

第十三章 歌 德

歌德(G. W. Goethe, 1749—1832)在近代美学思想家中几乎是唯一的具有深广的文艺修养和科学修养,丰富的创作经验,在诗艺上达到高峰的大诗人。和一般美学家从哲学系统和概念出发不同,歌德的美学言论全是创作实践与对各门艺术的深刻体会的总结,是理论结合实际范例,所以是特别值得学习的。他的全集有一百四十三卷之多,是美学思想的一个极丰富和极珍贵的宝库。不过这个宝库还有待于进一步的发掘。到现在为止,西方的一些美学史著作和关于歌德的文艺理论的选本可以说明一般学者对歌德美学思想的了解大半还是零星的、片面的。这种情况的原因在于歌德的美学言论大半是些零星片段的感想、谈话和通信,散见于卷帙浩繁的著作中,不易加以条分缕析和系统化;而且歌德活的年龄很长,当时文艺风气在激烈转变中,他个人的创作风格和文艺见解也经过几度转变,我们很难在其中截取一个横断面,说这就足以完全代表他的美学思想。他的美学思想必须顺着历史发展线索才可以整理清楚,如他自己在阐明生物发生学观点时所要求的。这个工作不是我们目前在这里所能做到的,我们现在只能约略介绍他的美学思想中一些基本观点。

歌德的时代和他早年的文化教养

首先须回顾一下歌德的时代。在政治经济方面,德国还是由于许多封建小朝廷统治着的,经济落后,政治分裂和资产阶级软弱的局面还基本未变。但是法国资产阶级大革命和接着起来的拿破仑战争对这个死水似的局面曾发生过一些冲击。德国知识界,包括歌德在内,对于法国革命起初是热情欢迎的,希望德国封建统治和政治分裂从此可以得到一些改变;但是等到看见雅各宾党人暴力专政的情况,就都被吓倒了,对法国革命起了不同程度的仇视态度。在拿破仑战争中,德国遭到了法军的占领。拿破仑的军队在德国对破坏封建制度和加速资本主义发展起了一些作用,但是他们的强取豪夺也激起了德国人民对外国统治者的仇恨。等到拿破仑在莫斯科挫败之后,普鲁士就利用这种民族情绪,发展军事力量,朝军国主义的方向走。歌德长久服务的魏玛公国就是亲普鲁士的。歌德亲身经历了这些巨大的历史转变。他渴望通过文化去达到德国的统一,但是总的来说,他和席勒对现实政治都表示厌恶。

在精神文化方面,歌德处在启蒙运动高潮之后,经历了对法国新古典主义的批判、狂飙突进运动以及接着起来的古典主义运动与浪漫运动的发展。他自己在这些运动里都起过推动的和领导的作用。他早年在莱比锡当学生的时代曾有一度染上法国新古典主义的文艺趣味,醉心于法国戏剧,欣赏纤巧的螺钿式艺术风格而鄙视高惕式艺术风格。接着他转到斯塔市堡大学求学,在赫尔德的影响之下,培养起对德国民间文学、莎士比亚和荷马的爱好。著名的中世纪建筑杰作斯塔市堡大教寺使他认识

到德国建筑粗犷而雄健,细节繁复奇特而整体和谐的美。这些不同于新古典主义的文艺杰作对于青年歌德是个新天地,扩大了他的眼界和胸襟,使他从法国新古典主义的束缚中解放出来,在他心中播下了狂飙突进和浪漫主义的种子。在《论德国建筑》、《莎士比亚纪念日的演讲》以及《诗与真》一系列著作里,歌德自己曾生动地叙述过这个转变的过程。

歌德的文学活动吸引了一批青年人到他的周围,和赫尔德在一起,他发动了十八世纪七十到八十年代的狂飙突进运动,要求冲破一切约束,获得彻底的精神解放与无限自由,建立一种崭新的德国民族文学。歌德的历史剧《葛兹·封·柏里欣根》(1773)和爱情小说《少年维特之烦恼》(1774)都充分体现了这种精神和理想。他在这时期的创作推动了浪漫运动。接着他在魏玛宫廷服务了十二年(1775—1786),积极推动文化的发展。在此期间歌德像恩格斯所说的,“心中经常进行着天才诗人和法兰克福市议员的谨慎的儿子、可敬的魏玛的枢密顾问之间的斗争,前者厌恶周围环境的鄙俗气,而后者却不得不对这种鄙俗气妥协,迁就”^①。他对此感到苦闷,终于在一七八六年毅然决然地暂时摆脱了魏玛宫廷的局促的庸俗生活,到意大利去游历了将近三年,细心研究了希腊罗马的雕刻以至文艺复兴时代的绘画,用文克尔曼和莱辛的著作作为指南,同时还进行了自然科学的研究,观察意大利各名城的人情风俗。

歌德的意大利游历在他的文艺思想发展中是一个转变的关键。他从此把狂飙突进时代的狂放不羁远远地抛在后面,回到了在认识上远比过去较深化的古典主义。他接受了文克尔曼的古典艺术“庄严的单纯和静穆的伟大”理想。在回到魏玛以后,

^① 见《马克思恩格斯全集》,第四卷,第256页。

在一七九四年歌德开始和席勒订交,此后这两大诗人亲密合作了十年,一直到席勒死时(1805)为止。这是德国文学发展中一件大事,因为由于两人合作,有意识地走古典主义的道路,不但把各自的文艺创作推进到高度的成熟,而且也替德国建立了一种辉煌的民族文学。席勒是康德的信徒,可能是通过他,歌德晚年也受到康德的影响。^①

叙述了歌德早期的思想转变和师友渊源,我们现在就可以撮要叙述歌德美学思想中几个中心概念。

1. 浪漫的与古典的

歌德和席勒都是由浪漫主义转到古典主义的。一般文学史家大半只把他们看成德国古典主义的领袖,其实即使在他们中晚年的古典主义时代,他们也同时是浪漫主义的最有力的推动者和体现者,因为当时时代精神基本上是浪漫主义的。他们可以说是做到古典主义(在实质上近于现实主义)与浪漫主义的结合。歌德在《浮士德》下卷所写的浮士德和希腊海伦后的结婚就象征这两种创作方法和谐结合的理想。

