

西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫 ● 主编



德语诗学文选·下卷

Reading German Poetics from 1780-1990

刘小枫 ● 选编

西方传统 经典与解释
CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫 主编



德语诗学文选·下卷

Reading German Poetics from 1760-1990

刘小枫 选编

图书在版编目(CIP)数据

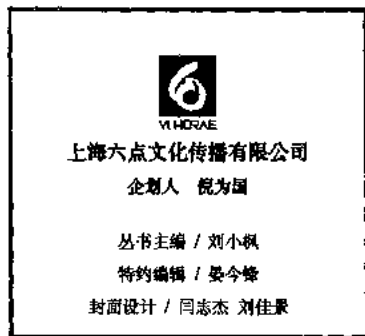
德语诗学文选 / 刘小枫选编.

—上海: 华东师范大学出版社, 2006.9

ISBN 7-5617-4801-9

I. 德... II. 刘... III. 美学—德国—文集 IV. B83-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第075243号



本书著作权、版式和装帧设计受世界版权公约和中华人民共和国著作权法保护

本书中所有文字图片和版式设计等专用使用权为上海六点文化传播有限公司所有,

出版专有权归华东师范大学出版社所有, 未事先获得书面许可, 本书任何部分不得以图表、声像、电子、影印、缩拍、录音和其他任何手段进行复制和转载, 除非在一些重要的评论文章中简单的摘引。违者必究。

西方传统 经典与解释

德语诗学文选

刘小枫 选编

统 筹 储德天
责任编辑 审校部编辑工作组
责任制作 李 瑾
出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路3663号 邮编 200062
电 话 021-62450163 转各部 行政传真: 021-62572105
网 址 www.ecnupress.com.cn www.hdsdbook.com.cn
市 场 部 传真 021-62869887 021-62602316
邮购零售 电话 021-62869887 021-54340188

印 刷 者 商务印书馆上海印刷股份有限公司
开 本 890 x 1240 1/32
插 页 2
印 张 27.625
字 数 550千字
版 次 2006年9月第1版
印 次 2006年9月第1次
书 号 ISBN 7-5617-4801-9/I-345
定 价 58.00元
出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社市场部或者联系电话 021-62865537)

