？另一方面，这种思索又是东一榔头西一棒子的。它犹疑不决地从一个担忧晃到另一个担忧，品尝着各种恐惧，有种绝望的摇摆不定的情绪，就如同卡夫卡的作品里出现的蝴蝶；罪孽深重的“猎人格拉库斯”根本不理会自己的罪过，“‘变成了一只蝴蝶’”。“‘您别笑’，猎人格拉库斯说。”可以肯定的是：在卡夫卡笔下的所有形象中，动物是最琢磨问题的。如果说贪赃枉法是法庭唯一给人希望的地方，在动物的思索中，恐惧具有同样的意义。恐惧使过程混乱，却是它们的思索中唯一充满希望的地方。由于被忘却得最深的异者就是我们的身体——我们自己的身体，可以理解，卡夫卡为什么将体内爆发出来的咳嗽称为“动物”。咳嗽是巨大动物群中的最前沿岗哨。

卡夫卡的洪荒世界与罪过所生的最奇特的杂种，就是俄德拉德克。“乍一看，它像个扁平的星形线轴，又像是缠上了线的；就算是这样，也只可能是扯断了的、旧的、揉在一块儿、乱作一团的线头，质地不一，颜色各异。它却不仅是一个线轴，从星的中央伸出一个小横条，右上角还有一个小横条。后一个小横条在一边，星星射出的光芒在另一边，这样，整个身体就能够直立，仿佛支在两条腿上。”俄德拉德克“变换着停留之地：阁楼上，楼梯间，走廊里，过道上”。也就是说，它和追查罪过的法庭偏爱同样的地方。地板是被淘汰、被忘却的效果之地。不得不站在法庭面前受审，与不得不走向地板上封存多年的箱子，或

许唤起了相似的情感。人们情愿把事情延搁到生命尽头，就像K. 认为他的辩护辞适于“等到退休后”用，那时，“已经变得幼稚的脑筋就有事可琢磨了”。

俄德拉德克是被忘却的事物所具有的形式。这些事物都变形了。“家父的忧虑”是变了形的，无人知晓它是什么，那只甲虫是变了形的，我们完全明白，它就是格奥尔格·萨姆萨，那个巨兽是变了形的，半身为羊，半身为猫，对于它，或许“屠夫的刀子就是解脱”。通过一长串的人物，卡夫卡的这些形象与变形的初始画面——驼背人——联系起来了。卡夫卡短篇小说的所有动作中，出现得最频繁的就是，一个男人把头深埋在胸前。法庭长官们的疲惫，旅馆接待处的喧闹声，顶层楼座的观众头顶上低低的天花板都属此列。而《在流放地》中，强权者使用一种古老的机器，机器将花体字母刻到犯罪者的背上，刺痕增加，图案累叠，直到犯罪者的背有了预见力，能够自己辨认出这些字母，读出他所不知晓的罪名。这就是扛着罪名的脊背。在卡夫卡的作品中，背上一直都背负着罪名。他在一篇较早的日记中这样写道：“为了使身子尽量沉些——我认为这便于入睡，我交叉双臂，将手搁在肩上，躺在那儿，像个身负重担的士兵。”显然，这儿的身负重担与忘却——沉睡者的忘却——紧密相连。民歌《驼背小矮人》表现的是相同的情形。小矮人过着变了形的生活；弥赛亚来到时，小矮人就会消逝，一位伟大的拉比曾说过，弥赛亚不想用暴力改变世界，只想将它稍稍扳正。

我走进我的小屋，
想上我的小床铺，

一个驼背小矮人站在那儿，
开始大声笑。

这是俄德拉德克的笑声，“听起来就像落叶发出的沙沙声。”

我跪在我的小凳旁，
想做片刻祷告，
一个驼背小矮人站在那儿，
见了我把话讲：
亲爱的孩子啊，我求你，
也为驼背小矮人祈祷吧。

民歌是这样结束的。卡夫卡以其深邃触及到了根基，而这是“神话先知”与“存在神学”都没有提供给他的。这既是犹太民族，也是德意志民族的根基。如果卡夫卡没有祈祷——我们并不知晓，那么，最适合于他的莫过于马勒勃郎士[①]所称的“灵魂的自然祈祷”——专心致志。就像圣者将一切生灵都融入自己的祈祷，卡夫卡的专心致志包容万物。

桑丘·潘沙

据说，有一个信哈西德教派的村子，一个安息日的傍晚，犹太人坐在一家破旧的小酒馆里。他们都是村民，只有一个人谁也

① 马勒勃郎士（1638—1715）：法国哲学家，牧师。他试图克服笛卡儿的精神与肉体二元论，创立一个理性系统，通过上帝的介入达到精神与肉体的统一。——译者注

不认识，他看起来很可怜，衣衫褴褛，蹲在一个阴暗的角落里。大家你一言我一语地聊了起来。有人提议，每个人都说说他的愿望。头一个人想有钱，第二个人想有个女婿，第三个人想有个木工刨台。就这样轮流着说。每个人都说了，只剩下阴暗角落里的那个乞丐。在大家的追问下，他终于不大情愿，犹犹豫豫地回答道："我希望，我是一个大权在握的国王，统治着辽阔的疆域，深夜躺下了，睡在我的宫殿里，敌人从边界进犯，天还没亮，就已攻到了我的城堡前，城堡里毫无抵抗，我从睡梦中惊醒，连衣服都来不及穿，穿着衬衣就踏上了逃亡之路，我走过高山深谷，越过森林丘陵，一刻也不停歇，昼夜奔跑，直到我到了这儿，蹲在你们角落里的这条凳子上，得救了。这就是我的愿望。"其他人都迷惑不解地互相看着。——"那你从这个愿望得到了什么？"有人问。——"一件衬衣"，这就是回答。

这个故事引入了卡夫卡世界的堂奥。没有人会说，变形——弥赛亚一旦来到，就会扳正它们——仅仅发生在我们的空间。我们的时间也绝对会变形。卡夫卡一定是这样想的。正是出于这种确信，他的作品中，祖父这样说："生命太短暂。在我现在的回忆中，生命缩成了一块儿，我简直难以理解，一个小伙子怎么能下决心骑马去最邻近的村子，而不担心，要骑这样一段路，——姑且不谈不幸的偶然事件——就连一个正常的、幸福度过的生命也远远不够。"这位老人的一个兄弟就是那个乞丐，他在"正常的、幸福度过的"生命中，甚至来不及有一个愿望，在非常的、不幸的生命——他的故事所讲述的逃亡中——，他却超越了这个愿望，用它换取了愿望的实现。