但是歌德在许多言论里对浪漫主义是持对立态度的,其中主要的有下列两段。

我说古典的就是健康的,浪漫的就是病态的。就这个意义来说,《尼泊龙根之歌》之为古典的,并不亚于《伊利亚特》,因为这两部诗都是强旺的、健康的。近代许多作品之所以是浪漫的,并非因为它们新的,而是因为它们是软弱的、感伤的、病态的。古代作品之所以是古典的,也并非因为它们是古的,而是因为它们是强壮的、新鲜的、欢

^① 参看爱克曼的《歌德谈话录》,1825年5月12日。据德文原文本,以下引歌德的言论,除特别注明外,均依德文全集本译出。

乐的、健康的。

——《歌德谈话录》1829年4月2日

古典诗和浪漫诗的概念现在已传遍了全世界,引起了许多争执和纠纷。这个概念原来是由席勒和我两人传出去的。我主张诗要从客观世界出发的原则,认为只有这种诗才是好的。但是席勒却用完全主观的方式写作,认为他走的才是正路。为了针对我而辩护他自己,席勒写了一篇论文,叫做《论素朴的诗和感伤的诗》,他要向我证明:我违反了自己的意愿,实在是一个浪漫主义者,说我的《伊斐琪尼亚》由于感伤气味太重,并不是古典的或符合古代精神的,如某些人所想的那样。许莱格尔兄弟拾取了这个概念把它加以发挥,以至它在全世界都传遍了,人人都在谈古典主义和浪漫主义,这是五十年前根本没有人想到的问题。(重点引者加)

——《歌德谈话录》1830年3月21日

歌德为什么这样反对浪漫主义呢?应该注意到上引两段话都在歌德晚年才发表,正当浪漫运动由积极的转变为消极的乃至反动的之后,“软弱的、感伤的、病态的”之类贬辞正是针对这种消极的反动的浪漫主义而加以斥责。这种消极的反动的浪漫主义正是和歌德自己的“诗要从客观世界出发”的原则背道而驰,是对德国民族文学发展不利的。他要挽救文艺界的颓风,所以提出“强壮的、新鲜的、欢乐的、健康的”古典主义,作为对症下药。所以不能把歌德的这两段话理解为他反对一切浪漫主义的文艺。

古典的与浪漫的之分大体上就是席勒所说的纯朴诗与感伤诗之分。在《说不完的莎士比亚》(1813—1816)一文里,歌德结合席勒所指出的分别,对古典主义与浪漫主义之分作了一个表:

古典的:纯朴的,异教的,英雄的,现实的,必然,职责;

近代的:感伤的,基督教的,浪漫的,理想的,自由,意愿。

在说明中他指出:“在古代诗中突出的是职责与完成之间的

不协调；在近代诗中突出的却是意愿与完成之间的不协调”，而“莎士比亚的独特处在于以充沛的方式把古代诗和近代诗结合起来，在他的剧本中始终力求意愿与职责达到平衡，在这二者的强烈斗争中，意愿总是处于劣势”，所以莎士比亚既是近代的，也是古典的。从此可知，歌德并不一律否定近代的浪漫的创作方法，而是要求它与古典主义达到结合，像莎士比亚所做到的。在这一点上他和席勒在《素朴的诗与感伤的诗》里的主张是一致的。另外一点值得注意的是歌德把古典的与浪漫的之分看作表现现实与表现理想之分，这也还是和席勒一致的。

但是歌德和席勒的分歧毕竟是存在的，而且是重要的。上文已提到歌德所指出的从客观出发与从主观出发之分，这个分别与歌德所指出的另一个分别，“为一般而找特殊”与“在特殊中显出一般”的分别是密切相联系的。弄清楚这个分别，我们也就掌握歌德的美学思想的中心。现在就这个分别进行一番较详细的阐述。

2. 由特征到美，“显出特征的整体”

歌德晚年在编辑他自己和席勒的通信集时，曾写下一段极重要的感想：

我和席勒的关系建立在两人的明确方向都在同一个目的上，我们的活动是共同的，但是我们设法达到这目的所用的手段却不相同。

我们过去曾谈到一种微细的分歧，席勒的通信中有一段又提醒我想起这个分歧，我现在提出以下的看法。

诗人究竟是为一般而找特殊，还是在特殊中显出一般，这中间有一个很大的分别。由第一种程序产生出寓意诗，其中特殊只作为一个例证或典范才有价值。但是第二种程序才特别适宜于诗的本质，它表现出一种特殊，并不想到或明指到一般。谁若是生动地把握住

这特殊,谁就会同时获得一般而当时却意识不到,或只是到事后才意识到。(重点引者加)

——《关于艺术的格言和感想》(1824)

此外,他对爱克曼也说过:“诗人应该抓住特殊。如果其中有些健康的因素,他就会说这种特殊中表现出一般”。^① 究竟为一般而找特殊和在特殊中显出一般这“一个很大的区别”应该怎样理解呢?所谓“为一般而找特殊”就是从一般概念出发,诗人心里先有一种待表现的普遍性的概念,然后找个别具体形象来作为它的例证和说明;至于“在特殊中显出一般”则是从特殊事例出发,诗人先抓住现实中生动的个别具体形象,由于表现真实而完整,其中必然要显出一般或普遍的真理。所以这个分别其实就是在和爱克曼谈话里所说的“用完全主观的方式写作”和“从客观世界出发”的分别。歌德还把这个分别看作“寓意”和“象征”的分别:

寓意把现象转化为一个概念,把概念转化为一个形象,但是结果是这样:概念总是局限在形象里,完全拘守在形象里,凭形象就可以表现出来。

象征把现象转化为一个观念,把观念转化为一个形象,结果是这样:观念在形象里总是永无止境地发挥作用而又不可捉摸,纵然用一切语言来表现它,它仍然是不可表现的。

——《关于艺术的格言和感想》(1824)

这里首先应弄清楚的是“概念”与“观念”之分,概念是逻辑推理的概括,是抽象的;“观念”是形象思维的概括,是具体的。^② “寓意”“为一般而找特殊”,特殊就只能表现这一般,而无言外之意,

① 《歌德谈话录》,1825年6月11日。

② 观念(Idee),原义为感觉印象。

一般就局限在这特殊里,不能冲破这局限而另发挥作用。“象征”“在特殊中显出一般”,从有限见无限,言有尽而意无穷,所以歌德说观念性的一般是“不可捉摸”和“不可表现”的,意思也只是指它不是一览无余的,而不是指它不能借形象显出,因为他在《关于艺术的格言和感想》另一段里又说过:

如果特殊表现了一般,不是把它表现为梦或影子,而是把它表现为奥秘不可测的东西在一瞬间的生动的显现,那里就有了真正的象征。

这里所谓“奥秘不可测的东西”就是一般、普遍真理或理性内容,“一瞬间的生动的显现”就是一般在个别具体形象中突然显现于感官,歌德自己悬这种“象征”的表现手法为理想,认为席勒所达到的只是“寓意”。从表面看,无论是“为一般找特殊”,还是“在特殊中显出一般”都仿佛是一般与特殊的统一,为什么歌德说这中间有“一个很大的分别”呢,歌德说“第二种程序(在特殊中显出一般)特宜于诗的本质”,足见寓意的方式并不宜于诗的本质,究意这“诗的本质”何在呢?这些问题牵涉到艺术的典型化问题,最后还要牵涉到艺术家对艺术与现实关系的看法的问题。

先说典型问题。典型在实质上就是一般与特殊的统一这个大原则之下的一个特殊事例。这个道理曾经由亚理斯多德在《诗学》中论诗的真实时首次明确地提出,说诗虽是写个别事物(同于历史),却要同时见出一般或普遍性(不同于历史)。在西方古典理想日渐窄狭化和公式化的过程中,亚理斯多德的这个正确的典型观就被人遗忘了。代之而起的是贺拉斯把典型窄狭化为“类型”的看法,把典型看成同类事物的共同性或“常态”。所谓共同性或常态只是同类事物属性在数量上的一种平均数,这就模糊了事物的本质和偶然属性的分别,结果不免造成文艺

上的抽象化和公式化,这就是为一般而牺牲特殊,忽视个别具体情境对共同性所必然带来的个别差异。经过法国新古典主义者在理论上的宣扬和在创作实践上的运用,这种类型说或常态说长期在西方文艺思想中占着统治的地位。到了启蒙运动时期,随着近代资产阶级对个性伸张的要求日渐强烈,类型说才渐动摇,文艺表现个性和特征的要求才渐占势力。鲍姆嘉通在美学中是新风气的开创者之一,也就因为他是较早的一个人提出了文艺表现个性和特征的要求。但是新古典主义的类型说相当根深蒂固,也不是可以立即完全摧毁的。例如启蒙运动时期在德国文艺理论方面发生影响最大的要推文克尔曼,他所标榜的古典艺术的“理想的美”仍只是在抽象形式中所显出的“庄严的单纯和静穆的伟大”,他认为这种“理想的美”“用不着顾到情绪和情绪的表现”,要像“没有颜色的清水”。所以个性和特征乃至内容都被视为对“理想的美”起妨碍作用的。文克尔曼的“理想”在实质上仍近于新古典主义的“类型”,为一般而牺牲特殊,是与新的时代精神背道而驰的,所以在德国引起激烈的争论。对立阵营的代表是另一位艺术史家希尔特。希尔特提出“特征”来代替文克尔曼的“理想”,断定“古代艺术的原则不在客观的美(指形式方面的美——引者注)和表情的冲淡,而是只在个性方面有意义的或显出特征的东西”^①,他的论文发表在席勒主编的《季节女神》杂志(Die Horen)里,曾引起争论。迈约提出一种理想与特征的调和说。德国文艺界当时特别关心理想与特征的对立,这是可以理解的,因为这是文艺应从主观概念还是应从客观现实事物出发的问题,是典型应理解为抽象化和普泛化,还是应理解为具体化和个性化的问题,古典主义和浪漫主义的文艺理

^① 据鲍申葵的《美学史》中歌德章的引文。

想也就在这个问题上见出分水岭。所以歌德对艺术的思索也集中在这个中心问题上。

在他的最早的理论著作《论德国建筑》(1772)里歌德就提出了特征概念。他指出野蛮人的作品在形式上尽管随意任性,却仍“见出协调,因为有一个单整的情感把它们造成一种显出特征的整体”。接着他下了这样的断语:

这种显出特征的艺术才是唯一真实的艺术。只要它是从内在的、单整的、自然的、独立的情感出发,来对周围事物起作用,对不相干的东西毫不关怀甚至意识不到,那么,不管它是出于粗犷的野蛮人的手,还是出于有修养的敏感的人的手,它都是完整的,有生命的。
(重点引者加)

在这段早年言论里,歌德已把特征和有生命的整体两个概念联系在一起,要排除“不相干的东西”,也多少见出特征与本质的关系,不过他还以主观情感作为衡量事物的标准,对于特征与美的关系也没有明确提出。在从意大利游历回来所发表的第一篇论文《对自然的单纯摹仿,特别作风和风格》(1788)里,歌德把创作方式分为三种,最初阶段是忠实地临摹自然的表面现象,是完全客观的,甚至是自然主义的;进一步则为“特别作风”,由艺术家“自出心裁地找到一种方式,创造一种语言,以便按照他自己的方式把他所心领神会的东西表现出来”,由于偏重主观方面的作用,所以这种作风因人而异;艺术最高的成就是“风格”,这要凭借“人类最辛苦的努力”,“要依赖最深湛的知识的基础,要依赖事物的本质”,要“创造出一种普遍的语言”,“知道怎样去参较和摹仿不同的显出特征的形式”,因而使对象的“本质从可用感官把握的形象方面使我们能认识到”,这其实也就是理想的古典艺术的形式。在这里主观因素与客观因素在较高的水平上达到了应有的统一。在这里歌德已把特征和语言形式联系在一起考