目 录

西梅尔

现代文化的冲突 /

柏拉图式的爱欲与现代的爱欲 /21

伯尔舍

自然科学与诗歌 /37

戴默尔

哲学的世界观与诗意的世界观 /40

胡赫

行乞的歌手 /44

盖奥尔格

《艺术之页》导言 /49

巴尔拉赫

致一位年轻神甫的信 /53

舍勒

论悲剧性现象 /58

霍夫曼斯塔尔

钱多斯致培根 /82

荣格

童话中的精神现象学 / 94

论分析心理学与诗歌的关系 / 138

托马斯·曼

从我们的体验看尼采哲学 / 153

论小说艺术 / 189

博尔夏特

反现代 / 198

瓦尔登

诗中的概念 / 202

究竟什么是表现主义(节译) / 211

凯泽

幻象与形象 / 221

海塞

艺术家与精神分析 / 224

布伯

创作与存在 / 230

施本格勒

历史文化艺术 / 236

穆西尔

精神的颠覆——一种非常神秘的时代病 / 259

卡夫卡

致斐丽斯 / 267

御旨 / 269

本恩

创造性的忏悔 / 271

抒情诗的自我 / 273

抒情诗问题(节选) / 277

考考斯卡

论幻觉的本性 /293

维歇特

论忠实的伴侣 /297

海德格尔

……人诗意地栖居…… /305

荷尔德林与诗的本质 /322

科恩费尔德

充满活力的精神之人 /340

奥顿

亚当 /346

布拉斯

写在前面的话 /352

魏菲尔

名词与动词——诗学笔记 /355

海尼克

趋于艺术的灵魂,趋于灵魂的意志 /362

恽格尔

机器之歌 /365

米伦多夫

语言的更新 /367

黑克尔

何为古典艺术? /376

布莱希特

大众性与现实主义 /379

移情论批判 /387

论叙事剧 /390

论教育剧 /393

阿多尔诺

论艺术 /396

当代小说中叙述者的处境(节译) /418

谈谈抒情诗与社会的关系 /423

施泰格

时间和诗的形象 /431

现代文化的冲突^①

西梅尔 著

王志敏 译 梅文 校

无论什么时候,只要生命超出动物水平向着精神水平进步,以及精神水平向着文化水平进步,一个内在的矛盾便出现了。全部文化史就是解决这个矛盾的历史。一当生命产生出它用以表现和认识自己的某种形式时,这便是文化:亦即艺术作品、宗教作品、科学作品、技术作品、法律作品,以及无数其他的作品。这些形式蕴含生命之流并供给它以内容和形式、自由和秩序。尽管这些形式是从生命过程中产生的,但由于它们的独特关系,它们并不具有生命的永不停歇的节奏、升与沉、永恒的新生、不断分化和重新统一。这些形式是富有创造力的生命的框架,尽管生命很快就会高于这些框架。框架也应该给富有模仿性的生命以安身之所,因为,归根结蒂生命没有任何余地可留。框架一旦获得了自己固定的同一性、逻辑性和合法性,这个新的严密组织就不可避免地使它们同创造它们并使之获得独立的精神动力保持一定的距离。

① 译自 *Simmel: On individuality and Social forms*, Selected Writings, Ed and with an introduction by Donald N. Levine Chicago, The University of Chicago Press, 1971.

文化之所以有历史,其终极原因就在这里。只要生命成为精神的东西,并不停地创造着自我封闭,并要求永恒的形式,这些形式同生命就是不可分割的;没有形式,生命便不成其为生命。尽管如此,如果听任生命自流,它就会不停地向前流动;它的永不停歇的节奏同持续不变的任何特殊形式正好相反。每一种文化形式一经创造出来,便在各种不同程度上成为生命力量的磨难。一种形式一旦得到充分发展,另一种形式便立即开始形成;经过一段或长或短的斗争之后,它必然会取前者而代之。

历史作为一种以经验为依据的科学,涉及文化形式的变化,旨在发现各种特殊情况下的真正的媒介和变化的原因。但是,我们也能在工作中发现更为深入的过程。正如我们所说,生命只能以特殊形式表现自己;然而,由于它本质上是永不停歇的,所以它永远不停地同自己的产物进行斗争,这一点是不变的,不以它自己为转移的。这个过程表明旧形式为新形式所取代。这种文化内容,甚至整个文化风格的持续不断的变化是生命无限丰富的标志。与此同时,它也标志着生命的无穷流动和生命所赖以延续的形式的客观有效性和真实性这两者之间的矛盾。生命总是持续不断地在死亡与复活——复活与死亡之间运动着。

文化过程的这个特点首先在经济变化中被注意到。每个时代的经济力量都发展了适合其本性的生产方式。奴隶制经济、中世纪行会体制、农业劳动的所有制模式——所有这些,在它们形成之时都充分表现了它们那个时代的愿望和能力。虽然这些制度限制着经济力量的扩大和发展。但经济力量仍然在它们自己的规范和界限以内发展着。这些经济力量通过逐渐爆发的革命,常常及时突破那些束缚它们的形式的枷锁,并以一种更为合适的生产方式来取代它们。然而,一种新的生产方式却并不需要有一种束缚自己的力量。生命自身,在其经济范围以内——

由于有其前进的动力和愿望,有内在的变化和变异——总是为这个运动提供原动力。这样的生命是无形式的,然而又总是不停地为它自己生产形式。可是,每一种形式一经出现,就立即要求有一种超越历史阶段和摆脱生命律动的效力。由于这个原因,生命同形式总是处于一种潜在的对抗之中。这种紧张关系很快就在各个领域内表现出来;并终于发展成为一种综合的文化危机。因此,生命便把“这样一种形式”理解为一种强加在自己身上的东西。生命不仅喜欢使这种或那种形式变为无用,而且喜欢构成“如此这般”的种种形式;它还直接吸收这种那种形式使其气势磅礴地奔流向前,正如它刚从生命的源泉喷涌而出,直至全部认识、价值和形式都被归结为生命的直接表现形式,这才停止。

当前,我们正经验着一个历时久远的斗争的新阶段——不是充满生命的当代形式反对毫无生命的旧形式的斗争,而是生命反对如此这般的形式或形式原则的斗争。如果道学家、反动分子以及对于风格非常敏感的人们抱怨的是现代生活中日益“缺乏形式”的话,那么他们是完全正确的。然而他们却并不理解,现在正在发生的事情,不仅是脱离传统形式因而属于否定的、消极的、即将死亡的东西,而且同时还是一种对于主动约束着形式的生命的完全积极的倾向。既然这个斗争在范围和强度上都不允许集中在新形式的创造上,因此便把非做不可的事情装成是出于好心好意,并且仅仅是因为它们的形式就坚决要求同形式进行斗争。这种情况仅仅在某一时代才有可能,因为在那里,文化形式可以被设想成是一块贫瘠的土地,它虽然生产了一切能生长的东西,可是它还是完全被它以前丰富的物产掩盖掉了。

