

*Drei Dichter*

Casanova-Stendhal-Tolstoi

Drei Dichter ihres Lebens

卡萨诺瓦 / 司汤达 / 托尔斯泰 三作家传

卡萨诺瓦 / 著 关惠文 / 译

Casanova-Stendhal-Tolstoi

上海译文出版社

Drei Dichter ihres Lebens

斯特凡·茨威格 / 著 关惠文 / 译

卡萨诺瓦 / 司汤达 / 托尔斯泰 三作家传

## 图书在版编目(CIP)数据

三作家传:卡萨诺瓦,司汤达,托尔斯泰/(奥)斯特凡·茨威格著;  
关惠文译.—上海:上海译文出版社,2017.11  
(茨威格作品集)  
ISBN 978-7-5327-7535-4

I.①三… II.①斯… ②关… III.①卡萨诺瓦  
(Casanova, Giovanni Giacomo 1725-1798)-传记 ②司汤达  
(Stendhal 1783-1842)-传记 ③托尔斯泰(Tolstoy, Leo  
Nikolayevich 1828-1910)-传记 IV.①K815.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第112264号

**Stefan Zweig**

**Drei Dichter ihres Lebens. Casanova-Stendhal-Tolstoi**

All rights reserved

All adaptations are forbidden.

三作家传:卡萨诺瓦,  
司汤达,托尔斯泰  
Drei Dichter ihres Lebens.  
Casanova-Stendhal-Tolstoi

Stefan Zweig  
斯特凡·茨威格 著  
关惠文 译

出版统筹 赵武平  
责任编辑 李月敏  
装帧设计 尚燕平

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址:www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海福建中路193号 www.ewen.co

上海景条印刷有限公司印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10 插页 2 字数 179,000

2017年11月第1版 2017年11月第1次印刷

ISBN 978-7-5327-7535-4/I·4606

定价:38.00元

本书中文简体字专有版权归本社独家所有,非经本社同意不得转载、摘编或复制  
本书如有质量问题,请与承印厂质量科联系 T: 021-51002271

## 作者的话

真正研究人类的是人。

蒲伯<sup>①</sup>

我试图利用《世界建筑大师》这套丛书说明重要人物类型所具有的创造性的精神意向，并反过来通过这些人物形象阐释这些人的类型。在这套丛书里，这本第三卷是前两卷的对立面，同时又是前两卷的补充。《与魔搏斗》告诉人们，荷尔德林、克莱斯特和尼采是受魔力驱动的悲剧品格的三种变化的基本形态。这种品格既超越自身，也超越现实世界，是与无限的事物相抗衡的。《三大师传》说明巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基是叙事文学世界创造者的典型。他们在自己的长篇小说宇宙里安排了一个业已存在的现实之外的第二现实世界。《三作家传》的生活道路不像第一卷里的三人那样进入无限，也不像第二卷三人那样通向现实世界，而是仅仅回归自身。这三位作家

都本能地认为，他们的艺术的重要任务不是描摹宏观世界，反映五彩缤纷的丰富生活，而是把个人的“自我”的微观世界扩展成大世界。因此，在他们看来，没有任何现实比他们个人生活的现实更重要。世界上有创造性的作家，总是把他的“自我”融解在他所描述的客观事物中，直到隐蔽不见（像在最杰出的莎士比亚那里一样，他已经从普通的人变成神话里的人），而主观的感觉者，内向的、面向自我的作家，则是让人世的一切终止在他的“自我”当中，他首先是他个人生活的塑造者。无论他选择哪种体裁，戏剧也好，叙事诗也好，抒情诗也罢，自传也罢，他总要不自觉地把他的“自我”作为媒介和中心写进任何一部作品里去，在任何一种叙述中，他首先描述的都是他自己。以卡萨诺瓦、司汤达和托尔斯泰这三个人物为例说明这种研究自我的主观主义的艺术类型及其重要的艺术体裁——自传，是这套丛书第三卷的意图和课题。

我知道，把卡萨诺瓦、司汤达和托尔斯泰这三个名字放在一起，初听起来并不令人信服，而是令人惊异。首先，人们想像不出他们的价值怎么会相等，像卡萨诺瓦这样一个放荡的不道德的骗子怎么能跟托尔斯泰这样一位英勇的伦理学家、完美的作家同日而语呢？事实上，把他们集中在一本书里并不等于把他们并列在同一精神水平上；相反，这三个名字象征着一级比一级高的三个不同阶段，是同一类性格的不断提高的主要形态。我要再重复一句，他们代表的不是三种同一价值的形态，而是同一种创造性功能，即描写自我的三个不断提高