卡夫卡的人物中有一类人，他们以独特的方式估量着生命

的短暂。他们来自“南方城市……，据说：……‘那儿的人，你们想想，他们不睡觉！’——‘为什么不呢？’——‘因为他们不会困’——‘为什么不呢？’——‘因为他们是傻子’——‘傻子难道就不会困？’——‘傻子怎么会困呢？’”可以看出，傻子与从不疲倦的助手很相近。这类人却不止于此。有时会顺便提到助手们的脸，从这些脸可以“推断出他们是成年人，甚至是大学生”。实际上，在卡夫卡的作品中，大学生的地位最与众不同，他们是这类人的代言人和摄政者。“‘可是您什么时候睡觉呢？’卡尔问道，惊奇地看着大学生。‘是呀，睡觉！’大学生说，‘等我的学业完成时，我会睡觉的。’”我们不禁会想到小孩：他们多么不愿上床睡觉！他们睡觉时，可能会发生需要他们在场的事。“别忘了最好的！”有这样一句议论，“我们在古老的短篇小说中常常遇到它，尽管它可能没有在任何一篇里出现。”可是，忘却总是针对最好的，因为它牵涉到拯救的可能性。“‘想帮助我这个念头’，一刻不停地胡思乱想的猎人格拉库斯嘲讽地说，‘就是一种病，必须躺在床上才能治疗。’”——大学生们在学习时是醒着的，或许学习的最大美德就是让他们保持清醒。饥饿艺术家绝食，守门人沉默，大学生废寝。在卡夫卡的作品中，苦行的重要规则在暗暗地起作用。

学习是苦行的登峰造极。卡夫卡从早已被岁月湮没的少年时代，虔诚地展现了这种苦行。“与此没有多大差别——这已是那么久远的事——卡尔在家里，坐在父母的桌旁，写他的作业，父亲看报，或者为一个协会处理账目和信件，母亲做着针线活，把线拉得高高的。为了不干扰父亲，卡尔只把练习本和写字用具放在桌上，把所需要的书整齐地放在面前左右两个沙发上。屋子

里多安静啊!很少有陌生人走进这间屋子!”这些学习可能是个无。它们却很接近那个使“有”变得可用的“无”，这就是道。卡夫卡想“严格按照标准的手工作法，敲打出一张桌子”，就致力于达到道，“敲打时既无为，却又不让人有话说：‘他觉得敲打是一个无’，而是说，‘他认为，这样的敲打才是真正的敲打，同时也是一个无’，这样，敲打就会变得更加大胆，坚决，真实，如果你认为更贴切的话，也更疯狂。”大学生们在学习时，举止也是这么坚决，这么如痴如醉，古怪得超乎想象。书写者，大学生忙得喘不过气来。他们一刻不停地写着。“官员口授，声音常常低得很，书写者坐着根本听不见，不得不跳起来，捕捉到口授的内容，赶紧坐下，飞快地记下来，然后又跳起来，如此下去。这是多么奇特!简直不可思议!”如果回想一下露天剧场的演员们，可能更能理解这种情形。演员们必须留意转瞬即逝的提示词。除此以外，他们也很像勤奋的书写者。事实上，对他们来说，“这样的敲打才是真正的敲打，同时也是一个无”——如果他们的角色是要敲打。他们研究这个角色；如果忘了这个角色的一个词或一个动作，就是个蹩脚的演员。对于俄克拉荷马剧团的成员们，他们所要扮演的角色却是他们先前的生活。因此，这就是露天剧场的“天然”所在。它的演员们得到了解脱。大学生却没有获得解脱，卡尔深夜在阳台上一言不发地注视着他，他在看书，“在翻着，时不时地飞快拿起另一本书，翻着这本书，查点东西，常常在本子上记点笔记，这时总是将脸猛地深埋向本子”。

卡夫卡不遗余力地这样描写这个动作，并总是不无惊讶。有人将 K. 与帅克比较，不无道理；一个对任何事都感到惊奇，另一个从不吃惊。我们这个时代，人与人之间的疏离已到了极致，

仅存的关系也得经由许多看不见的中介，电影和留声机便应运而生。在电影中，人们认不出那是自己的步态，在留声机中，人们听不出那是自己的声音。实验证明了这一点。人在实验中的处境就是卡夫卡的处境。这种处境给他分派了学习。学习时，他可能会碰到自己生存的断片，这些断片与角色有关。他将会渐渐明白已丢失的动作，就像彼特·施勒米尔[①]渐渐明白他已卖掉的影子。他会理解自己，但是这将会付出多少艰辛！因为这是从忘却刮来的一股狂风。学习就是顶着风骑马。那个乞丐就这样骑在灶前的板凳上，骑向他的过去，以便在逃亡的国王这个形象中拥有自己。短暂得不够一次骑马的生命，与这样的漫长得足够一生的骑马相应，"……直至放弃马刺，因为没有马刺，直至扔掉缰绳，因为没有缰绳，连眼前是一片割得很平整的原野都没看出来，马就已身首分离。"这样，愉悦的骑士幻想得以实现，骑士在空洞而快乐的旅行中，奔向过去，对他的骏马也不再是负担。拴在驽马上的骑士却不愉快，因为他面前已有未来的目标——即便是最近的目标：存煤的地下室。他的动物也不愉快，双方都不愉快：煤桶和骑煤桶者。"作为骑煤桶者，我的手抓着上面的桶把儿——最简单的辔具上——，费劲地往楼梯下转；到了楼下，我的煤桶却往上升，棒极了，棒极了；平趴在地上的骆驼在领路人的棍子下，摇晃着身子站起来时，也没这么漂亮。"骑煤桶者永远消失在"冰山区域"，没有比这更绝望的地方了。从"死亡最底层的区域"吹来了风，这对他有利——在卡夫卡的作

