

文艺理论译丛

诗与生活

第三輯 第四種

新文艺出版社



著名的德国詩人，偉大的社会活动家約翰涅斯·貝希爾发表了兩本談到文学劳动的書；一本是“詩的自白”(1954年)，一本是“詩的权力”(1955年)。同他早些时候出版的一本書“保卫詩”(1952年)一样，这两本書引起了人們极大的兴趣。这两本書是由一些关于艺术創作的各个不同方面的言論編成的。有时是談作家的技巧；有时是談时代的事件以及詩人对这些事件的态度；有时是談讀过的作品的印象；有时是談关于文学的使命的思索、作家在生活中的地位以及作家对参加爭取人类光輝的理想的斗争的看法。

現在，我們从“詩的自白”和“詩的权力”中摘录若干片断发表如下。

1

在談到反映现实的时候，必須注意现实是通过什么样鏡子反映出来的。有晦暗不明的鏡子，有破鏡和曲鏡，有面无情的鏡子，有真诚的、寬恕一切的鏡子，有只強調一切丑惡事物而不反映任何美好事物的鏡子。我們要努力成为真实地再現现实、能够回答深深地激动人心的問題的鏡

子，如“白雪花”这个故事里所说的那样：

小鏡子呵，請快說吧，
世界上誰是最可愛的人？

我們要成為這樣的鏡子，現實本身通過它能夠雄辯地發言，我們要成為這樣的鏡子，真理本身（用精煉的話、有說服力的形象）通過它能夠回答真正的生活應該是什麼樣的問題，回答我們生存的意義的問題，回答“做什麼？”的問題。

對於藝術家來說，企圖重複和“加深”他曾經成功地得到的東西的這種嘗試是特別有害的。這時在暗中窺伺他的危險不僅不會使他超過自己最初的成功，而且還要後退一步，並且成為對於本身的剽竊者。有的成功是不可能重複的。另一方面，也有些成功的作品，還可以對它繼續加工，從而取得新的成就；有些主題在用一定的創作方法分析以後就干涸了，而有些主題本身卻蘊藏着越來越新的甚至取之不尽的運用這種方法的可能性。

“當詩人掌握了作詩的技巧的時候，他就應該——如果希望仍然是一個詩人的話——拒絕這種技巧。不然，他的藝術就會變成玩弄韻腳的把戲。十分明顯，赫爾德林^①并

① 赫爾德林（1770—1843），德國浪漫主義詩人。

不是編了一部重复席勒的詩的大作。但是，为了做到这一点，他馬上拒絕了它，以便永远不再回复到它那里。他拒絕了席勒，重新求助于克洛普什托克^①，并且拒絕了韵律。”盖奥尔格·弗里德利希·尤格尔的这些言論包含着正确的思想，同时也有許多不对的地方。这里正确的是，对于詩人来说，只运用一种作詩的形式，并且專門研究它，无疑是危險的。但是，这种危險性特別明显地表现在：每个詩人，如果他不練習各种体裁，就有可能成为片面的詩人，或者換句話說，就有可能成为玩弄韵脚的詩人。然而，我以为，这种危險性的后面还隐藏着一种与內容、世界观有联系的现象，單單用技巧是不能“克服”这种危險性的。赫尔德林比較后期的詩之所以是无韵的，是因为根据它們的內容就要求另外一种无韵的詩。一方面，可以用同一种詩的韵律来表达不同的內容，另一方面，决不能把这变成一个刻板的公式，忘記了有的內容是决不能用一定的詩的韵律来表达的，——这是絕對正确的。如果我們把詩的韵律变成了一个完全与內容无关的刻板公式，那在邏輯上就一定得出这样的結論：只應該公式化地理解体裁，从而根本否定体裁的必要性。正如体裁在內容和表現手法方面都是互不相同的一样，詩的韵律（在內容和表現手法方面）也是互不相同的。

① 克洛普什托克（1724—1803），德國詩人，德國民族抒情詩的創始人之

决不能忘記，除了现实主义、自然主义、象征主义、印象主义以及其他許多“主义”以外，还存在着一种东西，它不能安在这些名目中的任何一个名目里，直率地說，它是在所有的“主义”这一边而又与它們毫无共同之处。因此它实际上是不好的。

艺术家的預見要不成为空洞的幻想，就应该以实际事实为基础，也就是說，应该同他的时代的历史有实际的联系。誠然，它可以超出这个时代的范围，但是，它之所以能够超出时代的范围，只是因为它是植根于时代的，而且艺术家要看得愈远，他的創作就应该愈深地植根于他的时代的历史土壤中。

