

西方传统 经典与解释

CLASSICI ET COMMENTARII

HERMES

刘小枫 ● 主编



刘皓明 ● 著

# 荷尔德林后期诗歌

(评注 卷下)

Die späte Dichtung Hölderlins  
Studien und Erläuterungen



# HERMES

西方传统 经典与解释  
CLASSICI ET COMMENTARII

荷尔德林后期诗歌

上架建议  文学、哲学

ISBN 978-7-5617-6623-1



9 787561 766231 >

定价: 158.00元(全三册)

[www.ecnupress.com.cn](http://www.ecnupress.com.cn)

西方传统 经典与解释  
CLASSICI ET COMMENTARII

HERMES

刘小枫 主编



# 荷尔德林后期诗歌

(评注 卷下)

Die späte Dichtung Hölderlins  
Studien und Erläuterungen

## 图书在版编目(CIP)数据

荷尔德林后期诗歌 / (德) 荷尔德林著; 刘皓明译著.  
上海: 华东师范大学出版社, 2009  
(西方传统 经典与解释)  
ISBN 978-7-5617-6623-1

I. 荷… II. ①荷…②刘… III. 诗歌—作品集—德国—近代 IV. I516.24  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 100017 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

## 荷尔德林后期诗歌

(德) 荷尔德林 著

刘皓明 译著

|          |                                     |
|----------|-------------------------------------|
| 统 筹      | 储德天 王海                              |
| 责任编辑     | 审校部编辑工作组                            |
| 责任制作     | 肖梅兰                                 |
| 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            |
| 电话总机     | 021-62450163 转各部门 行政传真 021-62572105 |
| 客服电话     | 021-62865537 (兼传真)                  |
| 门市(邮购)电话 | 021-62869887                        |
| 门市地址     | 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口          |
| 网 址      | www.ecnupress.com.cn                |
| 印 刷 者    | 浙江省临安市曙光印务有限公司                      |
| 开 本      | 890 x 1240 1/32                     |
| 插 页      | 2                                   |
| 印 张      | 52.75                               |
| 字 数      | 750 千字                              |
| 版 次      | 2009 年 7 月第 1 版                     |
| 印 次      | 2009 年 7 月第 1 次                     |
| 书 号      | ISBN 978-7-5617-6623-1/I-591        |
| 定 价      | 158.00 元 (全三册)                      |
| 出 版 人    | 朱杰人                                 |

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

## 目 录

|               |
|---------------|
| 图版:荷尔德林画像 / 1 |
| 题辞 / 1        |
| 前言 / 1        |
| 鸣谢 / 1        |
| 凡例 / 1        |

## 哀歌和箴铭体诗

|                         |
|-------------------------|
| 迁徙者〔第二稿〕 / 2            |
| 哀歌〔《美侬哀悼丢提玛》前期稿〕 / 12   |
| 美侬哀悼丢提玛 / 22            |
| 施图加特 / 34               |
| 附录:秋节〔《施图加特》后期修改稿〕 / 44 |
| 〈墓志铭〉 / 50              |
| 饼与葡萄酒 / 52              |
| 夜〔《饼与葡萄酒》后期修改稿〕 / 66    |