① 《彼得·施勒米尔奇遇记》是德国浪漫派小说家沙米索（1781—1838）的童话体小说。——译者注

品中，也是这股风频频从洪荒世界吹来，猎人格拉库斯的小船也任这股风摆布。普卢塔赫[①]说："在举行神秘宗教仪式和献祭时，无论是古希腊人还是野蛮人，到处都这样教诲，必须存在两个特殊本质和两种相互对立的力量，其中一方在右边，笔直往前引，另一方却掉头往回赶。"掉头是学习的方向，这一方向将生存变成了文字。文字之师就是布塞法鲁斯，"那个新律师"，如果没有伟大的亚历山大皇帝——也就是说：摆脱了这个直往前冲的征服者——，他就打道回府了。"自由自在，身体两侧不受骑士的腰的挤压，在静静的灯旁，远离亚历山大所开辟的战场的喧嚣，他展卷翻读着我们的旧书。"——前不久，维尔纳·克拉弗特阐释了这个故事。他在细致分析了故事的每个细节后，这样写道："没有一部文学作品像这篇文章一样，通篇如此猛烈，如此掷地有声地抨击神话。""正义"这个词——阐释者认为——并非卡夫卡所需要的；尽管如此，抨击神话的出发点是正义。——如果我们阐释到这一步打住，就很容易误解卡夫卡。以正义的名义，能够被动员起来抨击神话的，难道真的是法律吗？不，作为法学家，布塞法鲁斯始终忠实于他的本行。只不过，他似乎——从卡夫卡的角度来看，对于布塞法鲁斯以及律师职务，这可能都是崭新之处——不运用法律。法律如果不被运用而只被研究，它就成了通往正义的门径。

通往正义的门径是学习。可是，卡夫卡不敢将这种学习与希望相连，是传统使这种希望与摩西五经《托拉》的学习相衔接。

---

① 普卢塔赫（约公元46—119年之后）：古希腊作家。著有比较性传记，将一位著名的希腊人与一位相近的罗马人作比较，比如，古希腊的亚历山大皇帝和罗马的恺撒大帝。——译者注

他的助手们是失去了教堂的教区仆人，他的大学生们是失去了文字的学生。这样，没有任何东西能使他们在“空洞而快乐的行程”中驻足。卡夫卡却找到了他自己的行程的法则；至少有一次，他成功地做到了，使行程的极端迅疾与叙事的缓慢步伐——他为此寻觅了一生——协调起来。他写下了这种体验，这是他最完美的作品，并不仅仅因为这是篇阐释。

“在这数年中，桑丘·潘沙——他从未炫耀过——在夜晚用准备好的大量骑士和强盗小说支走了他的魔鬼，后来他给这个魔鬼取名为堂·吉珂德，这样，这个魔鬼一刻不停地做着最疯狂的事，可是这些举动都缺乏一个先定对象——这个对象本来应当是桑丘·潘沙——因而伤不着任何人。桑丘·潘沙，一个自由的人，或许出于一定的责任感，从容镇定地跟着堂·吉珂德去远征，一直到死，他都悠然地从中享受着有用的消遣。”

煞有介事的傻子和笨头笨脑的助手，桑丘·潘沙让他的骑士走在前面。布塞法鲁斯比他的骑士活得长。不论是人还是马，已不再重要，只要卸掉了肩头的重负。

根据：Walter Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1992. S. 9—38 译出。

致格尔斯霍姆·朔勒姆的信

巴黎，一九三八年六月十二日

亲爱的格尔哈特：

应你的愿望，我向你详谈我对布洛德的《卡夫卡》[1]的看法；与之相关，我还将说说我对卡夫卡的一些观点。

你一定早就知道，这封信会专门谈论这个我俩都十分关切的问题；关于我的消息，我想等一两天再写信给你。

布洛德的这本书的最大毛病就在于作者的论点与立场之间的根本性矛盾。后者在一定程度上诋毁了前者；且不说他的论点的其它问题。他的论点就是，卡夫卡在迈向神圣的路途中。而他的立场是百分之百的说好话，缺乏距离是其最显著的特征。

这种立场与对传记对象的这种看法融合在一起，这从一开始就剥夺了这本书的权威性。例如，通过称呼，照片上的“我们的弗兰茨”一下就被拉到了读者眼前。与圣人产生密友关系在宗教史上有特定含义：即虔信主义。传记作者布洛德采取的是炫耀

① 马科思·布洛德著《弗兰茨·卡夫卡》，传记，于布拉格，1937年版。

亲密关系的虔信立场；也就是说最不虔信的立场。

这部传记在表达上的拖泥带水与作者在他的职业生涯中养成的习惯不无关系。传记中充斥着新闻写作的套话，包括他的论点的陈述也是如此："只有依照'神圣'这一范畴……才能正确地统观卡夫卡的生活和创作。"难道还需要指出，神圣是生活所特有的秩序，创作绝对不属于这一秩序？难道还需要提醒，"神圣"这一称号除了表示传统形成的宗教观念，不过是一句文学套话？

布洛德丝毫没有实事求是的严谨态度，而这是卡夫卡的第一部传记应当具备的。"我们对豪华饭店一无所知，却过得无忧无虑。"由于根本把握不住分寸，意识不到距离，在这本书里，小品文的陈词滥调比比皆是，考虑到传记对象，这本书原本更应当有所把持。与其说这是原因，不如说这是证明，证明布洛德对卡夫卡生活的观照没有任何特点。他难以摆正自己的传记对象，在布洛德谈到了卡夫卡的著名遗嘱时，这种无能尤其令人反感，在遗嘱中，卡夫卡托付他将自己所有的遗作都毁掉。我想，遗嘱问题恐怕最能展现卡夫卡生存的关键问题了。（他显然不愿意面对后世为一部作品承担责任，因为他明白这部作品非同寻常。）

自卡夫卡死后，对这一问题一直众说纷纭；我似乎也无需置喙了。不管怎样，这个问题应当促使传记作者反躬自问。卡夫卡将遗作所托付给的人，一定是他认为不会履行他的遗愿的。这对立遗嘱者和传记作者都不会有坏处。不过，它要求传记作者把握住贯穿卡夫卡一生的矛盾冲突。

