

威廉·亨利希·
瓦肯罗德 著
谷 裕 译

一个热爱艺术的 修士的内心倾诉

(艺术) 通过将五彩的土和润泽的水

巧妙地融合起来，

在一个狭窄而有限的空间摹画人的形体……

追求其内在的完善，

它向我们开启人类心中的宝藏，

将我们的目光引向我们的内在，

向我们展示无形的东西，

即人的形体中所蕴含的那些高贵、

崇高和神性的东西。



三联精选

生活·讀書·新知 三联书店

威廉·亨利希·瓦肯罗德 著
谷 裕 译

一个热爱艺术的 修士的内心倾诉

图书在版编目(CIP)数据

一个热爱艺术的修士的内心倾诉/(德)瓦肯罗德著;
谷裕译.-北京:生活·读书·新知三联书店,2002.1
(三联精选)

ISBN 7-108-01621-4

I . 一… II . ①瓦… ②谷… III . ①随笔-作品集
-德国-近代②杂文-作品集-德国-近代 IV .I516.64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 079232 号



责任编辑 冯金红

封面设计 宁成春

● ● ●
出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

787×1092 毫米 32 开本 6 印张 101 千字

2002 年 1 月北京第 1 版 2002 年 1 月北京第 1 次印刷

印 数 0,001-5,000 册

定 价 9.00 元

三联精选 缘起

生活·读书·新知三联书店成立以来,本着生活书店创始人邹韬奋先生“竭诚为读者服务”的宗旨,为几代读书人提供了大量优秀图书,也由此逐渐形成了三联图书的风格与特色。

多年以来,由于主要致力于推介新作,许多曾经在读书人中产生过广泛影响的书,无暇顾及重印,读者呼唤重印之声不绝。其中尤以一些出自大家之手的小书,既是厚积薄发之作,落笔为文而又平易畅达,堪称书林经典,备受读者眷顾。精品的价值在于传世久远;经典的意义在于常读常新,无论时光如何流转,它们依然是读书人书架上的必备品,或枕边的常读书。值三联书店成立 50 周年之际,我们从半个世纪以来三联版图书中,整理甄选出一批兼具人文精神与思想智慧的精品;同时也遴选一些非三联旧版,但品格相近的图书加入其中,辑为“三联精选”文库。文库秉承译域外菁华与开掘本土资源并重的传统,兼收著述与译作。收录作品力求篇幅短小,而且文字平易,借以体现我们一向注重学术普及与文化积累的理念。为方便读者庋藏,统一开本版式,重加录排校订。同时,基于面向普通读者的考虑,力求价格低廉。今后我们将秉此标准与宗旨,陆续精选,以副广大读者厚望。谨布区区之诚,希望得到大家一如既往的支持。

生活·读书·新知三联书店

1998 年 8 月

解读《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》

——代译序

范大灿

谷裕博士翻译了威廉·亨里希·瓦肯罗德的《一个热爱艺术的修士的内心倾诉》，这是对中国文学界和学术界的一大贡献，因为这本书在德国浪漫文学中占有极其重要的地位，但它及其作者至今在我国还只有极少数人知晓。谷裕博士请我为这本书写篇序言，而且为了让读者更好地了解本书，本书的责编还希望能全面地介绍一下德国浪漫文学和本书及作者的情况。这样，我就打算，先谈一下德国浪漫文学的一般情况，再介绍一下瓦肯罗德这位德国浪漫文学的先驱人物，最后分析一下这部作品本身。

—
1

—

所谓的“浪漫文学”是个全欧现象，所有重要的欧



洲国家都有过一段叫做“浪漫文学”的时期,德国也不例外。早在 1797 年弗里德里希·施莱格尔就提出了德国浪漫文学的一些基本概念,如反讽、残缺不全等,而且他不但不反对当时在德国占主导地位的“古典文学”,甚至还把“古典”这个概念运用到他所提倡的新文学上来。所以,新兴的浪漫文学并不是作为以歌德和席勒为代表的古典文学的对立面而是作为它的发展而出现的。1799 年蒂克将他已经出版的作品编成一个集子,题目叫做《浪漫的文学作品》,从而“浪漫”这个概念就流行开来,被广泛使用,成为一种新兴文学的总称。1803 年奥古斯特·施莱格尔发表文章《论当代的文学、艺术和精神》,宣布新的文学时代已经开始,它与旧时代有根本的区别,而所谓的旧时代就是启蒙时代。他还特别强调,“启蒙”是不可取的,因为它不仅是无法实现的,而且是平庸的、庸俗的、狭隘的。因此,新兴的浪漫文学是在与所谓属于旧时代的启蒙文学的对抗中产生的,它始终与启蒙文学界线分明。