---

① 亚历山大·蒲伯（1688—1744），英国诗人，启蒙运动时期古典主义文学的代表。

的阶段。卡萨诺瓦只代表第一个最低级的原始阶段，也就是简单的描写自我的阶段。在这种描写中，一个人还是把生活与外部感性的、实际的经历等量齐观，只报道他自己生活的自然过程和事件，对它们不作任何评价，对自己也不进行深入的研究。到了司汤达，描述自我就已经达到了一个更高的阶段，即心理描写的阶段。这种描述不再满足于单纯的报道，简单的履历，这个“自我”变得急于想知道自己是怎么回事，他观察他个人原动力的必然过程，他寻找自己做与不做的的原因，寻找灵魂里动人心魄的戏剧性的东西。这样便开始有了一个新的观察方法，即用两只眼睛进行观察，这个“自我”是主体同时也是客体，写的是内心与外部的双重的传记。这个观察者自己，以及这个感觉者自己的感情——形象地进入他的观察范围的不仅有世上的生活，也有心理的生活。在托尔斯泰这个类型里，灵魂的自我观察达到了观察的最高阶段，因为这种观察同时变成了伦理和宗教上的自我描写。这位精确的观察者描述他的生活，这位精细的心理学家描述感受引起的反射。此外，一个自我观察的新要素，即良知的严峻的眼睛，观察着每一句话的真实性，每一个想法的纯洁性，每一个感觉的持续作用的力量。于是，这种自我描述就超出充满好奇心的自我检验，变成了一种自我审判。这位艺术家在描述自我的时候，不仅要问他的现世表现的类别和形式，而且要考虑他的现世表现的意义和价值。

这种类型的描述自我的艺术家善于把他的“自我”塞进任何一种艺术形式，但他只在一种形式中才能完全实现自我，那就是自传，在特有的“我”的内容全面的叙事文学作品中。他们当中的每一个人都不自觉地致力于这种艺术形式，不过能达到目的的却寥寥无几。

在一切艺术形式中，自传是极少可能完满成功的，因为它是一切艺术形式中最有责任心的一种。尝试这种艺术形式的人是极少的（在浩如烟海的世界文学作品中几乎只有十几部具有重要精神价值的作品），尝试用这类作品进行心理观察的人也是极少的，因为这种形式多半会不可避免地由通行无阻的文学领域坠入心理学最深层的迷宫里去。在一篇简短的前言里，自然只能大概地谈一谈自我描述的可能和限度，只能像演奏序曲一样提纲挈领地谈一谈对这个问题的主要想法。

不带偏见地看，自我描述总是每个艺术家最本能最轻松的任务。这位剧作者对谁的生活能比对自己的生活更了解呢？对他来说，个人生活的每一件事都是预料之中的，最隐秘的事情都是已知的，内心埋藏最深的东西也都再明显不过。因此，为了讲述他现在和过去生活的真情，他无需花费别的气力，只需翻开记忆的篇章，记录下生活的事实就行了——就像一幕戏，无需费很大气力，只要在剧院里把遮住安排停当的场景的幕布拉开，让自己和世界之间闭合的四壁远离就行了。而且远不止如此！摄影术对画家才干的要求很少，因为这是一种没有想像力的、单纯机械地描绘一种秩序井然的现实，同样，自我描述这种艺术似乎也根本不需要艺术家，只需要真正的记录者。从原则上说，甚至每一个人都能成为他个人的自传作者，都能以文学笔法描写他的命运和他所遭遇的危险。

但历史教导我们，一个普通的自我描述者从未有过成功的经验，他所做的不过是证实那些他偶然碰到的事实而已。与此相反，从自己内心来创造内在灵魂的图画，则永远要求有洞察力的熟练的艺术家，