通往乡间的通道 / 80

还乡 / 84

附录:还乡〔后期修改稿〕 / 94

## 六音步格诗和另体诗

爱琴海 / 100

〈犹如当农夫在节日里……〉〔〈犹如在节日里……〉散文初稿〕 / 124

〈犹如在节日里……〉 / 132

致兰道尔 / 140

生命的中半 / 144

生年 / 146

哈特之磨 / 148

## 父国詠歌暨草稿

致地母 / 152

德意志詠歌 / 160

在多瑙河的源头 / 164

迁徙 / 172

莱茵河 / 182

〈和好的,你这从不教人信的……〉〔尚无标题时的《太平休日》草稿·

前期稿〕 / 200

〈和好的,你这从不教人信的……〉〔尚无标题时的《太平休日》草稿·

后期稿〕 / 208

太平休日 / 218

独一的〔文本一〕 / 232

独一的〔文本二〕 / 242

独一的〔文本三〕 / 252

独一的〔文本四〕 / 262

拔摩岛 / 272

拔摩岛〔后期稿本的初稿〕 / 292

拔摩岛〔后期稿本的草稿片断合成文本〕 / 312

提坦们 / 324

家乡 / 332

哥伦布 / 334

路德 / 346

〈……梵蒂冈……〉 / 348

〈就是说从深渊……〉 / 354

〈我曾问过摩萨……〉 / 358

〈克洛普施托克死于……〉 / 362

〈就是以往,父宙斯……〉 / 364

雕 / 368

日耳曼尼亚 / 372

〈可是当上天的……〉 / 382

〈如同鸟群缓缓掠过……〉 / 392

致首领〔第一稿〕 / 394

致首领〔第二稿〕 / 398

〈致圣母〉 / 404

最先来的〔第一稿〕 / 420

最先来的〔第二稿〕/422

最先来的〔第三稿〕/425

〈如同海岸……〉/434

〈就是当葡萄藤汁……〉/436

提埏岛/438

〈褐色枝叶上……〉/444

〈伊斯特河〉/448

〈……你以为,应跟……〉/454

纪念/456

姹女〔《姆涅摩绪涅》第一稿〕/462

姆涅摩绪涅〔第二稿〕/468

〈噫讴巴刻库……〉/474

〈你们安稳筑造的阿尔卑山……〉/476

海因里希帝/480

〈并同感半神……〉/482

希腊〔第一份手稿〕/486

希腊〔第二份手稿前期文本〕/490

希腊〔第二份手稿后期文本〕/494

附录:希腊〔A. Bennholdt-Thomsen 合成文本〕/500

〈人生是什么?……〉/504

〈神是什么?……〉/506

## D. E. Sattler 依据詠歌草稿和手稿片断合成的文本

提埏岛 I /511

提埏岛Ⅱ / 518

家乡 / 525

最先来的 / 530

提坦们 / 535

决断 / 541

哥伦布Ⅰ / 548

哥伦布Ⅱ / 553

希腊Ⅰ / 558

希腊Ⅱ / 562

姆涅摩绪涅 / 567

姹女 / 571

## 附录

厄琉希:致荷尔德林(黑格尔) / 576

专有名称索引 / 581

标题与首行编目 / 607

## 体 辨

§ 4.1 父国咏歌名称的来由——§ 4.2 “咏歌”的德文本义与中译——  
§ 4.3 颂的古代语义与中译,18 世纪的颂的概念,颂与节日 — § 4.4 咏歌  
在荷尔德林后期诗歌中的所指——§ 4.5 父国咏歌中的父国概念 — § 4.6  
荷尔德林诗学语境中的父国咏歌概念— § 4.7 父国咏歌格律和形式——  
§ 4.8 父国咏歌作品概览——§ 4.9 父国咏歌的手稿勘读和文本问题

§ 4.1 Friedrich Beißner 在他编辑的“施图加特版”《荷尔德林全集》(StA)中,把荷尔德林后期自由体的诗作列在“父国咏歌”(die vaterländischen Gesänge)这个体裁名称之下。Dietrich Sattler 的法兰克福版《荷尔德林全集》(FHA),却把同一类诗歌称作“咏歌”,在普及版的不来梅版(BA)中,进而称之为“夕域咏歌”(die hesperien Gesänge)。那么究竟哪个更正确呢? 这些不同的称谓有怎样的意思呢?

无论“父国咏歌”还是“咏歌”,都来自荷尔德林本人。1802 年末,在写给友人勃棱道夫(Böhendorff)的信中,诗人这样说:

我亲爱的! 我认为,我们[对]直至我们自己时代的诗人们将不评注,而是我们的歌的种类(Sangart)要具备一种别样的特征,并且我们因此将不会成就,因为我们,自希腊人以来,将重新开始以实际上有独创性的方式歌咏父国的和自然的(vaterländisch und natürlich)。①

---

① StA 6, S. 433, Nr. 240.