在优秀的艺术作品中，形式和内容是非常融合的；如果把它們互相分隔开，那末就不能不破坏作品的統一。因此，要指出这样的作品中什么是形式，什么是内容，我們認為这种企图是徒开玩笑。再說一遍：全部問題在于形式要成为内容的形式。

当作家鬧情緒的时候，或者当他由于受到批評而陷入絕望的境地的时候，那就讓他想一想，作者并不是始終都能博得好評的。有时候，不好的反应会給他帶來更大的益处，讀者正是由于这种反应而同情他。好的反应也象不好的反应一样并不是其本身原来就是这样的。必需在好的和不好

的反应中发掘具体的好的东西和具体的不好的东西。

在任何情况下，包含着認真和有根据的否定評價的批評，比起空洞的、不負責任的頌揚對我們要有益得多，而且可能更快地博得讀者的尊重，那種空洞的、不負責任的頌揚對我們是特別危險的，如果我們相信它的話，——即使是在心靈的深處相信它曇花一現的片刻。

作家常常寫些有關自己的某種東西，因為他的思想感情差不多是同所寫的情景緊密地聯繫着的；當他在街上行走的時候，他用自己的感覺對樓房的牆壁作了描寫，這種感情的集中，這種智慧的迸發，只是因為使這些感覺能夠固定下來、表現出來，使它們能夠通過形象體現出來。感受到一切而不用形象體現出來，這是難以忍受的，是會使人發瘋的。但是也有停息的時候，長期的、充滿生氣的停息，這時可以不寫，只是生活，沒有寫字台，沒有紙，沒有東西需要寫，而我們象所有的人那樣生活着，沐浴在人生的海洋里，也象所有的人一樣感受着歡樂和痛苦，那末，我們就決不會站在任何事物的圈外。

我必須談一談一個錯誤，這是我經常犯的錯誤，我為這個錯誤感到不少痛苦，因為我不正確地評價了某些文學作品，並且損害了同這些作品的作者的关系。這個錯誤在於：我不善於把提高文化水平的要求同文化普及的保證結合起來，因此，我常常象一個正如毛澤東所說的沒有立腳點而

想提起一桶水的人。但是，保証普及——决不能忘記这一点！——并不是意味着降低水平，而是意味着創造能够把小丘穩步地加高成高山的良好基础。

馬拉梅^①好象曾經說过，詩不是用感情而是用字作出来的。某些詩人和文艺学家由此就得出一个結論說，仿佛詩和感情根本毫无相同之处，不但如此，似乎詩應該摆脱任何精神活动，他們还驕傲地揚言：詩應該是“作出来的”东西（正如它是在制图版上創造出来的一样！）。

不言而喻，詩的創作，不單單是感情的事情，而是整个人、人的全部才能的事情。在詩中过份強調感情的基础，也很可能帶來危害：“与另一个极端相对立的极端仍然会产生錯誤”。我們主張完整的詩，它的創作者是整个人。

艾曼奴埃尔·海柏尔有一次拜訪牟利凱^②；晚上，他們兩人到田野去散步。

“瞧呵，”海柏尔激动地說，“夕阳給无尽的白云投上了多么鮮明的光彩呵！它們在高空飞翔，就象一片火紅的幻影。多么壯丽的景色！”

“我看到的只是羊群，”牟利凱悄悄地回答說。

① 馬拉梅（1842—1898），法國詩人。

② 牟利凱（1804—1876），德國作家，反動的浪漫主義者。

在艺术問題中，給自己提出一种見解，即服从个人的趣味和偏爱，这是最危险的。凡是議論艺术的人，首先应该善于提高自己，在解决任何問題的时候，一定要考虑到，某一个規則和理論原理是否仅仅是从个人趣味产生的，它是否只有狹隘的意义，它能否更广泛地运用，它是不是比較客觀的評價。

我們常常引用雅科巴·伯梅^①的話：“即使所有的山都成了紙，所有的海都成了墨水，所有的树都成了鵝管笔，但是要写尽世間的痛苦，这些仍然是不够的”。經過了四百年，雅科巴·伯梅得到了回答，这是在战斗中学会了写“枪杆詩”的中国解放軍的复員士兵提出的。現在，他們不是在枪杆上、炮架上和行軍灶上写詩，而是在农具上，主要是在犁头上写詩了，由此就被称为“中国犁头詩”。其中也包含着对雅科巴·伯梅的回答：