即使在他们中间也只有极少数能够胜任这种不寻常的责任重大的尝试。在值得怀疑的扑朔迷离的回忆中，没有一条路是行不通的，正如一个人从他显而易见的表面坠入他内心的黑暗王国，从他生机勃勃的现在坠入他荆棘丛生的过去。他必须进行多少冒险才能越过自己的深渊，在自我欺骗和任意忘却的狭窄泥泞的通道上摸索着走进最后的孑然一身的孤独——正如浮士德在奔向众女神的道路上那样，他个人生活的图画只作为他从前真正生活的象征，毫无生气地静止地“悬浮着”！在他有资格说出“我已认清我自己的心”这句庄严的话之前，他需要有多么大的忍耐和自信！这种内心的东西从内心深处复归，然后又上升到进行着抗争的形象世界，从自我观察进入自我描述，是多么艰难啊！自我描述的成功率是很低的，这就再清楚不过地说明了这种大胆行为的不可估量的困难。用书面语言描绘出个人的活灵活现的画像的作家是屈指可数的，即使在这种相对完成的作品里也存在多少漏洞和缺陷，多少人工的补充和掩饰啊！在艺术中，恰恰是这种最贴近自身的東西是最难的，这种貌似容易的事情是最艰巨的任务。

艺术家最难于真实塑造的不是他同时代和任何时代的人，而是他的“自我”。

然而，是什么一再迫使一代又一代的尝试者去担负这几乎不能完成的任务？无疑是有一种基本动力强加在人的身上：这就是使自我不朽的天然要求。每一个人都是数十亿分子中的一个分子，这个分子被置于流动之中，被罩上转瞬即逝的阴影，被不停奔腾的时间长河冲走；这时，他（由于不朽的直觉）总是不知不觉地想方设法把往昔和一去不再复返的东西保存在某种长久的超越他生命的遗迹里。为他



人作证和为自己作证，归根到底意味着一种功能，一种同样的原始的功能，一种同样的努力：把转瞬即逝的痕迹遗留在坚持不懈地继续生长的人类大树的主干里。因此，每一篇自我描述都只不过是这种自我作证愿望的最鲜明的形式，而自我描述的初次尝试往往缺乏形象的艺术形式，不使用文字；或是坟墓上叠起层层的巨石，或是在墓碑上用笨拙的楔形物颂扬真相不明的业绩，或是在树皮上刻下累累刀痕——一个别人的第一次自我描述就是用这种方石块一类的语言通过数千年空旷的空间向我们述说。这些行为早已无法考察了，那已化作泥土的一代人的语言也变得无法理解了；但他们的一种冲动却明白无误地表现了出来，这就是塑造自我和保存自我的冲动，就是通过个人的呼吸把某一个人曾存在过的痕迹转给世代活着的人。这种不自觉的、模糊的追求自我永存的意志，便是一切自我描述的动机和开端。

后来，在一千几百年以后，有觉悟和有知识的人类才在那种还是赤裸裸的模糊的表现自我的倾向之外产生了第二意志，这就是个人的认识自我的要求，为了了解自我而说明自我的要求：自我观察。正如奥古斯丁<sup>①</sup>巧妙地说出的那样，如果一个人“把自己变成问题”，把自己变成他所寻找的属于他的答案，那么，为了更清楚更全面地认识自己，他就会像展开一张地图一样把他一生的道路展示在自己眼前。他阐释自己不再为了别人，而是首先为了他自己。这时便出现了一个岔路口（这种岔路口就是今天也还可以在每一部自传里看到）：是描述生活，还是描述经历；是阐明别人，还是阐明自我；是客观的外

---

<sup>①</sup> 奥古斯丁（354—430），罗马帝国基督教思想家，教父哲学的主要代表。

部的自传，还是主观的内心的自传——一句话，是客观地报告他人，还是主观地报告自我。一部分人永远倾向于公开表明，他们采取忏悔这种基本形式，向教区教会忏悔或作书面忏悔；另一部分人则作思想的独白，大都采取写日记的方式。只有像歌德、司汤达和托尔斯泰那种真正的全才，才会在这里尝试一种完美的结合，使自己在两种形式中永生。