值得注意的是,所有与这种新文学有关的作家并没有形成一“派”,在德国并不存在一个具有统一美学纲领或原则的“浪漫派”,同时德国也从来没有一个可以包括所有浪漫作家的团体和组织。即使说德国浪漫作家形成了“派”,那这个“派”也不是单数,而是复数,即有无数的“派”。“浪漫派”(Die romantische Schule)这个说法最早是海涅使用的,但是海涅使用这个概念

更多是出于论争的需要,而不是科学地界定一种现象。因此,“浪漫派”这个说法并没有被德国学术界广泛采用,在德国的有关著作中常用的名称是 Romantik,译成中文就是“浪漫”或“浪漫文学”。

“浪漫”是个超历史的普遍概念,它可以用“幻想”、“空想”、“童话”、“梦幻”、“远离尘世”、“超凡脱俗”或“幽灵般”、“发狂”等表述。浪漫文学作为从 18 世纪末到 19 世纪最初一二十年的主导文学的总称涵盖了常常是相互矛盾的倾向。比如,它既有世界主义倾向又有民族主义情绪,既提倡遁世又鼓励交际,既崇尚属于异教时代的古代文明更向往中世纪的基督教文明,既留恋过去又向往未来,既有梦想又很务实,既有革命激情又信奉保守主义。总之,多样性是浪漫文学最大特征,由此而来的就是它的不确定性,有人这样来形容浪漫文学:如果说启蒙文学像是一条笔直的乡村道路,那么浪漫文学就宛如纵横交错的城市交通系统。

浪漫文学所以有这样的特点,是因为它是欧洲社会从前工业社会向以科学技术为先导的工业社会转变的产物,它的种种倾向是从不同的角度和不同时期对这种转变的反应。当然,这些反应的前提不是一夜之间形成的,因而这些反应也不是一下出现的。不论是卢梭还是哈曼,不论是赫尔德还是歌德,都有明显的浪漫倾向,但是并不能因此就将他们与浪漫文学直接联系起来,称他们为“前浪漫作家”。如果是那样的话,就

是德国启蒙运动鼎盛期的最主要的代表人物也可以算作“前浪漫作家”。因为克洛卜施托克在他的代表作《救世主》中曾狂热地宣扬基督教精神,莱辛在他的名著《明娜·冯·巴尔海姆》中表现出强烈的德意志民族情绪,而维兰德在他的《奥伯龙》中则希望回到中世纪的“浪漫世界”。所有这些都说明,浪漫文学作为新时代的文学是逐渐发展而来的,是渐进的结果,但浪漫文学的代表人物倒更相信突变或决裂。在这一点上,他们的思维方式与黑格尔的思维方式是一致的。

黑格尔在《精神现象学》中曾谈到德国从18世纪末到19世纪初的时代特征,他这样说:“另外,不难看出,我们的时代是一个新时代诞生和向新时代过渡的时代。精神与由它的存在和变动而构成的那个迄今为止的世界已经决裂,让它原来的存在和变动下沉到过去,并开始对它们的改造工作。”黑格尔对时代的分析,并不是他的个人见解,而是普遍的共识,就是他的那些由量变到质变、质的飞跃以及由此而来的突变、两极对立以及由此而产生的斗争是前进发展的动力等辩证思想也在浪漫作家中也相当流行。因此,他们都接受黑格尔的这样一个比喻:新时代虽然也曾经像胎儿一样在母亲的腹中经历过一个生长发育的过程,但新时代的真正开始却像是刚刚脱离母体的婴儿一样,他与胎儿有本质的区别。虽然黑格尔本人并没有将他时代分析运用到文学史上,也就是说,他并不认为“浪漫”



是文学史上的一个新时代,而始终认为它是一种特定艺术形式;但是,浪漫作家却不仅认为“浪漫文学”是一个崭新的时代,而且认为它只有在同旧时代也就是启蒙时代的对抗中才能壮大发展。这就是浪漫作家为什么竭力批判和反对启蒙文学的思想根源。