将近一年之后,在1803年9月,荷尔德林在给出版商威尔曼斯(Wilmans)的信中,再次表达了同样的想法,说他现在“比以往更能从自然和父国的意义上写作了”<sup>①</sup>;同年12月,还是对威尔曼斯,他宣布他将有“一些竖琴式的更大的诗”寄给他,其“内容将会直接涉及父国或者时代”<sup>②</sup>。在同一个月晚些时候,荷尔德林在再次写给威尔曼斯的信中,在评论当代德意志诗歌时,把当时充斥了竖琴式诗歌的“爱情曲令”(Liebeslieder)称作“疲倦飞翔”;认为与之相对立的,则应是“父国咏歌的高清欢呼”(das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge)<sup>③</sup>。在荷尔德林的诗中,诗人在不止一处称自己这种新体诗歌为“咏歌”,例如《致地母》的首行就说:“我歌唱咏歌而非公开的俗众”。

荷尔德林在1801年之后对“父国的”表述(见§1.3)和对“咏歌”一词在特定意义上的频繁使用,是与他创作中一种新的诗歌类型同时出现的。《后期诗歌》中题为“父国咏歌暨咏歌草稿”这一部分所收的第一首咏歌《致地母》,就是在1801年初起草的。确定和釐析这种新体裁的名称和意义,无论对于理解荷尔德林诗学之一般,还是对于理解诗人后期诗歌中最重要的这一部分作品,都至关重要。

§4.2 “咏歌”一词用来翻译德文名词 Gesang,该词来自动词 singen,“歌咏”。它是比同样来自 singen 的名词 Sang(歌)更强的形式,常常含有众声合唱所唱的歌之义。<sup>④</sup>从词源和本义来说, Gesang 在西方诗史和语文学中,显然对应于希腊文的 ᾠδή/oidē,

① StA 6, S. 434, Nr. 241.

② StA 6, S. 435, Nr. 242.

③ StA 6, S. 436, Nr. 243. 荷尔德林这里可能是指诗人克洛普施托克的《弥赛亚》(Messias)这样的以基督为主题的巨制。

④ GWB 5, S. 3795.

但是只对应于这个字更泛的希腊原文本义,即用来唱的“歌”或“歌诗”或“声诗”<sup>①</sup>,而不同于古代之后在其他语言中由这个词派生的 ode。Ὀδὴ本来指无名作者的歌或民歌,荷马史诗起初就是这种意义上的Ὀδὴ或 Gesang——<sup>②</sup>,后来才专指狭义的竖琴式诗歌。这个语义的变化要归功于古代晚期的文法学家,是他们第一次把Ὀδὴ的拉丁化形式 ode,用在罗马诗人贺拉修的萨福式或阿纳克累昂式(anakreontisch)格律的诗歌上,虽然贺拉修自己并没有使用这个词,而是称他的这部分诗作为 carmina(carmen 在拉丁文里也是歌的意思)。但是文法学家的这一用法后来成为 ode 一词的标准语义,这一狭义定义使得 ode 一词实际上成为专指以贺拉修、卡图鲁(Catullus)等罗马诗人依照萨福等希腊竖琴诗诗人所创立的格律进行创作的竖琴诗歌的术语。在这个专门的意义,古典拉丁文中的 carmen 一词和现代主要欧洲语言里 ode 一词其实是同义的。<sup>③</sup>

在《后期诗歌》文本卷和本书中,“詠”和“咏”的用法有严格的区别。“詠”仅用于德文名词 Gesang 的翻译“詠歌”中;“咏”则仅用于“歌咏”、“咏颂”等动

① 歌字从“欠”,欠为张口貌,故歌是唱出来的。中国文学中,“歌诗”的概念已见于西汉,班固《汉书·艺文志》中有“歌诗”一类,载《高祖歌诗》等二十八家,三百余篇。见《汉书》卷三十,册六,页 1753—55。任半塘《唐声诗》辨“歌诗”为“仅用肉声,不包含乐器之声。”(第一章,上册,页 10)任氏谓“‘声诗’云云,则兼歌乐与容二者之声。”古希腊的 oide 均有器乐伴奏,故宜乎称为“声诗”。

