

德国浪漫主义文学理论^①

贺 骥

(中国社会科学院外文所)

摘 要: 德国是欧洲浪漫主义文学运动的发源地,德国浪漫主义文学通过奥·威·施勒格尔和斯塔尔夫夫人对欧洲其他国家浪漫主义文学产生了广泛影响。本文阐明了德国浪漫主义文学理论的非体系性,并对德国浪漫派庞杂的文论思想进行了清理:从总汇诗、先验诗、浪漫反讽、机智到艺术宗教。在“浪漫反讽”和“机智”等小节中,本文采用词源学的研究方法,揭示了德国浪漫派和前人对同一概念的不同理解,彰显了德国浪漫派文论的独创性。

Abstract: Germany is the origin of European Romantic Movement, and German Romantic literature has a great influence on the literature of other European nations by introduction of August Wilhelm Schlegel and Madame de Staël. This paper expounds the nonsystematicness of literature theory of German Romanticism and puts its multifarious thoughts in order: from Universal Poetry, Transcendental Poetry, Romantic Irony, and Wittiness to Art Religion. In sections of Romantic Irony and Wittiness, by the etymologic method, this paper exposes different understanding of a same concept by German romanticists from their predecessors, and shows the originality of their literature theory.

关键词: 德国浪漫主义文论;总汇诗;先验诗;艺术宗教

Key Words: German Romanticism; Universal Poetry; Transcendental Poetry; Art Religion

一、引言

德国是浪漫主义的发祥地。浪漫主义(Romantik,亦译“浪漫派”)指的是1793至1850年发生在德国和欧洲其他国家的思想运动和文学艺术流派。浪漫主义文学运动在总体上是启蒙运动和德国古典文学的对立面,它强调情感、非理性的梦幻和童话般的神奇,主张回归中世纪。(Drosdowski, 2177)

德国浪漫派作家采用了各种各样的主题和题材,但他们的思想和创作仍具有共同倾向:他们把文学描写变成了选择性和评价性的解释,从而造成了其作品的多义性;他们偏爱悖论思维和矛盾的创造力;他们试图调和理性和非理性、意识和无意识,这种调和行为乃是对启蒙运动的修正和发展;他们反对模仿外在的自然,倡扬艺术真实,将自由的想象力、梦、儿童的世界观和民间文学视作理性和非理性

的调和者;他们尤其重视童话和神话,因为童话和神话实现了意识和无意识的统一。童话诗、新神话、内心世界的外化(把作家的观念、恐惧和希望投射到外部世界)和外部世界的内在化(使客观现实充满主观情思)的结合,沉迷于中世纪的情感世界,文学和各部门艺术的融合,艺术和科学的结合,将大自然视作“无意识的精神”,拓展体验能力的死亡神秘主义,有限的人绝对依赖无限的神的宗教感,诗促成宗教、哲学和国家制度的融合,所有这些要素构成了德国浪漫派的共性。

二、德国浪漫主义文学理论

1. 总汇诗

德国唯心主义美学以体系的形式存在,德国浪漫派则采用单个的断片(Fragment)形式来阐明其文艺理论。早期浪漫派(Frühromantik, 1798—1804)

^① 本文系中国社会科学院创新项目“‘一带一路’文学文化研究——欧洲区文学文化研究及现代性反思”(项目编号2017 F009)阶段性研究成果。

奠定了德国浪漫主义文艺理论的基石。盛期浪漫派(Hochromantik, 1805—1815)和晚期浪漫派(Spätromantik, 1815—1850)的文学理论只是对早期浪漫派理论的变奏和展开而已,因此早期浪漫派的理论阐述可以代表整个德国浪漫主义运动的文学理论。早期浪漫派的理论阐述见诸弗·施勒格尔为《美艺术讲堂》杂志(Lyceum der schönen Kunst, 1797)而写的断片集和施勒格尔兄弟为《雅典娜神殿》杂志(Athenäum, 1798—1800)而写的断片集。诺瓦利斯在同一时期所写的《花粉》断片集和《百科全书》断片集也为早期浪漫派的文学理论做出了巨大贡献,《花粉》断片发表于《雅典娜神殿》杂志,《百科全书》断片则在他死后结集出版。