那么,18 世纪末出现的这个新时代有什么特点呢?首先,科学分成了许许多多高度专业化的科学,劳动分成了无数互不相关的部门,统治政权分成若干具有独立职能的官僚机构。因此,不仅每个人都置于被分割出来的局部之中,而且人本身也因此被肢解了。一直到 18 世纪,单个人还有可能熟悉各种手工业和作坊的技能,一个知识分子还可以通晓各种学问,歌德就是一个例子。他不仅是大文豪,而且担任行政领导,在若干不同的学科从事过研究,并取得了杰出的成就。歌德以后,像他这样的百科全书式的人物就难以见到了,诺瓦利斯要求一个人具有百科全书式的知识,那只是一种无可奈何的呼唤。因为,新时代带来的直接后果就是再也看不到整体,人们看到的只是一些从整体中分裂出来的碎片。面对这种新形势,新情况,人们有各种各样的反应,但总的来说,都是想以某种方式对付这样的变化。这里特别值得注意的是德国的特殊情况。在德国,政治和经济的转型相对于英法等国来说要缓慢得多,包括文学家和艺术家在内的知识分子并没有直接被卷入到政治和经济转折的浪潮中,而是流

离在社会变革之外,成为旁观者。因此,他们关心的就不是社会变革本身,而是它带来的后果。他们对整体的丧失无比忧虑,对人被肢解和个人自主以及自由的丧失更感到痛心疾首。于是,至少在观念中保持整体,在艺术中保持人的完整和自由,就成为他们共同的强烈要求。

因此,几乎所有的浪漫作家都崇尚整体主义(Universalismus),面对被分割的世界和被肢解的人,他们坚持认为世界以及人是一个,或者说应该是一个整体。正是从这种整体思想出发,施莱格尔认为他所提倡的“浪漫文艺”是“进步的整体文艺”,它的任务就是:“将所有被分割开来的各种文艺种类再统一起来,使文艺与哲学和演说学结合起来,它希望并且应该将韵文与散文、创作与批判、人创造的艺术与自然形成的艺术,或者混合,或融合在一起,使文艺生活化和社会化,使生活和社会文艺化。”施莱格尔对浪漫文艺下的定义有两层意思,一是指文艺内部之间的关系,一是指文艺与社会和生活的关系。文艺自身应当是综合体,它不仅应将各种种类、体裁和形式汇聚成一个整体,而且还应与其他学科结合。文艺与社会和生活固然分属不同的领域,但不应彼此隔绝,更主要的是,文艺应当使社会现实和实际生活更符合人的要求,使它们富有诗意。在这两层意思背后还隐藏着浪漫作家更高的追求,那就是在尘世建立天堂,在有限中追求无限。所以,当时



的著名作家兼美学家让·保尔在他的《美学基础》中指出,所谓“浪漫”就是“无限的美和美的无限”,也就是“我们那贫乏的有限与像灯光辉煌的大厅一样的无限和星斗密布的天堂的关系”。

但是,浪漫作家所坚持的整体思想和对无限的追求,不仅无法实现,而且与时代潮流背道而驰。科学技术时代要求各种学科,整个部门,分得越细越好,同时它还要求人们在实践第一的思想指导下在有限中实现有限的目标,而不是依靠思辨在头脑中设想无限。所以,浪漫作家试图恢复和谐统一的整体和完整无缺的个人,只是一种美好的愿望,永远不可能实现。另一方面,他们又不愿意屈从现实放弃理想,于是就只好寄希望于文艺,如果不能在现实中那就在艺术中实现理想。这就是浪漫作家如此看重文艺,将文艺看作现实替代物的根本原因。

如果说,浪漫作家的第一个共同点是在观念中坚持整体,追求无限,那么他们的第二个共同点就是以文艺代现实,文艺不再是实现某种目的的手段,它自己本身就是自己的目的,它不受任何其他因素的制约,它是独立自主的,它是自由的。所以,也正因如此,人只有在文艺中才能成为完整的人,人只有在文艺中才能享有自己应有的自由。由此可见,“浪漫”这个概念是纯美学概念,在这一点上它与“启蒙”有根本的区别。“启蒙”是文化概念,它的基本含义就是人的解放以及个人