这类事情的确在 18 世纪发生过。并且经历了较长的一个

时期,即从17世纪英国的启蒙运动时期起到法国大革命时期止。并在这些革命的后面有一种几乎全新的理想:个性解放,理性运用于生活,人类向着幸福和完美发展。新的文化形式在这种环境之下很容易发展起来——它们几乎就像不知什么原因就准备好了——并且给人类提供了一种内在的安全感。当生命以全部可能的表现形式鼓动反对任何固定的形式时,新形式反对旧形式的斗争并不产生我们今天所了解的那种文化压力。

生命这个概念,几十年以前就成为对世界进行哲学解释的要素,这就给我们的工作提供了方便。为了把这一现象放到观念发展史中加以考察,我不得不离题远一点。在每一个重要的文化时代,人们都可以发现一种精神由之发生并与之相适应的核心观念。每一种核心观念都会无休无止地被修改、被搅乱和受到反对。然而它却始终代表着这个时代的“神秘的存在”。在每一个时代,凡是在实在的最完美的存在、最绝对最超验的状态,与最高价值以及对我和世界所提出的最绝对的要求相联系之处,都有核心观念。随之而来的必然是一个逻辑上的矛盾。无条件真实的任何东西,都不再要求实现。人们也显然不会说:现存的最不受怀疑的存在才应当存在。具有终极性的尽善尽美的世界观和这种概念上的困难并无关系。无论它们在哪里使人犯错误,人们都可以在其他方面相反的存在关系和道德义务相联接之处有把握地找出各自世界观的真正的核心观念。

我愿以最简洁的方式指出这些核心观念中的若干个。在古希腊古典主义看来,核心观念就是存在的观念,一致的观念,就是实质,就是神性。这个神性,不是无形式的泛神论,而是意味深长的可塑的形式。中世纪基督教取而代之,直接把上帝的概念作为全部现实的源泉和目的,作为高居于我们之上、然而可以任意要求我们顺从和献身的不受怀疑的君主。文艺复兴以来,

这种地位逐渐为自然的观念所占据。它作为唯一的存在和真理而出现,然而也是作为理想,作为首先必须体现并坚持下去的某种东西而出现的。这一情况首先发生在艺术家中间,对他们来说,现实的最终核心可以体现为最高的价值。17世纪围绕着自然法则的概念建立起了自己的观念,这在当时实质上是唯一有效的观念。卢梭所处的那个世纪就把“自然”奉若神明,奉若理想,奉若绝对的价值和渴望的目标。直到这个时代的末期,“自我”、灵魂的个性才作为一个新的核心观念而出现。有些思想家把全部存在描绘为自我的创造;另一些思想家则把个人的特性理解为“使命”,理解为人的根本使命。这种自我、人类的个性,既是一种绝对的道德要求,也是一种形而上学的世界目的。不管19世纪的理性主义运动有多么丰富多彩,也还是没有发展出一种综合的核心观念——除非我们对这个名目赋予社会的观念,因为它对许多思想家来说集中体现了生命的现实。因此个体经常被理解为社会关系的纯粹交叉点,甚至被理解为像原子一样的虚构。二者必居其一的是,自我必须完全沉没在社会之中;绝对地献身于社会,其中包括道德和一切的一切。只是到了这个世纪的末叶,一个新的观念才出现:生命的概念被提高到了中心地位,其中关于实在的观念已经同形而上学、心理学、伦理学和美学价值联系起来了。

生命概念的扩张和发展被这样一个事实所进一步证实,即它把两个哲学上重要的对手——叔本华和尼采结合到一起来了。叔本华是第一个不在最深入的和最有决定意义的层次范围以内对生命的某些内容和存在的观念或状况提出询问的现代哲学家。相反,他唯一要求回答的是:生命是什么?纯粹作为生命的意义是什么?人们一定不要被他不使用“生命”这一术语而只是说生命的“意志”或意志自身所迷惑。这个意志代表着他对生