虑,这也就是说,触及了内容与形式的联系。后来在《搜藏家和他的伙伴们》中一段对话里,歌德对特征与美的关系表示了他的较成熟的意见。他不满意于新古典主义者所标榜的类型,认为按照鹰的类型来雕一只鹰去象征天神并不合适,“还必须加上艺术家所赋予给天神的东西,才能使天神成其为天神”,这就是说,类型不能表现出本质。但是他也不满意于文克尔曼在古典艺术中所见到的“理想”,那种“无色的清水”似的抽象形式美,因为它缺乏个别事物的那种有血有肉的生动性和丰满性:

类型概念使我们漠然无动于衷,理想把我们提高到超越我们自己;但是我们还不满足于此;我们要求回到个别的东西进行完满的欣赏,同时不抛弃有意蕴的或是崇高的东西。这个谜语只有美才能解答。美使科学的东西具有生命和热力,使有意蕴的和崇高的东西受到缓和。因此,一件美的艺术作品走完了一个圈子,又成为一种个别的東西,这才能成为我们自己的东西。

——《搜藏家和他的伙伴们》,第五封信

个别的東西不抛弃有意蕴的崇高的东西,就是既要显出特征,又要保持古典的理想。这是一个矛盾(“谜语”),而这矛盾只有美才能解决,因为美使抽象的本质(“科学的东西”)获得具体感性形象,使理想不只是冷静而严峻的抽象形式,而变成有血有肉的东西。这其实也就是理性与感性以及一般与特殊的统一。所谓美的艺术“走完了一个圈子”也就指它达到了这种统一,成为既显出特征而又见出理想的个别形象。应该注意的是歌德在这段话里所侧重的还是活生生的“个别的東西”,因为只有它才给人“完满的欣赏”,“才能成为我们自己的东西”。

歌德在这部论著里所得到的结论是:“我们应该从显出特征的开始,以便达到美的”。黑格尔还引过歌德的一句名言:“古人的最高原则是意蕴,而成功的艺术处理的最高成就就是美”。这

两句话总结了歌德的美学思想,应该合在一起来看。这里的“特征”和“意蕴”都是内容,内容经过“成功的艺术处理”才达到美,所以美是艺术处理的结果,表现在既已完成的那个显出意蕴或特征的整体,亦即内容与形式的统一体上,歌德的这两句话前半吸收了希爾特的侧重内容的特征说,后半吸收了文克尔曼的侧重形式的理想美说,可以说是两极端之中的一种调和。黑格尔在《美学》序论里叙述了希爾特与文克尔曼的争执,对歌德的调和作了这样总结:

按照这种理解,美的要素可分为两种:一种是内在的,即内容;另一种是外在的,即内容所借以现出意蕴或特性(即特征——引者注)的东西。内在的显现于外在的;就借这外在的,人才可以认识到内在的,因为外在的从它本身指引到内在的。^①

黑格尔自己的美的定义(“美是理念的感性显现”)就是从批判文克尔曼和希爾特以及发挥歌德的思想得来的。我们知道了特征说的这段渊源,就可以明白歌德的美学观点在近代美学思想发展中所处的地位和重要性。

为着说明上文所已提到的歌德和席勒的分歧,还有必要对歌德的“在特殊中显出一般”以及“从显出特征的开始,以便达到美的”这些基本观点作进一步的分析。先须研究一下歌德所理解的“特征”,他说在艺术里,“一切都要依靠把对象认识清楚,而且按照它的本质加以处理”。^② 他推荐古代希腊艺术作品,也就因为“这些崇高的艺术作品同时也是人按照真实的自然规律创造出来的最崇高的自然作品,一切随意任性的幻想的东西(偶然

① 黑格尔:《美学》,第一卷,第22—23页。

② 《关于艺术的格言和感想》(1824)。根据格尔维努斯(Gervinus)编的《歌德论文艺》译出,以下仿此。

的东西——引者注)全抛开了,这里就是必然,就是上帝”,^①上帝在歌德心目中是理性的体现,一切符合规律的必然的东西也就是理性的,所以歌德又说,“艺术并非直接摹仿人凭眼睛看到的東西,而是要追溯到自然所由组成的以及作为它的活动依据的那种理性的东西。”^②由此可见,说艺术要显出事物的特征,也就是说它应抓住事物的本质和必然规律,显出它们的理性。

是否同类事物中每一件都能同样充分地显出特征呢?歌德并不这样想,他对爱克曼说得很明确:“我并不认为自然在所有的表现上(即在一切个别代表上——引者注)都是美的”。“因为要使自然达到完满表现(充分显出特征或本质——引者注)的条件并非永远存在”。他举橡树为例,生在密林里一直朝上长的橡树以及生在低洼地,土壤过于肥沃,长得茂盛,经不住风吹雨打的橡树都显不出橡树所特有的那种坚实刚劲的美。爱克曼从此得出结论:“事物达到了自然发展的顶峰就显得美。”歌德却补充了一句:“要达到这种性格的完全发展,还需要一种事物的各部分肢体构造都符合它的自然定性,也就是说,符合它的目的。”^③这番话显然受到理性派的美学家关于“完善”的看法以及康德关于美符合目的性的看法的影响。不过歌德在这里所要说明的主要是,一般(类或种)在无数不同的情况下显现为无数不同的特殊(个别),它们不是都能同样充分地显出同类事物的特征或本质,这中间只有最充分最有效地显出同类事物特征的那一种才适合于艺术表现。歌德在另一场合对爱克曼所说的“诗人须抓住特殊。如果这特殊是一种健全的东西(重点引者加),他就会