② 用后来南斯拉夫地区的民间史诗来说明古希腊的荷马史诗, Hermann Fränkel 说:“这里主导的词是詠歌(Gesang),这是一种半旋律化的宣叙(Rezitativ);歌手用弦乐乐器为自己伴奏;所有的诗行构造都一样,在南斯拉夫那里是十个音节,在希腊人那里是六个二或三音节”(Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, S. 10)。我国近代的弹词数书与此类似。

③ 我国的《诗经》中的篇章在拉丁文翻译中也被称作 carmen,例如 1830 年出版的第一个西洋文全译本《诗经》(Julius Mohl 翻译)标题为 Liber carminum;现代欧洲语言的翻译则相应地称之为 Oden/odes。

词词组中。这种区分虽然在中文中并无传统,但是为了意义明瞭、避免含混,故在本书中采纳这一人为的区别。

把希腊文的ὕδνη和德文的 Gesang 翻译为“咏歌”,是为了反映两个词共同的词源本义“咏唱”。从中文本身角度讲,把 Gesang 翻译为“咏歌”有三个考虑,首先是由于中文词与德文原文意义相近,都来自动词歌咏(singen)义;其次在中文里,咏歌显然可以令人联想起《尚书·虞书》对诗的著名定义:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”孔传曰:“谓诗言志以导之,歌咏其义以长其言”<sup>①</sup>;第三是因为在中文里,“咏歌”或作为一词,或分而用之,常有咏诵神明祖先德行的意思,例如陆机《文赋》:“咏世德之骏烈。”<sup>②</sup>而“咏歌”成为一个词,义谓一般意义上的 Gesang,已见唐高祖太庙乐《大明》歌辞:“功宣载籍,德被咏歌。”<sup>③</sup>

《说文》:“咏,歌也,从言永声”。段注引《书·尧典》:“歌永言”;《礼记·乐记》:“歌之为言,长言之也。”<sup>④</sup>均强调诗的歌唱性、音乐性。“咏”还进而成为诗体名,元稹《乐府古题序》:“诗訖于周,《离骚》訖于楚,是后,诗之流为二十四名:赋、颂、赋、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题。”<sup>⑤</sup>

从 carmen 的集大成者贺拉修的榜样看,carmen/ode 意义上的竖琴诗歌有特定的——虽然是变化丰富的——格律规定;同希腊和希伯来乃至后来基督教会中的颂一样,这种竖琴诗歌的功能也在于咏颂,也使用“你”或“他”的人称,呼唤所咏颂的对象,但对象不限于神或英雄,也可以是普通的人甚至有生命与无生命的物。作为只以神或英雄为咏颂对象的“颂”(ὑμνος/Hymne),其实是 carmen/ode 下面的一个子类。为了区别,我把这种特别是以贺拉

① 《尚书正义》卷三,《舜典第二·虞书》,《十三经注疏》上册,页131。《诗谱序》也引用《虞书》中的这段文字,并谓:“诗之道放于此乎。”《十三经注疏》上册,页262。

② 《陆机集》卷一,金涛声点校本,页1;“骏”或作“俊”。参观张少康《〈文赋〉集释》中所集该句注,页26—27。

③ 《旧唐书》卷三十一,《音乐志》四,《旧唐书》册四,页1130。

④ 《说文解字注》,页95。

⑤ 葛勤点校《元稹集》卷二十二,上册,页254。

修为榜样的 *carmen/ode* 称作“赞歌”，以区别于颂歌以及希腊文  $\omega\delta\eta$  一词原本更为宽泛的意义。同后来的 *ode* 的概念相比，希腊文中的  $\omega\delta\eta$  可以包含一切竖琴曲歌，并且没有格律上的特别规定，正是在  $\omega\delta\eta$  这个字的这种更宽泛、更本原的意义上，荷尔德林的 *Gesang* 可以说是其德文的翻译。的确，这两个词的对应关系，可以在赫尔德 (Johann Gottfried Herder, 1744—1803) 那里得到印证。<sup>①</sup>