命意义问题的答案,除了生命以外,它超出了他的全部纯理论推断的范围。这就意味着生命不可能超出它自身以外而具有任何意义和目的。尽管生命被无数的形式掩盖起来,但它始终能抓住自己的意志。由于生命只能包含在自身以内,还由于它的形而上学的现实性,因此,它只能在每一个表面的目的之中发现无限的假象和最终的失望。另一方面,尼采也是从作为自我独立决定、全部内容都是单独实体的生命出发,而在生命自身之中,不在生命之外寻求生命的目的。这个生命,由于它的本性,总是向着完美和权力,向着从它自身涌现出来的力量和美而不能增长、丰富和发展。它获得更大的价值,不是通过达到事先计划好了的目标,而是通过它自身的发展,通过它越来越大的活力,通过它无限增长的价值。尽管叔本华和尼采之间有着深刻的本质差别:叔本华对生命的绝望与尼采的生命的欢乐截然相反,但他们都不屑于作任何理智上的调解和解决,这两个思想家还共同提出了一个把他们同早些时候所有的哲学家区别开来的基本问题。这个基本问题是:生命的意义是什么?它纯粹作为生命的价值是什么?只有这第一个问题解决了,才能对知识和道德、自我和理性、艺术和上帝、幸福和痛苦进行探索。它的答案决定一切。它是唯一能提供意义和尺度、肯定或否定价值的生命的原初事实。生命概念是两条判然相反的思想路线的交叉点,而这两条路线又是基本决定现代生命的框架。

现在我想举几个当代的事例来说明我们正在经历(1914年)的文化状况的独特性,在这种状况之下,新的形式总是渴望推翻旧的形式,特别是渴望同这种形式的法则相对抗。甚至当意识似乎向着新的结构进步时,我们还能发现这种对抗。中世纪有传教士的基督教理想,文艺复兴时期有对世俗性的再发现,启蒙运动信奉理性的理想,德国的理性主义则用艺术幻想来给

科学润色,同时又用科学知识给艺术提供一个极其广阔的基础。但当代文化背后却是否定性的动力,这就是我们之所以不像以前所有时代的人们的原因,我们虽然没有共同的理想,甚至根本没有任何理想,但却生存一段时间了。

假如你问今天受过教育的人们据以生活的理想是什么,他们之中的大多数人都会根据他们的职业经历给你一个非常专门化的回答。只有极少数的人才会提到支配他们作为人类的文化理想。这是有充分理由的。这不仅是因为缺乏综合的文化理想材料,还因为这种文化理想所必须规定的领域是如此为数众多而不单一,因而不可能凭理智而加以简化。就个人的情况而言,我想首先谈谈艺术。

在被统称之为未来主义所做的各种努力中,只有自称为表现主义的运动才似乎有它自己的轮廓分明的个性。如果我没有错的话,表现主义的意思就是艺术家的内部情感表现在他的著作中时,就跟他所经历的一模一样;他的情感在他的作品中延续和扩张。但人类的情感不可能按照艺术常规来具体化,或按外部强加给它的形式来铸成。由于这个原因,表现主义与旨在模仿存在事件的印象主义毫无共同之处。不过,印象归根结底并不纯粹是艺术家个人的产物,它除了取决于内心世界,还是被动的,依赖于外部世界的。反映这些印象的艺术作品是艺术家的生命和一定客体的特殊性之间的混合物。任何艺术形式都一定会在某些地方影响到艺术家,例如传统、从前的典范、固定的原则。但所有这些形式都是出于对生命的限制,而生命却希望在自身内部创造性地奔流。如果生命听命于这些形式,它在艺术作品中就只能发现,它已屈服、僵化和被扭曲了。

让我们以最单纯的形式来考虑一下表现主义者的创造过程的模式。根据这一模式,表现主义者的精神变化没有任何阻碍

就扩展到握画笔的手上去了。绘画表现这些变化就像举止表现内部情感或叫喊表现痛苦一样:画笔毫无抵制地随着精神而变化;因此,画布上的形象便代表了内在生命的直接凝聚,它不允许任何表面的、异己的东西进入到它的展现之中。表现主义的绘画,往往要在它们似乎与之毫无共同之处的某些对象的后面才能看出点东西,许多人都认为这很奇怪,而且不合理。然而事实上,它并非像以前的艺术家们的偏见所认为的那样无意义。艺术家的内在情感在表现主义的作品中奔流,它可能发源于灵魂内部那秘密或未知的地方;但也可能来自外部世界客观对象的刺激。一个成功的艺术反应必须在形态上与引起该反应的刺激相似,这一见解直到最近才被接受;的确,全部印象派都是以这一观念为基础的。而表现主义最伟大的成就之一却在于消除了这个观念。这就证明,原因和结果之间在形式上并不需要一致。因此,小提琴或人脸在画家的情绪反应中引起感受,他的艺术可以把这种感受变成一种完全不同的形态。人们也许会说,表现主义艺术家用刺激他生命的模型后面的动力来代替他的模型,它只是一味服从自己向前运动。由于创造性的活动是以一种抽象的但仍然是遵循现实主义界限的方式表现出来,所以,它代表了生命为了自我统一性的斗争。生命无论什么时候表现自己,它都只愿意表现自己;这样,它就突破了由某些其他现实性强加在它身上的任何形式。