如何成为能够管制自己和支配自然的主人。“启蒙”这个概念不仅适用于文学艺术,也适用于其他许多领域,如宗教、政治、自然科学等等,而且在所有属于“启蒙”的这些领域中哲学都占有主导地位,文艺也不例外。与此相反,“浪漫”首先是个审美概念,哲学在这里只起辅助作用,它只是用于界定和进一步发展“浪漫”这个概念的手段。虽然也有人试图将“浪漫”这个概念也运用到其他领域,比如有所谓的“浪漫经济学”,甚至还有“浪漫医学”,但是在这种情况下使用的并不是“浪漫”的本义而是它的派生意义,更主要的是,使用了它给这些领域带来的不是清晰,而是混乱,因而并没有被学术界广泛接受,就像“启蒙哲学”、“启蒙神学”、“启蒙政治”等那样。



因此,“浪漫”是个专属文艺领域的概念,是个纯审美概念。这样的界定同时也决定了这个概念的基本内涵:所有在这一概念下进行的文艺活动有一个共同特点,那就是它们不仅独立自主,而且不服务于任何目的。对康德和席勒来说,在艺术的彼岸还有道德准则,艺术的游戏归根到底只是使人体验到道德力量的审美教育的手段。相反,浪漫的文艺是绝对自由的,它独立于其他一切精神生活和社会生活之外,甚至凌驾于它们之上。因此,在文艺中,自由的个体就能感到他自己本身以及他自己的真实思想和感情;在艺术中,自由个体就能发挥出自己的创

造力,这种创造力既表现在文艺生产中,也表现在文艺的接受中。总之,只有在文艺中,备受现实困扰、并被现实异化和肢解了的个体才能恢复他的自我,成为他自己。所以,在浪漫这个概念下,艺术与现实是对立的,它不是将现实据为己有,使其“诗化”,就是站在在艺术中构造出来的整体立场对实际的现实进行批判,揭露它的鄙陋。

浪漫文学的另外一个特点,就是它与德国中世纪的关系。奥古斯特·施莱格尔在他的《关于文学和艺术的讲稿》中专辟一章讨论“浪漫文学的历史”。所谓“浪漫文学的历史”就是指从中世纪到当时的欧洲文学,就是指从《尼伯龙人之歌》到歌德的德国文学。这就是说,浪漫作家认为,他们所倡导和从事的浪漫文学起源于中世纪,继承的是德国自己的中世纪的文艺传统。浪漫作家将浪漫文学与中世纪联系起来,这首先与人们对中世纪的看法的转变有直接关系。我们知道,当18世纪初启蒙运动兴起时,启蒙主义者将启蒙时代也就是18世纪称为“光明时代”,而将中世纪称为“黑暗时代”。随着时间的推移,人们逐渐认识到,欧洲的中世纪并不像早期启蒙主义者所认为的那样,只有“黑暗”和“愚昧”,中世纪也创造了不朽的文明,产生于中世纪的优秀文化遗产已经逐渐被发现,被重新评价。这样,对中世纪的态度就由最初的全盘否定转为重新审视,最后到了18世



纪末 19 世纪给予了充分肯定。另外,与此相关的,就是德国民族文学导向的转变。整个 18 世纪是近代德意志民族文学从初创到最后成功创立的过程,但是在 18 世纪是“光明世纪”和中世纪是“黑暗时代”的总的认识的指导下,德国作家创立德意志民族文学并没有以本民族的文学传统为基础,而是以外国文学为榜样。最初效法法国的古典主义文学,接着又崇尚以莎士比亚为代表的英国文学,最后将古希腊文化奉为最高典范。这也就是说,近代德意志民族文学是在脱离本国文学传统的基础上创立起来的。由于前面已经提出对中世纪的总体看法发生了变化,处在 18 世纪末 19 世纪初的浪漫作家就再也不惧怕将自己所从事的文学与中世纪文艺挂起钩来。再加之民族意识的增强,他们就觉得真正的民族文学不能没有民族的根基。虽然他们也敬仰莎士比亚,也崇拜古希腊文化,但他们更觉得德国自己的中世纪文艺是他们所创造的新的浪漫文学的根。因此,海涅给他所说的“浪漫派”下的定义从字面上讲并没有错。他说,“可是德国的浪漫派究竟是什么东西呢?它不是别的,就是中世纪文艺的复活。”不过,这种“复活”并不像海涅所认为的那样,是一种倒退,而是历史的必然,因而它不是消极的,而是积极的。因为,任何一个民族的文学,如果不想失去自己的特性,那它迟早要回到自己民族的传统上来的。