即使每一棵树都成为一枝毛笔，
即使所有的湖里都盛滿了墨汁，
即使所有的农民都会写字了，
我告訴你，这还不够他們写一封
偉大的感謝信。

^① 雅科巴·伯梅（1575—1624），德国神秘主义哲学家。他認為世界的发展是善与惡、光明与黑暗的斗争結果。

在牟利凱同海柏爾談到白云的時候，為什麼我們的同情是在牟利凱這一邊呢？倒不是因為牟利凱的回答是“令人感動”的，不言而喻，白云不僅是“羊群”，白云也可以象巨大的怪物，在謝岡琴^①的畫面上鮮明地表現了這樣的龐然大物的白云。但是，當一個人在生活中，在散步的時候，以這樣的激情來談論的時候，這就會引起合理的反對，因為有些感情，只有在藝術地體現出來的時候，我們才能很快地感覺得到，而另外有一種贊嘆，如果藝術家沒有把它體現成形象，那末它就會成為一種空泛的和庸俗的東西了。

藝術作品在什麼情況下才能成為歷史的？有人說，每一部小說都是歷史的。這種說法又對又不對。藝術作品只有在作為它的基礎的社會存在改變了的時候，或者在人們的意識由於這種社會存在的影響而改變了的時候，才能成為歷史的。藝術作品好象退入歷史，而把現實提到了前台，但是一旦在社會存在中給已經成為歷史的東西重新打開了門徑，我們的意識就會轉向過去，歷史的東西就會重新成為歷史的現實的東西。這時，藝術作品同時既是歷史的又是現實的；因此，我們是兩種過程（即歷史的成為現實的，現實的成為歷史的）不斷交替的見證人。不言而喻，並不是一切歷史的東西都要重新成為現實的東西，也不是一切現實的東西都可能具有歷史性，從而重新成為現實的東西。

^① 謝岡琴（1858—1899），意大利畫家。

现实的东西只有透彻地表现了自己时代的本质，或者（是的，常常有这样的情形）当它以特别令人信服的（但这并不一定是意味着高度艺术性的）形式揭示了某个问题的时候，才能具有历史性。

誰也不能够中止人类的

痛苦，

就象河流不能改变自己的方向一样。

在什么地方我曾經讀到过这几行并不完全成功的詩。但是其中有些地方是頗有意思的，这就是在第一行中表达的思想已經由下面的比拟所駁倒了。看来，作者并不是站在“自己时代的高峰”，否則他就会知道，河流的方向是可以改变的，苏联大規模的治河工程就証实了这一点。是的，在人类社会的改变过程中，河流也改变着自己的方向，从而“誰也不能够中止人类的痛苦”的这种断言也就被一笔勾消了。

炫耀自己的謙虛的那种謙虛，已經不是謙虛了，而是一种披着謙虛的外衣的高傲自大。因此，不要信任那些不厌其煩地炫耀自己的粗毛外衣的自我批評的人，揭露这些謙虛者、喜欢忏悔的人的伪善，而主要的是要警惕自己……

有些作家与他們所写的主题之間需要有一段距离，即一段時間的間隔。这不仅是時間的間隔：这也是这些作家

一定的特点，这种特点首先在于：他們在感觉到能够体现主题以前，必須長期地全面地考虑主题。另外一些作家能及时地反映事件，有本領馬上充滿信心地开始工作，并且抓住主要的东西。我想，如果具体地講，在每个作家身上都存在着这种或那种作家的典型。一方面，要求切实認真的准备，对主题进行真正科学的研究，另一方面，我們常常能够大胆努力干一次就馬上会达到目的。因此，这两种倾向，如果在这里可以一般地講傾向的話，都有权存在。只需要反对一种倾向，即反对把两者互相对立起来并企图肯定自己是唯一占統治地位的那种傾向。

有一次我談到阿尔諾德·茲維格^①在小說結構方面的功績，某人就这一点反对我說，听这种形式主义的話是没有什么用处的，茲維格写的是真实，如此而已！这一位“某人”不可能懂得，在文学中，写真实是极其紧密地与形式联系在一起：十四行詩應該是十四行詩，敘事詩應該是敘事詩，小說應該是小說，戏剧應該是戏剧，以便它們能够最充分地實現自己人格化的职能。因此，我把阿尔諾德·茲維格称赞为一个結構大师，同时也意味着对他的艺术形象、他的語言以及他个人深刻的、无所不包的人情味的高度評價。