与古老的模仿说相反,早期浪漫派将文学视作想象的产物。早期浪漫派打破文类和艺术门类的界线,将浪漫主义文学界定为“渐进的总汇诗”(progressive Universalpoesie)。弗·施勒格尔在第116条雅典娜神殿断片中写道:

浪漫诗是渐进的总汇诗。它的使命不仅在于重新统一诗的分离的种类,把诗与哲学和雄辩术沟通,它力求而且也应该把诗和散文、天才和批评、艺术诗和自然诗时而混合起来,时而融汇于一体,把诗变成生活和社会,把生活和社会变成诗,把机智加以诗化,用各种各样纯净的文化教养的材料作为艺术形式的内容充实艺术,并通过幽默的震颤给艺术形式灌注灵魂。浪漫诗包罗了一切稍有诗意的东西,大到一个自身内又包含了许多其他体系的最宏大的体系,小至歌童轻声哼唱进他那纯朴歌声中的一个叹息、一个吻。浪漫诗可以全副身心融进被描绘的对象,致使人们相信,浪漫诗唯一的、也是全部的内涵就是刻画各种各样的诗的个性;但是毕竟还没有一种形式足以完整地表达作者的精神,所以,有的艺术家不过想写一部长篇小说,无意中却描写了作者自己。只有浪漫诗能够像史诗那样,成为周围整个世界的一面镜子,成为时代的肖像。它也最能够乘着诗的反思的翅膀,不受一切现实的和理想的兴趣的约束,飞翔在被描绘者与描绘者之间,不断增强这个反思的能量,并像在一排无穷尽的镜子里一样,使反思成倍增长。浪漫诗有能力达到最高、最广的文化教养——不仅从内向外,而且也从外向内——在浪漫诗的产品中,每一个局部都应是一个整体,而浪漫诗按照每一个这样自成一体的局部的样子,来组织所有各个局部。于是它

面前展现出了一个无限增长着的完美远景。浪漫诗在所有诸艺术中的地位,就像哲学的机智与社会、交际、友谊和爱情在生活中的地位一样。其他诗都完结了,并且能够被肢解完毕,而浪漫诗则还在变化之中;它永远只是在变化,永远不会完结。这也就是它的真正的本质。它不可能被任何理论彻底阐明,也许只有一种具有先见之明的批评,敢于冒险刻画它的理想。只有浪漫诗是无限的,就像只有浪漫诗是自由的一样。浪漫诗承认,诗人的随心所欲容不得任何限制自己的规则,乃是浪漫诗的最高法则。浪漫诗是唯一既大于浪漫诗又是浪漫诗自身的诗;因为在某种意义上,所有的诗都是也应该是浪漫的。(施勒格尔,72—73)

这条断片被称作浪漫主义的文学纲领,它至少包含了7层意思。第一,浪漫诗具有综合性,它将各种文类、诗与哲学、创作与批评等因素融为一体。奥·威·施勒格尔同样强调了浪漫诗的总汇性:“古典的艺术和诗要求不同的种类的严格区分。浪漫的艺术和诗则满足于不可分的混合:一切对立的事物,自然和艺术、诗和散文、严肃和嘲笑、回忆和预感、精神和感官的、尘世的和神的、生和死,都极密切地融合在一起。”(冯至,330)第二,浪漫诗是再现与表现的统一,它既是自然之镜,又是诗人的心灵之灯。第三,浪漫诗是对世界的反思,是哲学化的诗。歌德曾批评浪漫派用抽象的哲学思辨推倒了文学形象的感性美:“人为天才的时代来源于哲学时代。更高的理论见解变得很清晰,更具有普遍的效力……因此,智性参与了想象。”(歌德,182)第四,浪漫诗具有内部协调性和有机性。弗·施莱格尔认为诗和宇宙是对应的,无论诗或宇宙都应是机能的统一整体,其中局部和局部之间的相互联系、相互依赖和相互作用尤为重要。第五,浪漫诗具有演变性,它是开放的,永远处于变化之中。第六,浪漫诗具有意蕴的丰富性和无限性。第七,浪漫诗具有极端的主观性,诗人可以随心所欲。浪漫诗的宗旨在于“使人生成其为诗,因为只有诗王国才是唯一自由的,只有艺术家才是完整人性的体现和至高无上的精神器官”(周国平,90)。浪漫派的诗化人生主张是对功利主义的资本主义社会的批判,其实质是一种追求人的自由与和谐发展的“理想主义”(周国平,90—91)。