而布洛德缺乏此能。他对卡夫卡的作品或者写作方式的阐

释就是证明。这些阐释无非是些外行的浅陋之见。卡夫卡的本质与创作的独特之处，绝非布洛德所言，是“虚妄不实的”，如果仅认为卡夫卡的描写“全是真的”，也没有道出个中奥妙。他对卡夫卡作品的看法如此不着边际，从一开始就使他对其世界观的阐释漏洞百出。布洛德说，卡夫卡和布伯[①]是一脉相传的，这就像网里扑蝶，其实翩翩飞舞的蝴蝶在网里投下的只是影子。为了达到一种修身养性的阐释——而恰恰是这样的阐释应当引起犹太复国主义者的怀疑——，他在对《城堡》的“近乎现实主义-犹太教式的阐释”中，避而不谈卡夫卡的作品中，上层世界令人反感而又残酷的特征。

这种削足适履的做法时不时地露出马脚，就连粗心的读者对此也会有所觉察。除了布洛德，谁会以《坚定的锡兵》为例，说明卡夫卡作品中多层次的象征和隐喻问题——他认为这对阐释卡夫卡意义重大——，他认为锡兵这个“人物”表现了一个完满的象征，因为它不仅“表达了走向无限的众事物……”，而且“对它的详尽描绘也让我们感到了他身为锡兵的命运”。我们不禁要问，按这样的象征理论，该如何评说大卫之盾。

布洛德也感到自己对卡夫卡的阐释漏洞百出，因而对他人的阐释十分敏感。无论是超现实主义者对卡夫卡不无道理的关注，还是维尔纳·克拉弗特对卡夫卡小散文的不无洞见的阐释，他都嗤之以鼻，这种做法有些煞风景。不仅这样，他还想方设法贬低尚未出现的对卡夫卡的研究。“人们可以就这样解释、解释

① 马丁·布伯(1878—1965)：二十世纪最有影响的哲学家和教育家之一。生于维也纳，犹太人。他认为人的本质只能在人与人之间的关系领域中去把握。——译者注

(将来还会这样做)，必定永无休止。”括弧里的话的意思再明白不过了。对理解卡夫卡的作品，“卡夫卡个人的许多无关紧要的不足和痛苦”，比“神学建构”更有帮助，这话最起码不应出自那种自己在阐释卡夫卡时，坚决地以“神圣”这个概念为统领的人之口。布洛德所一概排斥的，还有让他在与卡夫卡交往中感到不快的东西——精神分析以及辩证神学。基于此，他将卡夫卡的写作手法与巴尔扎克的“杜撰的精确性”对立起来（其实他指的不过是明摆着的夸夸其谈，而这与巴尔扎克的作品及其卓越是根本分不开的）。

卡夫卡不会说出这样的话，他十分从容镇定，布洛德却老是乱了方寸。约瑟夫·德·迈斯特雷[①]说，观点只要不出格，没人会不赞同。布洛德的作品却让人难以信服。他既将卡夫卡奉若神明，又以亲昵的口吻谈论卡夫卡，这两种做法都很出格。在他的长篇小说[②]中，这两点已略显端倪，该小说的题材就是他与卡夫卡的友谊。引用这部小说绝对不是这部传记最小的过失。局外人认为，这部长篇是对死者的亵渎，而作者感到大惑不解。他说：“被误解的情况比比皆是，这部长篇也是如此……人们怎么忘了，柏拉图穷其一生，以相近，当然全面得多的方式使他的老师和朋友苏格拉底获得了新生：苏格拉底死后，柏拉图写下的对话录几乎都以苏格拉底为主角，使苏格拉底永垂不朽，永远伴随着后人的生活与思索。”

布洛德的《卡夫卡》成为经典性文学家传记的可能性不大，

---

① 迈斯特雷（1753—1821）：法国哲学家，很有影响的正统主义者。——译者注

② 马科思·布洛德著《爱的魔国》，长篇小说，于柏林，1928年版。

不可能像施瓦布[①]的《荷尔德林》，本希特霍尔德的《凯勒》那样成为经典之作。如果将它视为友谊的证明，而这份友谊在卡夫卡的生活中根本不是谜，这种可能性就更微乎其微了。

亲爱的格尔哈特，从我上面所谈的，你已经明白，为什么我觉得在评论布洛德的传记时，亮出我心中的卡夫卡——即便只是以论争的方式——不大合适。至于下面的这些涂鸦是否勾勒出了我对卡夫卡的看法，我姑且存而不论。不管怎样，你会读到一种有别于我以往观点的新角度。

卡夫卡的作品是一个椭圆。它的遥遥相隔的焦点一个是神秘主义体验（这种体验首先是对传统的体验），另一个是现代大城市人的体验。后一种体验多种多样。体验者一方面是现代公民。他们知道自己完全受制于庞大的官僚体系，而这一体系的功能由主管机关来调控，就连执行部门都摸不清这些机关的底细，更不用说受制于它们的人了。（众所周知，这就是卡夫卡的长篇小说蕴含的一个意义层，这在《诉讼》中尤其明显。）另一方面是当今物理学家的同时代人。读读爱丁顿[②]《物理学的宇宙观》中的这一段，就会觉得是在读卡夫卡。

“我站在门槛上，想要进屋。这是一桩麻烦事。首先，我必须与空气斗一场，空气以一公斤的力量压在我每平方厘米的身体上。然后，我必须试图降落在一块板上，板以每秒三十公里的速度绕着太阳飞；只要晚了多少分之一秒，木板就已飞出几里之

---

① 施瓦布（1792—1850）：德国诗人。

② 爱丁顿（1882—1944）：英国天文学家，物理学家和数学家。他是相对论，宇宙论，恒星内部结构和恒星动力学等领域的先驱，也是科学新思想及其哲学意义的出色传播者。

——译者注

外。我必须完成这个高难度动作，这时，我悬挂在一个球形的行星上，脑袋向外探进空间，一股太空风——天知道速度是多少——吹进了我全身的所有毛孔。板并不是坚实物质。踏在上面就是踩在一群苍蝇上。我不就会掉下去了吗?不，因为如果我敢踩上去，一只苍蝇就会叮我一下，将我往上顶；我又落下，另一只苍蝇把我往上抛，如此不断。我可以希望最后的结果是，我始终保持着大致相同的高度。假如运气不好，我踩空了板往下落，或者被苍蝇叮得太狠，飞向了覆盖层，这样的事故并没有违背自然法则，不过是各种偶然的可能性极小的巧合……确实，骆驼穿过针鼻也比物理学家跨过门槛的概率更大。不管是走进粮仓的门还是教堂之塔，或许明智之举是满足于做个普通人，一脚跨过去，而不是等待，一直等到所有的困难都解决了，等到走进去在科学上已无可非议了。”