《说文》：“赞，見也，從貝、从𦣻”，段注：“鉉曰：𦣻，音誦，進也，鑑曰：進見以貝爲禮也。”<sup>②</sup>可见“赞”字本有礼拜神灵之义。“赞”有告、说之义，《尚书》“咸乂序”云：“伊陟赞於巫咸”<sup>③</sup>，《文心雕龙》云：“讚者，明也<sup>④</sup>”；有明、达义，更为文体名，《文心雕龙·颂赞》说到郭璞的《尔雅图赞》时曰：“[赞]義兼美惡，亦猶頌之變耳”<sup>⑤</sup>，作为文体，犹指诗体的赞。故这里借用来翻译 *ode* 一词。

在荷尔德林之前的德意志文学中，克洛普施托克 (Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724—1803) 对 *Gesang* 一词的特殊定义，直接影响了荷尔德林自己“詠歌”概念的形成。在《灵曲集导言》(Einleitung zu den geistlichen Liedern) 中，克洛普施托克区分希伯来旧约《诗篇》中的颂歌为两类：“它们可以分为崇高 (erhabene) 的和更轻柔的 (sanftere)。我把第一类称为詠歌 (Gesänge)，把第二类称为曲令 (Lieder)。”<sup>⑥</sup>把 *Gesang* 这个词同《诗篇》中大卫所作的“崇高的”颂歌相联系，是理解荷尔德林詠歌概念形成和发展的

① *Über die neuere deutsche Literatur. Erste Sammlung von Fragmenten* (1767), *Werke* 1, S. 183.

② 《说文解字注》，页 280。

③ 《尚书正义》卷八，《十三经注疏》上册，页 166。

④ 《文心雕龙义证》，上册，页 338。

⑤ 同上，页 347。

⑥ Klopstock, *Ausgewählte Werke*, S. 1010.

重要线索之一。

因此荷尔德林所谓的 *Gesang*, 如果说在词的本义上可类比于希腊的  $\omega\delta\eta$ , 在文学史上, 却并不能等同于词源上起源于这个希腊字的现代欧洲语言中 *ode* 这个概念。因为这个概念其实等于贺拉修所使用的 *carmen* 的概念。德意志文学自文艺复兴后期开始产生贺拉修式的赞歌, 到了 18 世纪, 由于克洛施托克对古典格律的移植试验, 这一体裁的作品尤其蔚然可观。受克洛普施托克乃至席勒的影响, 荷尔德林写有很多贺拉修意义上的赞歌, 依照惯例称作 *Oden* (《后期诗歌》未含)。这些赞歌均使用严格或不严格的古代阿尔凯 (*alkaisch*)、阿斯克勒波 (*askelopisch*)、萨福等格律, 咏颂神明、朋友、抽象的概念等, 无论在形式上还是内容上, 都同“父国咏歌”类中的诗歌判然有别。因此, 用 *Ode* 这个词称呼荷尔德林的那些遵守阿尔凯等格律的赞歌类诗歌, 沿用的是古代晚期和近代以来, 人们用以指称以贺拉修为代表的那类竖琴式歌诗的惯例; 用 *Gesang* 来指称荷尔德林后期受赫尔德对《诗篇》的阐释、克洛普施托克对“圣诗”的呼吁, 以及品达的竞技凯歌 (*epinikion*, 在拉丁文中也称作 *carmen*) 影响的那些后期诗歌, 在语文学上, 实际上是复活了希腊文  $\omega\delta\eta$  一词的本义。概而言之, 荷尔德林的 *Oden* 在体裁定义上属于贺拉修以来的赞歌范畴; 而荷尔德林的 *Gesänge* 则更多地包含着希腊文  $\omega\delta\eta$  一词中——特别是在品达对该词的法里——所包含的强烈的音乐含义。