2. 先验诗

弗·施勒格尔仿照康德和费希特的先验哲学(Transzendentalphilosophie)将浪漫诗称作“先验诗”

(Transzendentalpoesie)。弗·施勒格尔在《雅典娜神殿断片集》中写道:

有一种诗,它的唯一和全部的内涵就是理想与现实的关系。这种诗按照类似的哲学化的艺术语言,似乎必须叫作先验诗。它作为讽刺,从理想与现实的截然不同入手,作为哀歌,飘荡在两者之间,作为牧歌,以二者的绝对同一而告结束。先验哲学如果不是批判性的,不结合产品来描绘创造,在先验思想的体系中不同时包含先验思维的特征,便不为人们所重视。同样地,先验诗也应把现代诗人里屡见不鲜的先验材料和事先的练习,与艺术反思和美的自我反映结合起来,造就一种诗论,讨论诗的能力。在品达的作品中,在希腊人和希腊哀歌的断片中,在现代人中则是在歌德的作品中,有这种诗,在这种诗创造的每一个描绘中同时也描绘自己,无论在什么地方都既是诗,又是诗的诗。^①(施勒格尔,95—96)

从这条断片来看,先验诗的本质特征就是先验哲学与审美观照的结合,文学批评与诗艺术的结合。“诗的诗”(Poesie der Poesie)指的是以诗论诗,即文学批评与诗(文学创作)的结合,例如歌德的名诗《自然与艺术》和长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》就是“诗的诗”。《威廉·迈斯特》将文学评论(例如对莎士比亚剧作《哈姆雷特》的探讨)自然而然地融入小说的情节之中。施勒格尔在第216条断片中盛赞歌德这种将创作与批评结合起来的做法:“法国大革命、费希特的《知识学》和歌德的《迈斯特》,是时代最伟大的倾向。”(施勒格尔,87)

在第247条雅典娜神殿断片中,施勒格尔对先验诗作了进一步的阐释。他认为先验诗就是自我反思的诗,就是具有思辨性、总汇性和评论性的诗。“但丁的预言诗是先验诗唯一的体系,永远是先验诗最高的体系。莎士比亚作品的总汇性如同浪漫艺术的核心。歌德的纯粹诗意的诗,是诗里最完善的诗。”(施勒格尔,98)

施勒格尔的先验诗与费希特的反思哲学和席勒的“感伤的诗”(sentimentalische Dichtung)紧密相关。施勒格尔在《美艺术讲堂断片集》中写道:“把艺术作品分为素朴的和感伤的,这个划分似乎也可以卓有成效地应用于艺术判断。”(施勒格尔,20)他认为现代的浪漫诗就是感伤的诗(即表现理想的诗),并进一步吸取了席勒的“感伤的诗”中的反思成分。席勒

认为“感伤的诗人……沉思事物在他身上所产生的印象;他的心灵中所引起的感动和他在我们心灵中所引起的感动,都是以他的这种沉思为基础。”(席勒,315)施勒格尔声称“现代诗”应对世界进行哲学反思:“诗和哲学应该结合起来。”(施勒格尔,42)席勒将感伤的诗分成3类:如果作品从理想出发抨击现实,它就是讽刺诗;如果作品以理想的标准对未达到理想要求的现实表示哀叹,它就是哀歌;如果作品把理想当作现实来描写,它就是田园诗。(范大灿,361)施勒格尔赋予这个序列以递增的积极意义,其顶峰就是理想与现实的“绝对同一”,而这种“绝对同一”构成了先验诗的“总体、整体、绝对和系统”(Schlegel,1981:161),即先验诗开拓世界的能力。