我还没有读到过这么淋漓尽致地展现卡夫卡风格的作品。我们很容易从卡夫卡的散文作品中，找到与物理学的这种窘境一一对应的句子，这也表明，很多“最深奥”的句子也与此相吻合。如果认为——正如我之前所为——，卡夫卡的这种体验与他的神秘主义体验形成了强烈的冲突，这还只说对了一半。其实，在卡夫卡这里，妙就妙在恰恰是神秘主义传统使他获得了体验世界最新的感悟。当然，如果传统内部没有摧枯拉朽的运作(我马上就会谈到这一点)，这也是不可能的。这种状况的优劣就在于，如果一个个体（他叫弗兰茨·卡夫卡）要与现实对抗——这是我们所处的现实，它的理论缩影例如是现代物理学，实际缩影是战争技术，显然必须指望这种传统的力量。我的意思是，个体几乎体验不到这种现实，而卡夫卡的无比欢快、遍布天使

的世界是对他的时代的补充，因为他的时代将要大规模地消灭这个星球上的居民。民众偶尔才会有这种被大规模消灭的体验，而卡夫卡本人的体验与这种体验一致。

卡夫卡生活在一个需要补充的世界。（在这一点上，他与克勒很接近，和卡夫卡的文学作品一样，克勒的绘画作品本质上也是孤零零的。）卡夫卡发现了补充物，却没有看到他周围的一切。如果说，他看到了即将出现的状况，却没有看到当前的现实，那么从本质上讲，他是作为遭受今天的个体来体察的。灾祸不会波及到的欢快余地很便于他做出惊恐的举止。卡夫卡的体验完全是以他所投身的传统为基础的；谈不上远见，也不是“先知”。卡夫卡聆听着传统，费劲听的人，就不会睁眼看了。

他听得很费劲，这首先是因为传入聆听者耳中的，都是最模糊不清的。其中没有可学的教诲，没有可记的知识。随随便便就听到的事，不是专门说给人听的。这其中所蕴含的一个实情就是卡夫卡作品的否定性特征。（卡夫卡作品的否定性特征恐怕会比肯定性特点更有价值。）卡夫卡的作品表现了传统的疾患。人们有时试图将智慧定义为真理的史诗部分。这样，智慧就成了一份传统财富；它是具有哈伽达坚实性的真理。

真理的这种坚实性业已消逝。卡夫卡并非面对这个状况的第一人。在他之前已有不少人作了尝试。他们的做法是，抓住真理或者他们所认为的真理不放；或轻松或很不情愿地放弃了真理的传递。卡夫卡真正的天才之处就在于，他做了前所未有的尝试：为了坚持真理的传递，坚持哈伽达因素，他宁愿牺牲真理。卡夫卡的文学作品其实都是譬喻。但它们又超乎于此，这就是它们的凄怆与辉煌了。它们并不简单将任何教义奉为圭臬，就像哈

伽达对哈拉卡那样。即使它们乖乖地趴着，也会猝不及防地向教义抬起凶猛的前爪。

因此，卡夫卡的作品中已没有智慧可谈，只有智慧的支离破碎的产物。这样的产物有两种：一种是关于实情的谣言（一种神学的耳语报纸，讲的都是声名狼藉、陈腐过时的事）；另一种是愚蠢，尽管它跟智慧所特有的内涵一点也沾不上边儿，却有招人喜欢、从容镇定的一面，而这是谣言所完全缺乏的。愚蠢是卡夫卡所喜爱的人物的气质；堂·吉珂德、助手和动物都是如此。（在他眼里，动物状态仅仅意味着，出于某种羞耻而放弃了人的形体与智慧。就像一位高贵的先生，走进了一个下层小酒馆，出于羞耻而任杯子脏着，不将它擦干净。）毫无疑问，对于卡夫卡来说，首先，乐于助人的必定是傻子；其次，只有傻子的帮助才是真正的帮助。只有一点没有把握：帮忙对人有用吗？对天使倒可能有用（参见对有事做的天使的描写），对天使们也可采用其它办法。正如卡夫卡所说，无限希望在眼前，只是不属于我们。这句话确实包含着卡夫卡的希望。这种想法使卡夫卡始终拥有光芒四射的快乐。

这里谈到的对卡夫卡的看法在观察角度上做了很大压缩，不过，把这种看法陈述给你，我并没有不安，因为你通过我在《犹太评论》上发表的那篇文章，就更能明晰这里的卡夫卡了，那篇文章是从其它角度来阐释卡夫卡的。我现在对那篇文章最不满意的，就是通篇的辩护腔调。这个恰如其分地把握卡夫卡这一形象的纯洁独特的美，有一点不能忘记：他是一个失败者。他的失败的情形多种多样。可以说：一旦他对最终的失败有把握，路上的一切就恍如梦境。卡夫卡执著地强调他的失败，这是很发

人深思的。我认为，他与布洛德的友谊首先是他在生命终结时试图画上的一个问号。

今天的圆就算画完了。圆心是我对你最诚挚的问候。

你的瓦尔特

根据：Walter Benjamin：Über Literatur. Frankfurt am Main 1979. S. 194—202 译出。

译后记

本雅明的作品语言晦涩，思想深奥，其早期作品尤其如此，因此，啃这块硬骨头，把他读懂并译通，的确是一个不小的挑战。译者在此尝试中，力求准确地再现原文的内涵，至少尽量避免"满拧"的局面。在翻译本雅明的艰辛过程中，译者除了面临具体困难，感到的更多是困惑——一方面，在铜板气越来越重的今天，会有人愿意拿出时间来啃本雅明吗？奔波之余，大家在文化"麦当劳"、"短平快"地用点餐，似乎也能满足残余的精神需求（使译者感到些许欣慰的是，国内还有那么一些读者对本雅明感兴趣，看来译者的劳动并没有白费）；另一方面，或许正因为此，我们应该快快把本雅明介绍过来？他在《可技术复制时代的艺术作品》中就谈到了艺术作品接受过程中的"习惯"问题。

与本雅明的创作相伴的常常是经济上的窘迫。他在完成博士论文之后，面临着两难的抉择：要么随心所欲当一名"自由讲师"，要么遵从父愿从事一份"实用"的职业，而选择前者就意味着接受父亲的经济援助。尽管他面对着养家糊口的任务，他的追求并没有被三斗米折服。直至生命的最后一刻，这位过惯了