^① 阿尔諾德·茲維格（1887——），德国优秀的作家。民主德国艺术学院院長。

对于我們德国人說来，外国人已經不止一次地比某些德国人更深地发现了德国，了解了我們的內在的东西。在苏联，对于我們德国人說来，他們发现德国，首先就是強調指出了我們一切优秀的东西，給我們指出了这种优秀的东西是富有生命力的，最有希望的。假如苏联不給馬克思和恩格斯以帮助，那末他們就永远也不可能具有世界意义。但是，歌德和海涅——我們所仅仅能够叫出的两个偉大詩人——在苏联取得了公民权，而在德国他們却失去了这种权利。我們感謝发现了我們的各国人民，因为我們帶着羞愧和愉快的心情重新把他們所发现的財富加进我国文化的宝庫，我們也一定要努力从我們这方面来发现和把握其他各族人民的科学宝藏、文学財富和出色的文化成就。

对于作家，也正如对于每个人一样，存在着各种不同的通向現實的道路（也存在着各种不同的使他脱离現實的曲折的道路）。人們还記得歌德的話：艺术既包含着与生活紧密联系的可能性，也包含着脱离生活的可能性。对于作家最正确的通向現實的道路之一就是第二职业，这个职业使他同最不相同的人們接触，使他在生动的、具体的现实从职业上来表現自己。我个人始終認為，这种职业活动不仅不妨害作家的使命，反而会給他帶來益处。然而，不言而喻，也有其他的通向現實的道路，每个人应该找到自己最容易通达的道路，而不應該依靠別人来为自己找到道路，并由別人来代替他在这条道路上前进。道路上的标誌、攔路杆、

指路标只能一般地，而决不能具体地指出我們所应该坚持的方向，以便我們尽可能接近生活(就是說：保卫生活)，不致走錯生活之路。

我讀了一首詩，其中的詩意令人失望地沉浸在文字的联想和譬喻上。表面上也有某种类似詩的气氛，但是，在令人惊奇的措詞和比拟的疊砌下，一点微乎其微的詩意也令人失望地消失了，結果，虽然有許多“絕妙好辭”，但是仍然一无所有——留下的只是一大堆灰色的、蒼白无力的、无动于衷的东西。

語言是鉄面无情的法官，我們不能逃脫他的判決，如果我們运用語言很糟糕的話。他揭露我們馬馬虎虎、毫不珍惜地对待他的作法，他无情地鞭撻对他采取无动于衷的态度，他决不放过任何东西，甚至一个标点符号也逃不过他的眼睛。但是，他也很慷慨地，甚至是鋪張浪費地来獎勵我們，如果我們尊重他的規律并拜倒在他面前的話。我們感謝他創造了愈来愈新的語言奇迹，字与字的安排几乎是毫不費力的，在我們面前行与行秩序井然，其工整可以与为上帝荣誉而建筑的大教堂相比拟，而这实际上是贊揚了人，并証明了人的万能……我們要給語言以应有的报答，我們要研究它的規律、它的內部結構、它的发展进程，而語言將賦予我們出色的思想以如此令人信服和如此响亮的声音，以致通过这种“詞的仆人”，語言可以具有自己的全部威力和

不可言喻的感染力。

对于任何一个詩人来说，出名是很坏的事情，因为他們这时会以为他們真正出名了。我想用这种奇談怪論來說明什么問題呢？我想說明，当人們在談論詩人的出名的时候，必須認清，他是在哪方面出名，而在哪方面不出名。例如，假如一个写了一首詩的作者出名了，我就以为我是一个出名的詩人，那末这就是一个不正确的結論。我作为一个写了一定的詩作的作者而出名了，这甚至可能妨碍我的其他的詩能够出名，当然，相反的情形也是完全可能的，即当有了一首出名的詩，接着就能使其余的詩也随之出名。因此，在每个具体的場合，必須仔細地看看“出名的”作家，以便了解怎样对待他的出名。

“我已經不能对付自己了”。詩人如果吁請讀者——各种各样的讀者，有批評家，有有經驗的讀者，有沒有經驗的讀者，有具有这种兴趣的讀者，有具有那种兴趣的讀者——的帮助，他就往往能克服这种危机；詩人本身还可以作为一个讀者，不偏不倚地来考察自己的作品，因为不應該忘記，人的集体（作家就是人的集体，歌德就把自己叫做人的集体）本身包括各种各样的讀者；只是必須使包括在我們当中的讀者能够講話，那末，他們就不会不給我們提出一些明智的、实事求是的建議。詩人，傾听讀者的声音吧，你会欢欣鼓舞地意識到你不是一个人，你在同大家一起創造，你会