施勒格尔认为“艺术在现代人这里”是“受压制的教会”(施勒格尔,123),因此现代艺术必须用浪漫的“双重反思”(Nünning,562)来证明自己的合法性。双重反思指的是既对世界进行哲学反思,又对文学创作本身进行诗学反思。诗学反思就是诗人的自我反思,它指的是诗人在作品中进行文学理论探讨和文学批评。施勒格尔在《论文学与诗断片集》(1797)中写道:“在浪漫诗里,浪漫批评应和诗本身结合起来;通过结合,浪漫诗得到了增强。”(Schlegel,1981:153)文学批评与诗的结合造就了“诗的诗”。

施勒格尔的先验诗的核心乃是哲学反思与文学创作的结合以及批评与诗的结合。诺瓦利斯的“超验诗”则指的是神秘主义的诗。在小断片集《诗》(1798)中,诺瓦利斯将神秘主义的浪漫诗称作超验诗:“超验的诗糅合了哲学和诗。就根本而言,它包含一切超验的功能,而且其实蕴含着超验的事体本身。超验的诗人就是超验的人。诗的感觉颇近似于神秘主义的感觉。这种感觉乃是针对那种奇特的、个人的、未知的、神秘的、需要敞开的、必要而偶然的事体。它表现不可表现的,它窥见不可窥见的,感觉到不可感觉的。”(诺瓦利斯,127)超验诗涉及的是“意识与事物的神秘存在之间的关系”(Novalis,1981:268),而这种神秘存在总是超越人所意识到的现象;为了表现超越于现象世界的存在,“超验诗可以采用一种能把握超验世界的象征结构之法则的转喻手法”(Novalis,1981:636)。

3. 浪漫反讽

浪漫派的双重反思的最简洁的表现形式就是反

^① 李伯杰教授将 Transzendentalpoesie 译作“超验诗”,笔者将它改译为“先验诗”,并将 tanszendental 译作“先验的”。

讽。浪漫反讽具有划时代的意义,它对与弗·施勒格尔同时代的美学家索尔格以及后世的克尔凯郭尔、马克思、托马斯·曼和罗伯特·穆齐尔等人产生了深远的影响。弗·施莱格尔是浪漫反讽概念的唯一理论家,他关于反讽的理论表述见于《美艺术讲堂断片集》(1797)、《雅典娜神殿断片集》(1798—1800)、《哲学的学习年代》(1796—1806)和《论文学与诗断片集》(1797)。

反讽原本是一个修辞学概念,它是一种转义(Tropus)的修辞手法,它用一种未说出的反义的话语来取代已说出的话语,用话语中所隐含的嘲讽意味来表达说话者的真实意思。(Nünning, 290)简言之,反讽即反话。反讽采用的是对立的原则,即话语和真意之间的对立。对立的种类有两极对立(好/坏)、相反对立(美/丑)、矛盾对立(善/恶)、反义词关系(父/子)、有无关系(视力/盲目)。

西方语言中的“反讽”(Ironie)一词源于古希腊语 eironeia, eironeia 的意思是“欺骗性的伪装”。eironeia 一词最早出现于阿里斯托芬的喜剧《云》。阿里斯托芬用这个词来批评使用骗人诡计的剧中角色“歪理”。阿那克西米尼(Anaximenes von Lampsakos, 公元前4世纪)在《亚历山大修辞学》一书中首次将“反讽”定义为说反话的言说方式,这种言说方式表达的是字面上所说的意思的反面。西塞罗将“反讽”理解为“隐藏”(dissimulatio)。昆体良则在“反话”(antiphrasis)的意义上定义“反讽”,反讽强调的是“说出的话语和真实意思之间的对立”;在使用古希腊单词 eironeia 的同时,他还使用了这个词的拉丁语近义词 simulatio(假装)。文艺复兴以来的修辞学家们沿用了“反讽”一词所具有的“反话”意义。斯卡利杰(Scaliger, 1484—1558)指出了寓意和反讽(ironia)这两种转义形式之间的区别“寓意指的不是反面,而是某种相似的东西;反讽则指的是原意的对立面。”(Fricke, 186)