优裕生活的富家子弟基本上是靠微薄的稿费和朋友的帮助艰难度日。在这一点上，与我们所处的现状相比，应该说本雅明是“超前”的。他的生平向我们展示了贫困与富裕的发展辩证法——贫寒的家境往往是改善社会地位的原始驱动力，而优裕的家庭环境往往使很多人放弃追求；追求物质财富的父辈给下一代造成的影响往往是摒弃反叛父辈的生活观，执著地从事精神追求。我们所熟知的二十世纪的作家思想家中不乏此例，比如维特根斯坦、卡夫卡、本雅明，后两者还都有犹太教的家庭背景，由于许多欧洲国家不允许犹太人进入国家机器及其他职业，经商就成了他们唯一的谋生之路，从而造就了许多犹太富翁。

本雅明在世时不仅经济上缺乏保障，创作上也没能享受到“成就”。1940 年，这位德国犹太人的后裔由于法国被希特勒占领，不得不离开巴黎，试图逃往西班牙，却遭到拒签，他在极度绝望中，服用过量毒品结束了自己的生命。他给后人留下了一笔丰厚的精神财富。自从法兰克福学派的代表人物阿多诺（他深受本雅明思想的影响）1955 年首次编辑出版本雅明选集以来，本雅明的影响便经久不衰，直至今日仍是学界关注的热点。研究这位哲学家、文学评论家的书已数以千计。

本雅明在中国虽尚未得到广泛的接受，他的名字在学界却已不陌生。为了能够较全面地反映本雅明的美学思想，此译本选译了他从青年时代到去世前的代表性美学及文艺批评作品，同时不得不舍弃了他的一部重要美学著作（1923—1925），即他的教授资格论文《德国悲剧的起源》（但未被接受），就篇幅而言，这一论著可单行出版；另一重要美学论著《波德莱尔》也未

收录，因为其中出现了大量的法文，译者局限于德语文学研究，难以胜任，再则此著已有译文出版；另外，他的一些很重要的哲学及其它作品由于选题关系未收录，如《单行道》、《思维图像》、《长廊作》、《十九世纪前后的柏林童年》等等。

此译本的开篇《评荷尔德林的两首诗》是本雅明首次撰写的较长篇幅的文学评论文章，作于 1915 年，标志着他的思想的重要转折。他在读高中和大学期间一直追随“青年运动”，这一运动的终结破灭了他对“教育改革”和“文化运动”所抱的希望；与此同时，一战的爆发导致他的好友海勒(Heinle)陷于绝望，走上了自杀的道路。这一切都对他的思考产生了重要影响。在这篇评论中，他对死亡及生存意义的思考占据了重要位置。“在死亡之中，作为有限物体每天围绕躯体的巨大力量得以释放并同时得以安定。”(这是对曾经使神的本质接近诗人的力量的客观化。) 死亡不仅意味着诗人的毁灭，而且意味着生存意义的实现，因为诗的创作同时是在挽救崩溃的世界。在创作中，诗人完成着对世界的拯救。在死亡世界中，“完全成为主宰者的是一种精神原则：诗人与世界的一体化。……在死亡这一诗人世界之中，所有被认识的关系都联合为一体。”把诗人的创作视为建构人与世界一体化原则，也就是试图从语言中获得在生活实践中难以得到的精神纯洁。在他对陀思妥耶夫斯基的《白痴》的评论中我们可以看到，本雅明的死亡与实现生存意义的扬弃辩证法旨在拯救人性的童贞。这也就是被人们称作“弥赛亚主义”的观点。对他来说，语言是一种揭示世界，重获人性的媒体——“陀思妥耶夫斯基笔下人物的言谈由于缺乏儿童的语言而分崩离析，……这部小说的整个运动如同不同寻常的火山爆发。由于

自然和童年阙如，唯有在灾难性的自我毁灭中，才能获得人性。”

作于这两篇论文之间的博士论文《德国浪漫派的艺术批评概念》对他的上述思想做了较系统的阐述。如果说，他在前两篇中试图通过“死亡”、“毁灭”拯救崩溃的世界和沉沦的人性，那么，在这里，他要创建的则是系统思维，这种思维已随着一战的爆发而解体。他从浪漫派的批评概念看到了批评揭示艺术理念的可能性：“这种批评完全与今天对其本质的理解不同，它的中心意图不是评判，而是一方面对作品进行完结、补充和系统化，另一方面把作品分解于绝对物之中。”被他称为施雷格尔的“最高目标”的批评方法其实正是他自己的目标：“这一最高目标可以比喻为作品中眩目效应的生成。这种眩目效应——一冷静的光——销毁的是作品的多样性。它就是理念。”在评论荷尔德林时，他将“清醒”视为其精神生活的“神圣、高尚、完美之处”，而在这里，他认为批评是拯救认识论的基本途径。他在文学批评上所做的努力，正是力图揭示世界的根本关联。

他对歌德的《亲合力》的评论写于 1924—1925 年。这篇文章当今被视为评论典范，他试图通过批评打破传统古典美学所追求的“整体性”、“和谐”，从而窥探无完结的艺术之本。“批评最终能在艺术作品中揭示的，就是作品的真理内涵——作为最高的哲学问题的——或然的可表述性；不论是出于对作品的敬畏，还是对真理的尊重，使批评间顿的，是表述本身。在系统可探询的情况下，如果可表达性单独可以兑现，它就会从典范的一个现象转变为典范的从未有过的状态。”立即通过“间顿”折射出存在于表象之中的真理，即“不可探询的哲学体系”。这种

“间顿”被理解为“诗律里被称作停顿的、纯粹的言辞、反韵律的中断”。“在这一停顿中，任何一种表达都随着和谐而偃旗息鼓，以便为在所有艺术手法之内的无表达的威力提供空间。”而批评层面上这种“间顿”被称为的“无表达”，其任务在于揭示真理。“无表达是一种批评的威力，即便这种威力不能使艺术中的表象与本质分离开来，但毕竟能阻止这两者混在一起。……正是无表达击垮了一切美的表象中作为混乱的遗产仍存在着的：假的、容易造成迷误的整体性——即绝对整体性。无表达才会使作品完结，它将作品击打得残缺不全，击打成了真的世界的断片、一个象征的未完成。”在他看来，美的本质存在于其表象之中，表象虽非美的本质，但是，本质一旦与表象脱离，美也就不复存在了。批评正是从这两者相辅相成的关系中把握美。