然而，观察自我，还只是一个单纯做准备的、无需考虑的步骤：每一件真实的事物只要是恰当的，它就很容易保留真实的面貌。艺术家真正的困难和痛苦是在想把这种真实事物转达给别人的时候开始的，于是，便要求每个自我描述者都具有坦诚的勇气。因为，很自然，一方面有一种相互交流的精神压力，迫使我们像对待亲兄弟一样把我们的往事告诉所有的人；同时另一方面在我们心里又有一种要求保存自我、隐瞒自我的对抗性的基本意志在起作用。这种意志在我们身上是通过羞惭表现出来的。就像一个女人由于天生的要求愿意献出身体，同时又由于清醒感情的相反意志而力争保持自己的贞操一样，在思想中，那种信赖世人的忏悔意志也在与劝导我们严守自己秘密的内心羞愧进行搏斗。因为这个最虚荣的人本人（而且恰恰是他）认为自己并不是完人，不是像他想在他人面前表现的那样完美无缺。因此，他很想让他的丑恶的秘密、他的不足之处和他的狭隘浅薄跟他一起灭亡，同时他又希望他的形象活在人间。可见，羞惭是每部真正自传的永久的敌人，因为羞惭企图以妩媚的态度诱使我们不去真实地描述自我，而是按照我们希望被看到的样子去描述自我。羞惭将施展各种各样的阴谋诡计，引诱决心坦诚面对自己的艺术家隐瞒他心底的秘

密，弱化他的于己有害的东西，遮掩他最机密的事情。羞惭不自觉地教我们用雕塑家的手删去或以骗人的方式美化有损个人形象的琐事（在心理学意义上却是最本质的东西！），通过光与影的巧妙安排把性格特征重新修饰得更加理想。但谁要是意志薄弱，向羞惭的谄媚要求让步，那他就只能神化自我或维护自我，而不能完成自我描述。因此，每一部诚实的自传并不要求单纯的漫不经心的叙述，它要求时刻留神虚荣心闯入，要求严防按照个人尘世本性不可遏止的意向，把自己的形象修饰成使世人满意的样子。正是在这里，为了达到艺术家的诚实，还需要一种特殊的、千百万人中难得一见的勇气，因为恰恰在这里，除了这个独特的“自我”，没有任何人考察和检验描述的真实性——这个“自我”是个人面貌出现的证人和法官，又是起诉人和辩护人。

这场不可避免的反对自我欺骗的斗争，至今没有完善的装备和防护手段。正如在武器手工业那里永远需要找到一种穿透力强的枪弹来对付坚固的胸甲，对付欺骗也必须学会各种心理学知识。如果一个人决心把欺骗关在门外，欺骗就必须变得凶险如蛇般圆滑，它会从缝隙里爬进去。如果一个人为了对付欺骗而从心理学上透彻研究欺骗的阴险狡诈，那么，欺骗就要学会更巧妙的佯攻和抵挡新战术；欺骗将像一头豹狡猾地藏暗处，以便在对方不加防御的时刻阴险地猛扑过去。他们自我欺骗的技巧恰恰是凭借一个人的认识能力和心理变化才变得更精到更高超。只要一个人粗鲁笨拙地操纵真相，他的欺骗也就永远是笨拙的，容易被识破的。在精细的识别能力强的人那里，他的谎言才变得更巧妙，然后在更有识别能力的人那里被识破，因为谎

言往往躲在最使人迷乱最危险的骗人的形式里，而它们的最危险的假面具又总是貌似真诚的。正如蛇最喜欢藏在峭壁和岩石下面，最危险的谎言最喜欢在伟大的慷慨激昂的、貌似英雄主义的豪言壮语的阴影里筑巢。在读每部自传时，人们恰恰必须对讲述者最勇敢最令人惊异地暴露自己和为难自己的地方特别留神，看这种忏悔的粗野方式是否恰恰企图把一种比较隐秘的自我隐藏在人们捶胸顿足的大喊大叫后面。可以说，在自我忏悔中有一种几乎永远暗示内心隐秘弱点的大力士气质。一个人宁肯轻轻松松地暴露自己最可怕、最令人厌恶的东西，也不去泄露可能使自己变得可笑的最微不足道的本质特征，这便是羞惭的基本秘密。害怕别人讥笑，随时随地都会把一部自传引上最危险的歧途。甚至像让-雅克·卢梭这样真正愿意透露真情的人也是以一种令人怀疑的彻底坦白的态度痛斥他性爱方面一切离经叛道的行为，并且懊悔地承认，他这位著名教育小说《爱弥儿》的作者，让自己的子女在育婴堂里变坏了。不过事实上，这种貌似大胆的供认只不过是掩盖那些更具人性却使他感到为难的供认，他很可能从来没有孩子，因为他没有能力生育孩子。托尔斯泰宁愿在他的忏悔里痛斥自己是嫖客、凶手、窃贼、奸夫，而不肯用一字一句承认这样一件小事：他一生中对他的伟大对手陀思妥耶夫斯基的判断都是错误的，并向来对后者毫不宽容。把自己隐藏在一种自白的背后，而且恰恰在忏悔中隐瞒自己的劣迹，是在自我描述中进行自我欺骗的最巧妙、最有欺骗性的阴险手段。戈特夫里德·凯勒曾就这种声东击西的手段愤怒地讥讽过所有的自传作品。他写道：“这个人承认七种大罪，可是有意隐瞒他左手只有四个手指头；那个人讲述和描写他的一切色斑和后