公认的现象——绘画,当然有其形式。但按照绘画艺术家的意图,这种形式只代表一种必不可少的弊病。它与所有以前的艺术形式不同,它没有自身的意义。由于这个原因,抽象派艺术也不同于传统的美丑标准,而是与第一位的形式相联系。沸腾中的生命不取决于一个目的,但却为一种力量所推动;因此,它有它超越美丑的意义。作品一旦出现,这种现象就一目了然:

生命不再拥有期望于一幅具体化的作品的那种意义和价值。因为它已经独立于它的创造者而独立存在了。然而我们可以说,这个价值被只把表现给自己的生命几乎是嫉妒地通过绘画掩盖起来。我们所以对于最近一些主要的艺术家的作品格外偏爱,就可能是基于这一事实。这些作品中的创造性的生命是如此富于独立自主的精神,如此丰满,如此充实,以致可以对传统的或是与其他形式有共同性的任何其他形式不屑一顾。它在艺术作品中的表现,除了它的自然命运以外,就什么也没有了。虽然作品从这个角度来看可能是连贯的和有意义的,但从传统形式的观点来看,却是支离破碎、紊乱不堪,就像是由一些片断构成似的。这不是老年期没有能力创造形式的例证,不是衰弱的时代,而是相当有力的时代。伟大的艺术家在这个完美的时代是如此纯洁,以致他的作品能通过它的形式来揭示在他的生命推动下自动地产生出来的东西。形式的独一无二的权力对这样的艺术家来说并不存在。

一个完美而有意义的纯粹作为形式的形式能充分表现直接的生命,它依附在生命之上就像它是生命有机地生长出来的皮肤一样,这在原则上是完全可能的。以伟大的经典艺术作品为例,这一点是毫无疑问的。然而要是我们无视它们,就一定会发现精神领域的特殊性质,其言外之意远远超出了艺术自身的结果。我们也可以这样说,艺术在完美而有用的艺术形式的范围以外,表现了某些充满生气的东西。每一个重要的艺术家,每一件伟大的艺术品,其蕴含的源泉都比艺术所能表现的要更为深广。人们试图不停地形成和打断这种生命。在经典的范例中,这个企图是成功的,而且生命和艺术家完全溶合在一起。然而当生命与艺术形式相矛盾、甚至摧毁艺术形式时,生命就达到更高的分化和更有自我意识的表现。比如贝多芬的最后一部交响

乐就是旨在表现内在的命运。过去的艺术形式并没有被打破,而是被某些别的东西所压制,而这些东西又是从其他方面涌现出来的。

就形而上学而言,情况与此相似。形而上学的目的在于探索真理;然而却通过它表现出了更多的东西。由于这里的某些东西经常压制这种真理,由于它所断言的是完全矛盾的,并且能够很容易地被证明是不能成立的,它就不可能被承认了。这可以被列入典型的精神悖论当中——即是说,某些形而上学体系只有为实际的经验标准所检验,才能被给予真理的地位。或许在非宗教的宗教中也有某些成分与此相似;当这个成分达到表面,所有被具体化了的宗教形式——这里却有着真正的宗教——都被摧毁了。这就是异教和背教的内在动力。

人类的产品,或者完全是由精神创造力所产生出来的每一个产品,其内容比起这些形式中所包含的都更为丰富。这就把一切具有精神的事物从一切只是机械地生产出来的东西区分开来。这里也许可以发现当代人所以对凡·高的艺术感兴趣的原因。人们在凡·高那里,会比在任何其他画家那里更多地感受到远远超越绘画艺术界限的热烈的生命。它有其独特的宽度和广度;它在画家富有才华的笔触下找到的表现途径,看起来不过是一种偶然的发现,好像正因为如此才能赋予实践或宗教、诗或音乐这类活动以生命。这种燃烧的生命一开始就可以直接感受到——它往往同其明显的形式形成判然的对比——这就使凡·高极其令人神魂颠倒。

一部分现代青年所以追求完全抽象的艺术,可能是由于强烈爱好直接的不受限制的自我表现。我们青年们的狂乱的生活步伐把这个倾向推到了绝对极端的地步,而且是青年们首当其冲地代表了这个运动。一般地说,内部或外部的革命冲击所带