威廉·亨里希·瓦肯罗德是德国浪漫文学的代表之一。他去世时虽然还不到二十五岁,但在德国文学史上却占有重要地位。这不仅因为他为德国浪漫主义制定了第一份完整的艺术纲领,而且他的生活和命运本身在当时的作家中也具有典型意义。

瓦肯罗德 1773 年生于普鲁士的首都柏林,他的父亲是所谓“普鲁士精神”的典型代表,对国家绝对忠诚,对工作一丝不苟,认真到吹毛求疵的地步,准确到刻板的地步。这位普鲁士官场的要员倾全力要把自己惟一的儿子培养成他那样的人,因而从小就教育他要严格地履行义务,要绝对地遵守一切规章、纪律和法令,生命的全部价值就是无私地为国家服务。瓦肯罗德可以说是这种普鲁士式的家庭教育的牺牲品,在这样的教育下从小就养成惟命是听,绝对服从的习惯,但这与他天生的性格和性情又极不协调。他天生感情丰富,情感脆弱,机灵敏感,多愁善感,喜欢文学和艺术,长于静观和幻想。不论是就他的天资和性情,还是就他的兴趣和爱好,瓦肯罗德都不适合于走由他父亲给他规定的仕途之路,但由于天生性格软弱再加从小接受的教育,他不敢也不会违背父亲的安排。这就产生了这样

一个矛盾,他愿意做而且也有能力去做的事情他不能做,他不愿意做而且也没有能力去做的事情他非做不可。随着他年龄的增长和阅历的增加,这个矛盾越来越明显,越来越尖锐,最后导致了悲剧的结局。

瓦肯罗德的父亲为把自己的儿子培养成标准的普鲁士官员可以说煞费苦心,他从小就对他严加管教,灌输正统思想,而且在学业方面也是精心安排。他先是请来家庭教师打下坚实基础,随后又将儿子送入当时著名的弗里希威尔德学校学习。在这所中学,瓦肯罗德认识了与他同岁的蒂克,他们俩都喜欢文学与艺术,从而成为密友,他们之间的友谊一直持续到瓦肯罗德逝世,成为德国文坛上又一对相互切磋、甚至共同创作的“作家朋友”。



1792年春,瓦肯罗德与蒂克同时中学毕业,蒂克到哈雷上大学学神学,瓦肯罗德则留在家里,在父亲的监督下为在大学里学法律做准备。两位密友暂时分离,只好通过频繁写信交流思想。他们之间的这些信件,如歌德与席勒之间的通信一样,也是德国文学的重要文献,差别仅仅在于:前者更多是讨论创作问题,后者则展现了转型期青年一代的心态和精神风貌。

瓦肯罗德是个典型的新时代的青年,他们这一代青年是在启蒙时代长大的,个人自立,个人自主和个人自由对他们来说是理所当然的要求,从主观上他们希望这样的要求马上就能实现,但是,不论是虽然已经摇

摇欲坠但依然存在的封建等级制,还是正在兴起的一切以金钱为主导的资本主义关系,都不允许这样的要求实现。也就是说,虽然这一代青年要自主、自立和自由的愿望比他们的前辈强烈得多,但实现这些愿望的客观条件并没有大的改变。因此,我们在瓦肯罗德与蒂克的通信中首先看到的是,由于这些矛盾而产生的内心的焦急和苦恼,心理上的孤独和无奈。

在他们的通信中,对法国大革命的反应占了相当的分量。像其他德国浪漫作家(如施莱格尔、诺瓦利斯)一样,瓦肯罗德和蒂克都支持法国大革命,而且到雅各宾专政时依然继续支持。当然,这种支持并非出于对法国大革命性质意义的真正认识,而是出于青年人的热情,出于喜欢变革的心理。由于性格不同,瓦肯罗德和蒂克对法国大革命的反应方式也不完全相同。蒂克热情澎湃,情绪激动,富于幻想,他把法国大革命抽象地与被美化了的希腊城邦制联系在一起,以为人们梦寐以求的希腊社会就会重现。因此,他表示为了美好的前景他愿意与革命军一起战斗,牺牲生命也在所不惜。与蒂克相比,瓦肯罗德态度温和,头脑冷静。法国大革命带给他的与其说是希望不如说是失望,因为在自己的祖国没有任何可能也发生变革的迹象。这就使他更加坚信,他的理想和追求在现实的社会生活中没有实现的可能。于是,当蒂克还在试图靠他的那股激情来超越个人理想与社会现实之间的鸿沟时,瓦