① 《意大利游记》,1787年9月6日。

② 《关于艺术的格言和感想》(1824)。

③ 《歌德谈话录》,1827年4月18日。

在它里面表现出一般”，这里所谓“健全的”也就是条件具备能按照本质而完满显现的东西。这也就是歌德所说的“显出特征的东西”，他有时也把它叫做“意蕴”或“内容”(Gehalt)。黑格尔在上引一段话里则把它叫做“内在的”，问题在于这种“显出特征的东西”怎样才能抓住。传统的类型说都以为统计全类事物而求得其平均数，就可以得到“类型”或“常态”。在歌德看，这样把必然的和偶然的性质混在一起来平均，不但抓不住特征，而且足以模糊或歪曲特征。特征是最本质的东西，只能在表现得最完满的个别代表上才可见出。也就因为这个道理，歌德认为艺术应从显出特征的个别的东西出发，而不应从主观理想或概念出发。主观理想或概念总不免是抽象的，或多或少是平均式的概括化的结果；从这种主观理想或概念出发，去找足以表现它的个别事例或具体形象，结果那个别事例或具体形象不但是矫揉造作、削足适履，而且至多也只能表现预存的理想或概念，不能达到艺术所要求的“从有限见无限”。席勒恰恰采取了第二种方法，这就是他和歌德的根本分歧所在。这个分歧是深刻的，因为它涉及艺术的最基本问题之一，即典型问题。马克思和恩格斯在分别写给拉萨尔的信中都提到“莎士比亚化”和“席勒化”两种不同的创作方法，并且劝拉萨尔要多在“莎士比亚化”方面下工夫。歌德始终强调“从客观现实出发”，“在特殊中显现一般”，“有生命的显出特征的整体”，所以他的理想正是“莎士比亚化”，而席勒则用马克思的话来说，“把个人作为时代精神的单纯号筒”，也就是歌德所说的“为一般而找特殊”，特殊只是一般的例证。在这两种典型观之中，歌德的当然更符合诗的本质。

3. 艺术与自然

典型就是一般与特殊的统一。歌德与席勒都主张要达到统

一,分歧在于出发点:歌德主张从特殊出发,席勒主张从一般出发。用歌德的方法,艺术形象才容易成为丰满的有血有肉的整体;用席勒的方法,艺术形象就容易流为公式概念的说明。这种分歧最后要溯源到对艺术与现实关系的看法,亦即世界观的问题。在这上面歌德和席勒是有很大分歧的。席勒性爱沉思,始终徘徊于文艺与哲学之间,在哲学上接受了康德的影响,虽然对康德的哲学和美学于发挥之中也作了重要的纠正,却没有完全摆脱唯心主义。歌德则于文艺之外,还关心自然科学,在这方面不但进行过深入的钻研,而且作出重要的贡献。自然科学的研究使他基本上站在唯物主义的立场,并且认识到实践对于认识的重要性,所以他在文艺方面强调从感性经验出发,从个别具体事物出发。

唯物主义和现实主义是歌德美学思想的基调。^① 他一则说,“对天才所提出的头一个和末一个要求都是:爱真实;”^② 再说,“对艺术家所提出的最高的要求就是:他应该遵守自然,研究自然,摹仿自然,并且应该创造出一种毕肖自然的作品;”^③ “一部重要的作品是生活的结果”。^④ 他对爱克曼谈自己创作经验的话值得特别注意:

世界是那样广阔丰富,生活是那样丰富多彩,你不会缺乏做诗的动因。但是写出来的必须全是即兴的诗,这就是说,现实生活必须既提供诗的机缘,又提供诗的材料。一个特殊具体的情境通过诗人的

① 关于这一点格尔维努斯(W. Gervinus)在《歌德论文艺》选集的序文里有较详细的讨论。

② 《关于艺术的格言和感想》(1824)。

③ 《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》。

④ 《文学上的无短裤主义》。“无短裤者”是法国革命中贵族给雅各宾党人所取的译号,“无短裤主义”就是过激主义。

处理,就变成带有普遍性和诗意的东西。我的全部诗都是应景即兴的诗,来自现实生活,从现实生活中获得坚实的基础(重点引者加)。我一向瞧不起空中楼阁的诗。

——《歌德谈话录》1823年9月18日

“即兴”在原文是“趁时机”,意思是“从现实出发”,歌德自己解释得很明白。他的诗作品虽大半取材于古代和中世纪,实际上却“来自现实生活”,借古喻今,重点还是在今,例如浮士德就是象征浪漫运动时代的奋发进取,寻求无限的精神和歌德自己的改造自然的理想。

由于坚持从客观现实出发的原则,歌德特别强调显出特征的理性内容必须获得个别具体的感性形象。他说,“凡是没有从艺术中获得感性经验的人最好不要去和艺术打交道”^①;“谁若是不会向感官把话说清楚,谁也就不能向心智把话说清楚”^②。他要求“作品对于感官是明白易晓的,愉快的,可喜爱的,而且具有一种温静的魔力,使人感到非有它不可”。他认为作为艺术最高成就的“风格”须使事物的“本质从可用感官把握的形象方面使我们能认识到”^③,正是这感性方面在一般与特殊的统一体中组成显出一般的特殊。

但是歌德虽强调艺术须根据自然,却也提醒人们不要忘记“自然与艺术之间有一条巨大的鸿沟把它们分开”,“对自然的全盘摹仿在任何意义上都是不可能的”^④。所以歌德一方面崇奉自然,一方面也反对自然主义。他的态度在《论狄德罗对绘画的探讨》一文里表现得很清楚:“艺术家努力创造的并不是一件自