以此为基础，本雅明把分析的重点放在了该长篇与插入其中的中篇小说《一对离奇的邻家孩子》之间的关系上。长篇小说若是“表象”，中篇则是“无表达”或“间顿”；他把长篇中的“神话主题”与中篇里的“拯救主题”视为一对相对概念：神话主题属于自然范畴，拯救主题则属于超验范畴。“由于任何情况下，亲缘关系都会成为决心的对象，决心就会越过选择阶段，过渡为决定。决定宣称选择无效，以便建立起忠诚；载入生命之书里的只是决定，而不是选择。因为选择是自然的，甚至元素也能作选择；决定则是超验的。”这就解析了作品标题与中长篇之间的内在关联。小说的标题直译出来是《选择的亲缘关系》，长篇中的人物代表“选择”，中篇中的人物则代表“亲缘关系”，其行为方式是“决心”。“从命运的角度来看，所有的选择都是‘盲目’的，并且盲目地引向灾祸。与选择强烈抗衡的是被触犯了的规章，

婚姻被破坏了，为了赎此罪，它要求牺牲品。就是在牺牲品的神话原型中，完成了命运里的死亡象征。奥蒂利预先注定就是要完成这个象征。”与奥蒂利表象性的生存相对，中篇主人公获得了以决心为标志的本质生存。在对中篇的分析中，本雅明这样写道：“在无遮盖物的赤裸状态下，本质美已消遁；在人的赤裸身体状态下便达到了超越于一切美的存在——即崇高，达到了超越于所有塑造物的作品——即创造者的作品。这就揭示了结构精巧的中篇以无比严格的精确性与长篇形成的那一拯救式的对照。”

本雅明的文学批评旨在通过对过去作品的批评认识自己所处的历史现实，因为在他的接受模式中，传统并非作品意义的储藏地，恰恰相反，作品的历史遮盖了作品的意义。他写道：“因为一个世纪的传统在起作用，它几乎湮没了对作品进行初始认识的可能性。即使今天的读者阅读歌德的作品时感到陌生或有抵触情绪，旋即他就会无可奈何地沉默下来，真实印象便被窒息了。”从方法上讲，本雅明的这一评论直接针对以狄尔泰开启的，在当时文学研究中占统治地位的“精神史”的做法，即把作品视为生命与经历的表达，把生平与作品等量齐观。因此，他抨击格奥尔格学派的重要代表人物贡道尔夫在他的传记《歌德》中对歌德的英雄神化，他试图铲除历史遗留下的污垢，让作品为今天显现出本真的面目。

二十年代中期，本雅明开始接受马克思主义，发生了思想转变，这从《贝尔托尔特·布莱希特》、《文学史与文学学》、《经验与贫乏》这三篇写于三十年代初期的作品中可以看出。魏玛共和国后期的经济危机和法西斯主义势力的兴起促使这位批

评家加强了对社会问题的分析，此间他更多的写作是书评，以便揭示公众意识的对立状况，承担起“文学斗争中的战略家”的任务。不过，他还要求在参与的同时保持冷静的思考：“不是号召修旧，而是计划创新。如果一个作者的情感在立志改变世界的同时不与冷静客观相结合，文学对他将不再有所期待。文学知道，它所面临的唯一机会就是在一个分支繁多的改变世界的过程中成为派生的产物。在这里，它就是这样一个产物，而且是一个不可估量的产物。这一过程中的主要产物是一种态度。”而这种态度产生的基础是扫除市民业已习惯的所谓“经验”。既要创造一种新观念，必须首先清除旧的。“经验的贫乏将会把无教养的人引向何方？引向从头开始，重新开始；以少而为，以少而建构；不瞻前顾后。在伟大的创造者之中，从来就不乏无情地清除一切的人。他们是设计者，所需要的是干净的绘图桌。”在《文学史与文学学》一文中，他既反对学院派把文学史视为与今无关的素材，又抨击缺乏严谨研究的空洞的政治参与：“如果人们声称自己不带党派立场，超然客观地谈论在世的诗人，这总是一种虚伪，而且不仅是一种个人的虚伪，或许更多地不是一种个人的虚伪——虽然没有任何人可以阻止一个同时代者的影响以无数形式触及到他，而且其中的任何一种都是他无力自觉加以控制的——而首先是一种科学上的虚伪。”他所要求的是，通过对作品接受情况的研究，使之为当今服务：“对作品的整个生命及影响范围，应与作品，尤其是与创作史平等相待，也就是说，要注重作品的命运、当代人对作品的接受、作品的翻译情况及作品的荣誉。这样，作品便能够在心灵深处构成一个微观宇宙，乃至微观永恒。因为，不是要把文学作品与它们的时代联系

起来看，而是要与它们的产生，即它们被认识的时代——也就是我们的时代——联系起来看。这样，文学才能成为历史的机体，使文学成为历史的机体，而不是史学的素材库，乃是文学史的任务。"这里所提出的构想可视为《可技术复制时代的艺术作品》的先导。这一思想对二十世纪六十年代出现的接受理论产生了重要影响。

以上三篇文章中所提出的艺术的政治化和接受研究问题在《可技术复制时代的艺术作品》及《爱德华·福克斯，收藏家和历史学家》中得到了系统论述。《可技术复制时代的艺术作品》所探讨的是，在技术高度发展的时代如何让媒体成为影响民众的手段。本雅明认为，艺术作品的可技术复制性一方面破坏了作品的"氛围"，即其"本真性"，另一方面铲除了附于作品之上的传统。

要研究可技术复制时代的艺术作品，就必须公正看待这些关联。因为这些关联酝酿了至关重要的认识：即艺术作品的可技术复制性有史以来第一次将艺术作品从依附于礼仪的生存中解放出来了。复制艺术品越来越着眼于具有可复制性的艺术品。比如，用一张底片可以洗出很多照片，探究其中哪张是本真的，已没有任何意义。而当衡量艺术产品的本真标准失效时，艺术的整个社会功能也就发生了根本性的变化。艺术的根基不再是礼仪，而是另一种实践：政治。