背上的小胎痣，惟独对他所作的一次使他良心不安的伪证讳莫如深。如果我把所有的自传与他们视为水晶般透明的坦诚作一比较，我就会自问：有坦诚的人吗？可能有坦诚的人吗？”

事实上，要求一个人在他的自我描述里写出绝对的真实情况，就像要求尘世间有绝对的正义、自由和尽善尽美一样，可以说是无稽之谈。要始终一丝不苟地坚持最激情满怀的决心，最坚决的志向，自古以来就是不可能的，因为一个不争的事实，我们根本不具备掌握真实情况的可靠器官，我们在开始讲述自我之前，就已经在真实的经历方面被我们的记忆欺骗了。因为我们的记忆绝不像官僚机构里整理得井然有序的卡片柜，生命中的一切事实都写成了文字，历史可靠而不可更改，一幕一幕地像文献记录那样储存在那里。我们所说的记忆，就装在我们血液的通道里，并被血液通道的浪头漫过，它是一个活的器官，听命于一切变化，它不是冰箱，不是固定不变的保存器，可以在里边保持每一种过去感受的天然特性，原始气味和它存在过的形式。在这种流动和奔腾流逝的东西里（这种东西，我仓促地给它取了一个名字，叫做记忆），各种事件像小溪底部的卵石似的移动着，它们相互磨擦碰撞，直至变得不可辨认。它们相互适应，得到重新安排，以无比隐秘的保护形态采纳符合我们意愿的形式和色彩。在这种变压器式的要素即记忆里，不存在或者说根本不存在一成不变的东西。每一个后来的印象都给以前的印象罩上阴影，每一个新的记忆都蒙骗原来的记忆，直至原来的记忆面目全非，常常成为相反的东西。司汤达第一个承认记忆的不可靠和自己绝对忠于历史真实的无能为力。他的记忆是这样的，他无法分辨，他心中“越过大圣伯纳山口”的印象，

是他亲身经历的那个环境的回忆，还是他对后来看到的描述这个环境的铜版画的回忆，他的这种记忆堪称经典的例证。司汤达精神的继承人马塞尔·普鲁斯特更令人信服地为这种记忆不断改变的能力提供了一个例证：这里讲的是一个男孩对扮演最著名的角色的女演员贝尔玛的印象。在他见到贝尔玛之前，他就在想像中构筑了一个预感，这预感完全彻底地溶化在他直接的感官印象里。他的这个印象又由于邻座的看法而变得黯淡，第二天又由于报上的评论而受到歪曲，完全消失。几年以后，他又看到这个女演员扮演同一个角色，这时，他和那个演员都有了很大的改变，于是他的记忆便无法确定原来的“真实”印象究竟是什么了。这可以作为任何回忆都不可靠的象征：记忆，这个一切真实情况貌似不可动摇的水位标，本身就是真实的敌人，因为在一个人开始描写他的生活之前，他身上便已经有了一个机构从事创造而非复制活动，记忆力本身已经在发挥一切创作的功用了。于是这里便出现了：本质东西的筛选，加强和减弱，有机的组合。幸亏有了记忆这种创造性的想像力，每个叙事者才不知不觉地成为自己传记的作家。我们的新世界里智慧最高的人歌德就深知这一点，他的自传的英雄主义的标题《诗与真》对任何自我忏悔都是适用的。

如果没有一个人能说出实情，说出他个人生活的绝对的真实情况，如果每一个自我供认者都不得不在一定程度上成为他个人生活的诗人，那么，努力做到真实便要求每个自白者心里具有道德上最高的坦诚。无疑，歌德所说的那种“假忏悔”是秘密的忏悔，都披着一眼即可看穿的小说和诗歌的外衣，比拉起瞄准器进行描述要容易得多，从艺术角度看往往更有说服力。不过，正因为这里不仅要求实