① 《关于艺术的格言和感想》(1824)。

② 《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》。

③ 《论对自然的单纯摹仿,特别作风和风格》。

④ 《论狄德罗对绘画的探讨》。

然作品,而是一种完整的艺术作品。”“艺术并不求在广度和深度上和自然竞赛”。自然只是艺术的“材料宝库”,艺术家只从中“选择对人是值得愿望的和有味道的那一部分”,加以艺术处理,然后“拿一种第二自然奉还给自然,一种感觉过的,思考过的,按人的方式使其达到完美的自然”。^① 反对自然主义可以说是《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》中的主题之一,在这篇里歌德这样描绘了理想的艺术家:

他既能洞察到事物的深处,又能洞察到自己心情的深处,因而在作品中能创造出不仅是轻易的只产生肤浅效果的东西,而是能和自然竞赛,具有在精神上是完整有机体的东西,并且赋予他的艺术作品以一种内容和一种形式,使它显得既是自然的,又是超自然的。(重点引者加)

艺术为什么是超自然的,歌德在另一段里这样解释过:

艺术家一旦把握住一个自然对象,那个对象就不再属于自然了;而且还可以说,艺术家在把握住对象那一顷刻中就是在创造出那个对象,因为他从那对象中取得了具有意蕴,显出特征,引人入胜的东西,使那对象具有更高的价值。因此,他仿佛把更精妙的比例分寸,更高尚的形式,更基本的特征,加到人的形体上去,画成了停匀完整而具有意蕴的圆。(重点引者加。“圆”指圆满形体。)

从此可见,歌德理想的艺术作品,不只是对自然的摹仿,而且也是从自然出发的创造,不但要揭示事物的本质,而且也要显出艺术家“自己的心情深处”。他所谓“感觉过的,思考过的,按人的方式使其达到完美的自然”就是体验之后概括化,集中化和理想化的结果。他所谓“把握住对象”也就是对对象进行过这些创造活动,所以说“艺术家在把握住对象那一顷刻中就是在创造出那

^① 两段引文均见《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》。

个对象”，“对象就不再属于自然了”。经过这些创造活动，艺术家才把比自然“更精妙的比例分寸，更高尚的形式，更基本的特征”加到自然上去，这样才造成一个美的有生命的显出特征的整体，一种既根据自然而又超越自然的第二自然。

所以歌德所见到的艺术与自然的关系是一种主客观由对立而统一的辩证关系，他随时都提到这种关系，说得最简明的是在和爱克曼谈美的那一次：

艺术家对于自然有着双重的关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世的材料来工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。

艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。（重点引者加）

——《歌德谈话录》1827年4月18日

这段话除掉说明了艺术与自然的辩证关系之外，还有两个概念是歌德美学思想中的重要组成部分，一个是“较高的意旨”，一个是“完整体”。

什么叫做使自然的材料为艺术家的较高的意旨服务呢？所谓“较高”是较自然为高。这里自然是看作和人对立的，较自然为高的意旨就是人作为社会的人所特有的意旨，也就是道德的意旨。让自然材料服从人的较高的意旨也就是上文已引过的“按人的方式使自然达到完美”。在《论德国建筑》里歌德提到野蛮人的艺术在形式上尽管是随意任性的，却仍见出协调，就“因为有一种单整的情感把它们（作品）创造成为一种显出特征的整体”。这里“单整的情感”也还是指人的理想和愿望的结晶，具有道德的性质。应该指出，歌德所理解的“道德的”（Sittlich）不是

狭义的,而是指显出人的精神实质或社会性的,所以它和单纯的自然(包括原始的动物性的人性)是对立的。歌德在伦理思想和美学思想中始终把单纯的自然和与人类社会发生关系的自然分得清楚,而且特别重视后一种自然。他说,“我们不认识任何世界,除非它对人有关系;我们也不想要任何艺术,除非它是这种关系的摹仿”。“现实的东西如果没有道德的关系,我们就把它叫做平凡的东西”,“造型艺术所涉及的是可以眼见的东西,是自然的東西的外在现象。纯然自然的東西只要同时是在道德上使人喜爱的,就叫做纯朴的,所以纯朴的对象才是艺术领域的”。“艺术应该是自然的東西的道德表现(重点引者加)。同时涉及自然和道德两方面的对象才是最适宜于艺术的”。^①用我们现在的习用语来说,自然的東西单就它的自然性来说,还不是艺术的对象;要成为艺术的对象,它就必须同时具有社会性,即必须显出它和人的关系。

整体概念是歌德美学思想中另一个重要的概念。从上引一些段落中已可看出歌德经常强调艺术的完整性。作为一个自然科学家,他经常爱拿艺术作品和生物相比拟,他所用的“有生命的”、“显出特征的”、“健全的”和“完整的”等词都多少带有生物学的涵义。从生物学的观点看,完整就等于健全。一件事物如果能按照它的本质最完满的来表现出来,那就是完整的,也就是健全的,也只有完整或健全的东西才能充分地显出它的特征。^②歌德把“健康的”看作古典主义的特色,这里“健康的”涵义之一也就是“完整”或“健全”。不过歌德的整体概念还不仅限于生物学的有机体概念,其中还含有在当时德国特别显得活跃的辩证

① 以上引文均见《关于艺术的格言和感想》(1824)。

② 参看上引《歌德谈话录》,1827年4月18日。

思想。整体就是统一体。它包括理性与感性的统一,主观与客观的统一,自然性与社会性的统一以及艺术与自然的统一。

从亚理斯多德以后,整体概念就成为美学思想中一个重要的传统概念。但是在过去,所谓“杂多中的整一”或“寓变化于整齐”基本上只是从形式方面着眼。歌德的整体概念也有这形式的一方面,上文已提到他要求艺术作品比自然事物要有“更精妙的比例分寸,更高尚的形式”,他并不看轻形式,认为“材料是每个人面前可以见到的,意蕴只有在实践中须和它打交道的人才能找到,而形式对于多数人却是一个秘密”。^① 在他看,“音乐最充分地显出艺术的价值,因为它没有材料须考虑,它完全是形式和意蕴,凡是它所表现的东西它都加以提高和改进。”^② 但是歌德所了解的形式从来不是抽象的、独立的,而是要“生气贯注的”、“显出特征的”,也就是与内容融成一片的。他说得很明白:

如果形式特别是天才的事,它就须是经过认识和思考的;这就要求灵心妙运,使形式、材料和意蕴互相适合,互相结合,互相渗透。

——《东西合集》的注释

在《搜藏家和他的伙伴们》里,歌德进一步阐明艺术的最高成就是“风格”,认为纯然严肃的艺术和纯然游戏的艺术都是片面的,而理想的艺术则是严肃与游戏的结合;他把他的看法总结成一个表:

纯然严肃

严肃与游戏结合

纯然游戏

① 《关于艺术的格言和感想》。歌德把艺术作品分成三个因素:“材料”(Stoff)就是取于自然的素材;“意蕴”(Gehalt)亦可译“内容”,指人在素材中所见到的意义;“形式”(Form)指作品完成后的完整模样,一般把头两个因素合称“内容”。

② 《关于艺术的格言和感想》(1824)。

个别倾向(仅表现个别)	一般的形成(即概括化)	个别倾向
特别作风	风格	特别作风
临摹者	艺术真实	幻想者
特征主义者	美	波纹曲线画家
杂艺家	完整化	速写者

这个表里中间一栏代表“风格”或理想的艺术，“纯然严肃”的艺术大体上侧重内容，“纯然游戏”的艺术大体上侧重形式。值得特别注意的是歌德把美看作“特征主义者”(实即表现主义者)和“波纹曲线画家”(实即形式主义者)相结合而克服各自的片面性的产物，而且与“艺术真实”和“完整化”是联系在一起的。由此可见，他把美摆在内容与形式相结合的整体上。

歌德还把整体概念运用到艺术的创造和欣赏方面，他一方面强调创造想象力的重要性，另一方面也指出想象力须依靠感觉力、知解力和理性，“才会被引到真实和现实的领域。感觉力把誊写清楚的形象交付给它，知解力对它的创造力加以约束，而理性则使它具有完全的确实性，不是戏弄梦中幻象，而是根据观念”^①。不像当时消极的浪漫主义者片面强调想象，他认为“想象力只有通过艺术，特别通过诗，才受到节制。没有东西比没有审美趣味的想象力更为可怕”^②。他指出近代侧重理智的文化对艺术不相宜，“我们的这个世纪在理智方面固然是很开明了，但是极不善于把明晰的感觉和理智结合在一起，而真正的艺术作品却只有凭这种结合才创造得出来。”^③ 从此可见，歌德并不认为艺术单靠形象思维或是单靠抽象思维就行，艺术家须以整个的人格进行创作。在欣赏方面也是如此。他说，“人是一个整

① 《给玛丽亚·泡洛娜公爵夫人的信》(1817)。

② 《关于艺术的格言和感想》(1824)。

③ 《艺术与手工艺》。

体,一个多方面的内在联系着的能力的统一体。艺术作品必须向人的这个整体说话,必须适应人的这种丰富的统一体,这种单一的杂多”^①。

总观以上所述,歌德的“显出特征的整体”说着重从客观现实和具体事物出发,要求理性与感性的统一,主观与客观的统一,自然性与社会性的统一,艺术与自然的统一,内容与形式的统一,以及古典主义与浪漫主义的统一,所以他的文艺思想含有辩证的因素。在美与典型的问题上,他比文克尔曼、莱辛、康德以及他的朋友席勒都前进了很远。后来黑格尔从他那里得到启发,发展出“美为理念的感性显现”说,但是黑格尔从抽象理念出发,而歌德却从客观现实出发,这里有客观唯心主义与唯物主义的基本分歧。

4. 民族文学与世界文学:历史发展观点

在自然科学中歌德着重发生学和生物进化的观点,在文艺研究中他也着重历史发展观点,这就是不把研究的对象看成孤立的现象,而要把它联系到自然环境和社会环境的影响以及由开始到完成的发展过程。歌德曾自道经验说,“有一个情况对我很有利,在观察事物之中,我总是注意它们的发生学的过程,从而对它们得到最好的理解”^②。“我们不能就自然作品和艺术作品既已完成时去认识它们,应该趁它们正在发生的过程中去把握它们,才能对它们多少有些了解”^③。他对英、法、塞尔维亚以及古代希腊文学的评论大半都联系到自然环境、社会背景和民

① 《搜藏家和他的伙伴们》,第五封信。

② 给雅各比(Jacobi)的信,1800年1月2日。

③ 给泽尔托(Zerter)的信,1803年8月4日。

族特点。他晚年所写的自传(《诗与真》)就是从发生学观点出发,揭示他自己的思想发展和文学发展的过程以及在各个时代所受到的外来的影响。

像他的启蒙运动的前辈一样,歌德的希望是通过民族文学的建立去达到德意志民族的统一。他对于建立民族文学的路径的看法也是建立在他的发生学观点和历史发展观点之上的。在著名的《文学上的无短裤主义》一文里他着重地讨论了这个问题:

一个古典性的民族作家是在什么时候和什么地方生长起来的呢?是在这种情况下:他在他的民族历史中碰上了伟大事件及其后果的幸运的有意义的统一;他在他的同胞的思想中抓住了伟大处,在他们的情感中抓住了深刻处,在他们的行动中抓住了坚强和融贯一致处;他自己被民族精神完全渗透了,由于内在的天才、自觉对过去和现在都能同情共鸣;他正逢他的民族处在高度文化中,自己在教养中不会有什么困难;他搜集了丰富的材料,前人完成的和未完成的尝试都摆在他眼前,这许多外在的和内在的机缘都汇合在一起,使他无须付很高昂的学费,就可以趁他生平最好的时光来思考和安排一部伟大的作品,而且一心一意地(重点原文有)把它完成。只有具备这些条件,一个古典性的作家,特别是散文作家,才可能形成。