而这正是无产阶级使艺术为革命服务的契机。因此，当务之急是利用媒体（尤其是电影）来与法西斯主义做斗争："法西斯主

义试图组织新生的无产阶级大众，却并不触动他们所要求消灭的所有制关系。法西斯主义将大众获得表达（当然绝不是获得权利）看作为他的机会。大众有权改变所有制关系；法西斯主义试图以维护所有制关系为条件让他们有所表达。这样，法西斯主义最终是要将政治生活审美化。它以领袖崇拜强迫大众屈膝伏地，与对大众的这种压制相一致的是对机器的压制，即机器应为生产膜拜价值服务。”与此相反，共产主义的做法应当是“艺术政治化”。所以，革命艺术的任务便是用电影媒体的手段反映劳动大众的劳动过程，适应他们被复制的要求。本雅明认为，复制技术的价值在于可以通过消遣性的“习惯”方式影响人的意识转变，从而成为革命的手段。“在历史转折时期，以纯粹的视觉——即静观玄想——为途径，根本无法完成人的感官所面临的任务，必须在触觉接受的引导下，通过养成习惯，逐渐完成这些任务。”

《爱德华·福克斯，收藏家和历史学家》一文可视为本雅明从唯物主义历史观出发探讨接受问题的继续。他所理解的历史并非过去曾经有过的所谓客观历史，而是当今所理解的历史，他呼吁历史唯物主义者“将时代从物性的‘历史连续性’中解放出来”；“历史主义表现的是过去的永恒画面；历史唯物主义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。”而唯物主义的任务

就在于揭示这种经验。因此，他所理解的历史是排斥传统，对今天而言的历史。“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也是一种野蛮的记载。”他在评论福克斯的唯物主义问题的同时，特别关注福克斯对被排斥在艺术殿堂之外的大众艺术的研究，如漫画和中国雕塑。“福克斯说：‘中国的屋脊小塔是一种……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。’”他在这里所要求的对大众文学的研究进一步发展了《文学史与文学学》中的观点，这一研究的目的在于克服异化，将英雄的历史还原为大众的历史。他对福克斯的评价也正是他研究福克斯的意义所在——

> 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，以使艺术历史从大师名字的拜物中解放出来。

最后三篇关于卡夫卡的文章出于不同时期，只是出于方便读者的考虑，把它们放在了一起，因而对按年代编排的做法稍有违反。

本雅明写有两篇评论卡夫卡的文章。尽管本雅明在这里对

卡夫卡的作品论述不是非常系统性的，更多是散文式的，仍然不难看出本雅明受犹太教影响的“弥塞亚主义”的影子——他在《评弗兰茨·卡夫卡的〈建造中国长城时〉》中，指出卡夫卡常以动物为短篇小说的主角：“读这些动物故事时，读者相当一段时间都察觉不到，这里根本不是在讲人。不过刚一碰到这些动物的名称时——耗子或鼹鼠——读者会大吃一惊，猛然发现自己早已远离了人之大陆。”

在本雅明看来，卡夫卡意在借助这些动物形象从反面提醒读者看到对本真的忘却：“如果将他的作品视为反射性的玻璃，早已成为陈年旧迹的柱顶就是这番描写的真正的无意识对象，这时阐释将会像寻找被反射的原型一样，使对无意识对象的反射从相反意义上——或言之，在未来——远离镜子。”也就是说，通过读作品而在未来摆脱作品中描述的负面状况，从而寻找本真。而这些动物形象同时又是人为赎自己的忘却之罪而捏造的牺牲品。

基于此思路，《弗兰茨·卡夫卡——纪念卡夫卡逝世十周年》一文更突出地论述了卡夫卡作品所描写的异化。在卡夫卡的作品中，这种异化现象常以生存的变形的形式出现。“现今的人居于自己的身体中，情形相仿佛：都是陌生人，被排斥者，丝毫不知晓使身体与更高更广的秩序联系起来的法则。”在这个世界中，卡夫卡小说中的主人公，如《审判》中的儿子，《诉讼》中的K，处于不能无罪也不能赎罪，不能逃遁也不能解脱的窘迫境地，直至惩罚最终降临。最为典型的莫过于在卡夫卡的小说中常常出现的主人公：动物，例如鼹鼠甲虫，这种爬行状态本身也是对现今人生活的一个形象譬喻：“身体脱离了人，与他是敌

对的。人们一觉醒来，可能就变成了甲虫。异者——他的异者——成了他的统治者。”

在致朔勒姆的信中，本雅明专门谈到了布洛德的《卡夫卡》（传记）。他认为，布洛德完全从神学角度理解卡夫卡，将其作品置于一个宗教哲学模式之下，无法挖掘出卡夫卡作品中多层次的象征和隐喻问题。布洛德在为卡夫卡作传时，没能把握好与传记对象的距离，没能揭示出贯穿卡夫卡一生的矛盾冲突。同时，本雅明将遗嘱问题视为最能展现卡夫卡生存的关键问题。众所周知，卡夫卡临终前将所有遗作交给好友布洛德，叮嘱他一定要全部销毁。布洛德最终当然没有遵从卡夫卡的遗愿，而是将他的遗作付梓出版，成了卡夫卡作品功绩赫赫的编者。而本雅明以怀疑的口吻评说这一事件。他认为，卡夫卡之所以将遗作托付给布洛德，就是深信布洛德不会依他的遗愿而行。卡夫卡这样做，是为了强调他此生的失败，“卡夫卡生活在一个需要补充的世界。……卡夫卡发现了补充物，却没有看到他周围的一切。如果说，他看到了即将出现的状况，却没有看到当前的现实，那么从本质上讲，他是作为遭受今天的个体来体察的。”因为在本雅明看来——

> 卡夫卡的作品表现了传统的疾患。人们有时试图将智慧定义为真理的史诗部分。这样，智慧就成了一份传统财富；它是具有哈伽达坚实性的真理。
>
> 真理的这种坚实性业已消逝。卡夫卡并非面对这个状况的第一人。在他之前已有不少人作了尝试，他们的做法

是，抓住真理或者他们所认为的真理不放；或轻松或很不情愿地放弃了真理的传递。卡夫卡真正的天才之处就在于，他做了前所未有的尝试：为了坚持真理的传递，坚持哈伽达因素，他宁愿牺牲真理。

或许这也是本雅明为自己毕生对真理的追求所作的总结？