§ 4.3.1 在德文文学批评和文学史著作中, 除了诗人自己所使用的“咏歌”一词外, 荷尔德林这一类型的诗作更经常地被称作“颂” (*Hymnen*), 这仿佛是说荷尔德林的咏歌概念几乎完全等同于克洛普施托克所说的“崇高的”大卫所作诗篇的咏歌概念。虽然由于明显的格律和其他形式上的差异, 没有人会把荷尔德林的咏歌同赞歌相混淆, 但是把咏歌视作颂歌却相当普遍, 但在严格的意

义上说,这种说法未必符合荷尔德林的本意。这首先是因为,荷尔德林一方面写有专门题为颂的一组早期诗歌,一般称作图宾根颂歌,把颂这个体裁概念和术语应用于一组格律和内容都自成一类的诗歌上;另一方面,他却从来没有使用过颂这个词来指谓我们现在称作父国颂歌的这一类后期诗歌。然而要理解荷尔德林“父国颂歌”这个说法的含义,则必须首先要对颂歌这个体裁概念和它在荷尔德林诗歌中的地位进行一番考察。

《说文》:“颂,完[貌]也”,段注:“古作貌,今作容貌。”①《诗·周南》毛氏序:“颂者,美盛德之形容,以其成功,告於神明者也。”②严可均辑录挚虞《文章流别志论》论颂云:“颂,诗之美者也,古者圣帝明王,功成治定,而颂声兴;于是史录其篇,工歌其章,以奉於宗庙,告於鬼神。故颂之所美者,圣王之德也。”③刘勰《文心雕龙·颂赞》:“夫化偃一國謂之風,風正四方謂之雅,雅容告神謂之頌。風雅序人,故事兼變正;頌主告神,故義必純美。”④可见中国上古中古时颂同神明和祭祀仪式乃至音乐的密切关系,故此借以翻译 hymnos。梁启超说《诗经》中的《颂》“以歌而兼舞”,尤其是有意味的见解。⑤但是颂后来兴起的义不再具有同神明和祭祀乃至舞蹈的密切联系,例如《楚辞》有《橘颂》。但是值得指出的是,在中国最古老的《诗经》中,在内容上同特别是希伯来和基督教的 hymnos 更相像的,并不一定是“颂”,而是“大雅”中的若干首诗,因为《诗经》中的“颂”虽然是用来自“告于神明”的,但大多并不直接颂神,而更多地是颂祖先。但是在“大雅”的几首诗中,则有对上帝的直接称颂,例如《大雅·皇矣》特别是开头的一节:

① 《说文解字注》,页 416。

② 《十三经注疏》上册,页 272。

③ 《全上古三代秦汉三国六朝文》《全晋文》卷七十七,册二,页 1905;又见《文心雕龙义证》第九,上册,页 311。

④ 同上,页 315。

⑤ 见氏《中国之美文及其历史》,第一章附“四诗之名义”,《饮冰室专集》之七十四,《饮冰室合集》册十。王国维辨颂并非皆为舞曲,且注意到“颂多无韵”,亦可参看,见《观堂集林》卷二,“说周颂”,《王国维遗书》册一,页 125—7。

皇矣上帝，臨下有赫，  
有赫監觀，四方求民之莫；

《大雅·板》每段的前两行或前四行：

上帝板板，下民卒瘁。

[……]

天之方難，無然憲憲；

天之方蹶，無然泄泄。

[……]

天之方虐，無然謔謔。

[……]

天之方忭，無為夸毗。

[……]

天之牖民，如殫如簋，

如璋如圭，如取如攜；

[……]

敬天之怒，無敢戲豫；

敬天之渝，無敢馳驅。

昊天曰明，及爾出王；

昊天曰旦，及爾游衍；

《大雅·蕩》的首段：

蕩蕩上帝，下民之辟；

疾威上帝，其命多辟。

天生烝民，其命匪諶；

靡不有初，鮮克有終；

《大雅·烝民》的开头：

天生烝民，有物有則。

民之秉彝，好是懿德；

此外，《小雅·小旻》的开头也类似：“旻天疾威，敷於下土。”同“大雅”中的这些篇什相比，《诗经》中的“颂”大多咏颂与神关系密切的神话中的祖先和这些祖先奠定邦国基业的神话(foundation myth)，例如《鲁颂·閟宫》、《商