情，而且要求不加修饰的实情，所以自传描述的便是每个艺术家特别杰出的行为。因为没有任何地方能像在他的自我暴露中这样完全彻底地描写出一个人道德上的概貌。只有成熟的、熟谙心理的艺术家才能成功地写出这样的自传。因此，心理的自我描述很晚才出现在艺术的行列里；它只属于我们的时代，属于新的、即将到来的时代。人这种生物必须发现他内心的大陆，测量他内心的大洋，学会他内心的语言，然后才能把他的目光转向他的内心世界。整个古代对这种深奥莫测的方法一无所知：那个时代的自我描述者，包括恺撒和普鲁塔克，都只会罗列事实和客观的事件，从来都不想稍许挖掘自己的内心。人在能够研究自己的内心之前，必须意识到内心的存在，而这一发现是以基督徒精神的出现真正开始的。奥古斯丁的《忏悔录》使内在的眼睛睁开了，但这位大主教的目光并不转向自我，而是转向他希望按照自己的变化而变化的并加以教化的教区；他希望他的宗教宣传的小册子能够起到教区忏悔的作用，起到示范赎罪的作用，也就是具有神学上的目的，不是作为对自我的回答和理解。又过了数百年，才有卢梭这位奇异的开拓者，这位炸毁禁锢人心一切束缚的人，为自己创作出一幅自画像，连他自己都对他的这种新奇大胆的行为感到惊异。“我打算做一件事，”他开始说，“这种事没有先例可循……我想描绘一个天性百分之百真实的人，这个人就是我自己。”但他怀着每个初学者的轻信，误以为“这个我是一个不可分割的统一体，是一种可比较的东西”，以为“真实情况是可以摸得着抓得到的”，他还天真地相信，“只要法庭的长号一吹响”，他“就能够手里拿着这本书走到法官面前说：我过去就是这个样子”。我们这些后代人不再有卢梭那

种老实的轻信心理，取而代之的是关于灵魂的多重意义和秘密深度的更完整更大胆的知识。我们的自我解剖的好奇心试图通过越来越细的分解和越来越大胆的分析披露每一种感觉和思想的神经与脉络。司汤达、黑贝尔<sup>①</sup>、克尔恺郭尔、托尔斯泰、阿米尔、勇敢的汉斯·耶格尔，都通过他们的自我描述发现出人意料的自我科学的领域。他们的后代，由于有了更精密的心理学仪器，将一层又一层，一个领域又一个领域，越来越广阔地深入研究我们这个新的无限世界：人的内心。

对那些不断听到人们说起技术和理智世界里艺术正在衰落的人来说，这将是一个安慰。艺术不会终结，它只会转换方向。无疑，人类神话般的创造力毕竟减弱了。幻想在人的童年时代永远具有最强大的影响，每一个民族永远在它生存的早期为自己创造神话和象征。但是知识的明确透彻、具有文献性质的力量取代了这种日渐衰退的空想力。人们可以在我们同代人的长篇小说里看到这种创造力的具体化。这种长篇小说今天正十分清楚地发展成精确的心理学，而不是在大胆地任意编造。但在创作与科学的这种结合中，艺术根本不会被压死。远古亲如手足的关系会得到更新，因为当科学出现时，在古希腊诗人赫西俄德和古希腊哲学家赫拉克利特那里，科学还只是创作，还是一个含糊不清的词语和摇摆不定的假说。现在，在二者分开几千年以后，研究的意识又与创造的意识结合在一起了。从今以后，创作不再局限于描写虚构的世界，而是描写我们人性的魅力。创作不能再从地球的未知事物中汲取力量了，因为所有的热带和酷寒之地都被发现

---

<sup>①</sup> 弗里德里希·黑贝尔（1813—1863），德国剧作家。



了，所有的动物和植物直至一切碧水海底的奇迹都被研究到了。尘世间什么地方也不会再有神话了，即使在其他天体上，即使攀缘在我们已经测定的、已用名字和数码标明的地球上，永远渴求知识的意向也不得不渐渐转向内心，转向自身的神秘之处。这种内心的无限、灵魂的宇宙还为艺术开辟了许多取之不尽的领域，因为揭示内心的精神，也就是认识自我，将成为智慧人类在未来要愈发勇敢地解决却又解决不了的任务。

一九二八年复活节于萨尔茨堡