获得帮助。

天才的特征首先在于他不遗余力地掌握为他进一步发展所必要的一切。根据这个观点，我想爭辯一下某些大吹大擂自己有天資的青年作家是不是有天才。我决不是想說，天才應該藏身在安靜的書齋里，——恰恰相反。文学天才，与任何天才一样，是在“生活的暴风雨”中成長起来的，这种暴风雨猛烈地震撼着他，而他又用暴风雨的吼声来測量他自己声音的高低，測量他自己的肺活量。但是同时他要利用堆积如山的知識，“发憤讀書”这句话也应该适用于一再渴望着对文化宝庫有所貢獻的青年作家。我們飢餓，生理上和精神上都飢餓，但是，我們空着肚子能够吞噬和吸收大量的精神粮食。正因为有了这种精神粮食，我們才能够認識飢餓的人的灵魂，并且自觉地站在那些迫切地感到有需要的人的那一边……“天資”这个詞包含着“我給”和“礼物”的意思。只有那些富有礼物的人，才能送給别人礼物和拿出他所得到的东西。

天才的特征也在于：他不是为了自己一个人而保护自己的天賦，他不是吝嗇、而是把自己的天賦施舍給那些需要它的人。因此，天才首先在于掌握世界所賴以丰富的全部礼物，以使用这些礼物来使别人快乐……

也必須知道欣賞美的尺度，因为如果太过份的話，美本身也是很难堪的，甚至是与美的實質相矛盾的。如果把蒙娜·丽莎复制成几万份，如果它（作为广告）由于天天在我

們眼前出現而使人討厭，那末，蒙娜·麗莎不僅會使我們感到無聊，而且會成為一張可厭的丑臉，如果看到不象樣的圖畫我們也會有輕鬆感，那是因為我們不會看到蒙娜·麗莎。美如果要被認為是美，而且始終是美，那就要具有相應的形式，即“特殊的美”；如果這種特殊的美成為一種美的規則，——那末新的、更完善的、特殊的美就會從這個新的美的規則中產生出來。

在去年底，我是同偉大的達·芬奇的作品一起度過的，我在他作品那兒發現了正確性難以估價的言論：

“關於那些沒有知識而從事實踐的人的錯誤。那些沒有知識而熱中於實踐的人，同在一艘沒有舵和羅盤的海船上又不確知向何處航行的水手是一樣的”。

“關於藝術家在工作時應該如何善於听取任何意見。不言而喻，畫家在工作時不應該拒絕各種議論，因為我們清楚地知道，一個人，即使他不是畫家，也具有關於別人的容貌姿態的認識，並且能出色地判斷，這個人是否駝背，是否一個肩高，一個肩低，他的鼻子或嘴是否都很大，並且能判斷其他的任何缺點。

“因此，如果我們承認，人們能夠正確地判斷自然界的萬物，那末，我們就不得不承認，他們也能夠判斷我們的錯誤。你知道，人對於自己的創作是常常陷於糊塗境地的，如果你不注意這一點，那就看一看別人，你就會從別人的錯誤

中吸取教訓。因此，永遠要耐心地听取別人的意見，分析這些意見，好好地考慮一下，指責的人是否有指責的理由；如果你發現，他的指責是公正的，那你就改正；如果你發現不是如此，那你就裝着不知道的樣子，或者，如果你尊重這個人，那末你就該用許多合情合理的道理來告訴他，是他錯了”。

從思想上交換位置，這常常是自我認識的最好手段。在一定程度上這是與蘇格拉底的方法相適應的。這是什麼意思呢？必須用反對者的眼光來看自己，也就是說自己以一個反對者的身份出現在自己的面前，並且從這個反對者的觀點來評價自己。如果你是自己的反對者，你怎樣來看你自己呢？你怎樣作為一個反對者來評價自己的行為呢？為了具體地下手，你怎樣做呢？例如，只要你能不留情而地、善於挑剔地看待自己，並且能權衡一切可能性，那你就會採取行動綱領，並且擺脫反對者所可利用和能為其惡行服務的一切。可以說，我們的敵人是靠我們的錯誤才占上風的……

只有虛構（不管它多么富有詩意），對於藝術作品來說還是不夠的，無論是戲劇，無論是小說，都不能靠若干虛構來支持，即使虛構很精彩也罷，——這一點，人們往往忘記了。在戲劇和小說中，重要的富有詩意的“虛構”是情節，它不能用任何別的、甚至是聰明絕頂的奇聞來代替。另一方