这里歌德总结了西方从希腊以后各民族文学的历史经验。可注意的有这几点:第一,民族文学的建立不能只靠一些孤立的各走各路的个别作家,而要靠全民族,它须反映全民族思想的伟大、情感的深刻以及行动的坚强和融贯一致;其次,民族文学的建立是要和一个民族的伟大历史时代联系起来的,这民族要处在高度文化中而且在进行着伟大的历史运动,所谓“伟大的事件及其后果的幸运的有意义的统一”就是指历史运动顺着规律进展,产生推动历史前进的效果;第三,民族文学要植根于

本民族的过去文学传统和历史遗产，有前人的成功的和失败的经验可以作为教训，而且能更深刻地体现民族特点。有了这些条件，具有天才的作家才容易培养起来，不会在教养方面感到贫乏或困难，而且安定的物质生活也可以保证他们专心致志地进行创作。

在这篇论文里歌德还根据这些建立民族文学所必需的条件来检查当时德国情况，指出德国政治的分裂造成地理上的局促，没有一种固定的文学传统作为“社会生活教养的中心点”，“广大的群众没有审美趣味”，作家们得不到适当的教养和鼓励，“受各种不同情境的影响摆布”，而且迫于生计，须做自己所不爱做的工作，不能专心创作。这是一幅酸辛的写照。歌德寄与他的作家同僚以深刻的同情，并且斥责过激派（“无短裤主义者”）对他们的吹毛求疵。我们现在如果把歌德时代德国民族文学的辉煌成就，和歌德所描写的当时不利于德国民族文学发展的情况作一个对比，就会体会到这个成就实在来之不易，歌德的功劳也就会更令人崇敬。

歌德并不是从一个狭隘的民族主义者的观点去提倡民族文学，他是第一个人瞭望到“世界文学”的产生，并且号召“每个人都应该努力促使它快一点来临”^①。他所理解的“世界文学”不是把某一“优选”民族的文学强加于世界，把各被统治的民族的文学全压下去，如帝国主义者为着侵略，在“世界主义”的口号之下所宣传的。世界文学是由各民族文学互相交流，互相借鉴而形成的；各民族对它都有所贡献，也都从它有所吸收，所以它和民族文学不是对立的，也不是在各民族文学之外别树一帜。歌德对于世界文学的主张是辩证的：他一方面欢迎世界文学的到

^① 《歌德谈话录》，1827年1月31日。

来,另一方面又强调各民族文学须保存它的特点。懂得这种辩证观点,我们就可以理解歌德在这问题上一些貌似自相矛盾的言论,例如他一方面说,“我爱用旁的民族的镜子来照自己,我劝旁人也都这样办”,“每一国文学如果让自己孤立,就会终于枯萎,除非它从参预外国文学来吸取新生力量”;另一方面他又说当时德国“上层阶级从异方习俗和外国文学所受到的教养固然也替我们带来了许多好处,却也妨碍了德国文学作为德国文学,得到较早的发展”;^①一方面说,“一种普遍的世界文学正在形成,其中替我们德国人保留着一个光荣的角色”^②;另一方面又说,“现在一种世界文学正在形成,德国人会蒙受最大的损失,德国人考虑一下这个警告会是有益的”。实际上这些话里并没有矛盾,世界文学愈能吸收各民族文学的特点,它也就会愈丰富,不应为一般而牺牲特殊。歌德在另一个场合说得很明白,“我们重复一句:问题并不在于各民族都应按照一个方式去思想,而在他们应该互相认识,互相了解;假如他们不肯互相喜爱,至少也要学会互相宽容”^③(重点引者加)。世界文学的产生,像马克思在《共产党宣言》里所指出的,是资本主义时代交通贸易发展的必然结果。歌德值得钦佩处在嗅觉灵敏,在世界文学刚露头角时,就已嗅得出它将要到来,并且提出正确的方针,有意识地指导它走上正常发展的路径。

结 束 语

歌德的文艺理论和美学见解远不限于本文所介绍的这几

① 《文学上的无短裤主义》。

② 评他的《塔索》法文改编本(1827)。

③ 评英国刊物《爱丁堡评论》。

点。他结合自己的创作经验以及自己对于各民族文艺作品的体会,讨论到许多关于艺术创作的实际问题,对于美学理论的建设具有无比的重要性,但是限于笔者的知识范围和所能支配的篇幅,在这里只能介绍涉及歌德美学思想中一些关键性的观点。总的说来,由于他的理论来自丰富的实践经验,一般是深刻的、正确的,特别是他的文艺应从现实生活出发这条基本原则。他对于近代西方文化思想的形成起了很大的影响,这种影响,我们相信,在社会主义文化中还将继续发挥比过去更大的作用。

歌德作为一个历史人物,当然也免不掉他的历史局限性。他有庸俗市民的一面,这一点恩格斯已说得很透辟。^① 我们在这里只提两点:一点是他毕竟是一个历史唯心论者,认为仅仅通过文艺就可造成人类的理想境界,他不够重视政治,害怕巨大的变革。在《文学的无短裤主义》里,他在指出德国政治分裂不利于民族文学形成之后,接着就坦白地说,“我们不希望有一次翻天覆地的变革,尽管这种变革可能为德国古典性的作品作准备”。这就充分暴露了他的保守的心情。另一点是他和康德、席勒等思想家一样,几乎把全部文艺理论都建立在普遍人性的信念上。他说:“只有一种真正的诗,它既不专属于普通人民,也不专属于贵族,既不专属于国王,也不专属于农民;谁若是觉得自己是个真正的人,谁就会在这种诗上下工夫。”^② 在当时,他当然还不可能有阶级观点。^③

① 见《马克思恩格斯全集》,第四卷,第223—257页。

② 《歌德全集》,第三八卷,第55页。据韦勒克《近代文学批评史》的引文。

③ 爱克曼的《歌德谈话录》,人民文学出版社1979年版,其中译后记可弥补本章缺陷,可参看。