传统修辞学的“反讽”的本质乃是语义学上的对立,即说出的字面意思和未说出的真实意思之间的对立。近代和现代从传统修辞学“反讽”概念统一的“反话”意义中衍生出了3种不同的用法:言词反讽、生活反讽和存在反讽。

言词反讽(ironia verbi)就是古典的修辞学反讽,它保留了“反讽”的对立原则和恒定的“反话”意义,即昆体良对“反讽”所作的“反话”定义“人们所说的和人们所理解的完全不同。”诺克斯(John Dilwyn Knox)的《反讽》(1989)一书沿用了昆体良的定义:“反讽表述的是字面意义的反面。”(Fricke, 187)

出现于18世纪的生活反讽(ironia vitae)与“反

话”的意义无关,而与苏格拉底的生活方式和思维方式紧密相关,因此它又被称作“苏格拉底式的反讽”。生活反讽是一种大智若愚的生活方式,这种生活方式对一个人的言行、思维和整个人生均产生决定性的影响。昆体良曾提及苏格拉底大智若愚的生活方式“苏格拉底的一生都充满着反讽精神……他之所以被称作反讽者,是因为他假装成无知者和别的所谓智者的欣赏者。”(Fricke, 187)苏格拉底式的反讽主要表现在交谈中,它被称作“辩证术”(Dialektik):在讨论伦理和知识等问题时,苏格拉底首先假装自己无知,然后采用问答法,通过反驳,使对方陷入矛盾,承认其错误,逐渐修正意见,从而走向真理。这种辩证术亦称为“思想的助产术”,它是一种帮助他人获得真理的方法,它具有教育和说服的目的。在《美艺术讲堂断片集》中,施勒格尔将这种大智若愚的伪装术称作生活艺术“苏格拉底式的反讽,是唯一完全非任意的、完全有意识的伪装……反讽并不欺骗任何人。在反讽中,一切都应当是诙谐,一切都应当是严肃,一切都坦白公开,肝胆相照,一切又都伪装得很深,它产生于生活艺术感与科学精神的结合。”(施勒格尔, 139)

存在反讽(ironia entis)对“反讽”概念做出了崭新的阐释,它不仅涉及人的生存,而且关联到存在者。在《自然哲学观念》(1797)一书中,谢林把自然描述成神隐形的结果“绝对(das Absolute)在此隐匿于与绝对本身不同的另一种存在之中,隐匿于有限之中。”(Schelling, 163)换言之,有限的自然乃是绝对的反讽(即隐形)的产物。弗·施勒格尔是这种本体论的反讽的主要理论家,他贬低修辞学的反讽,抬高哲学意义上的反讽,认为“哲学是反讽的真正故乡。”(施勒格尔, 23)哲学反讽是一个不断重复反思、不断增强反思的过程,其目的就是不断“提高自己,超越一切有限,逐步接近‘无限’。”(施勒格尔, 153)

浪漫反讽的活动范围是哲学化的诗,这种诗采用“超验滑稽”的方式(施勒格尔, 24),不断表达“无限与有限”、语言与真理之间的矛盾。(施勒格尔, 39—40)施勒格尔意识到语言和真理之间存在着不相适应的状况,因为真理一旦用语言表达出来,就凝固了,而宇宙万物包括真理都处在发展变化之中;语言及其传达的真理一经因果关系等普遍联系的确定便僵化了,反讽要打破的正是这种僵化,而它采用的方法就是“悖谬”。(李伯杰, 19)青年施勒格尔写道:“任何种类的最高真理都是平淡呆板的。正因为这样,没有什么比这更重要了,即把真理总是表现得新奇、尽可能的悖理,致使它们不致被人忘却其存在,以及它们根本不可能被完全地言说出来。”(李伯杰,

19) 在不断自我毁灭和自我创造的过程中,“反讽就是悖论的形式”(施勒格尔,26)。从思维主体一方来看,“反讽就是对全面的真的追求;我们只是具有个别的部分,只认识一个方面、一个阶段、一个时期,反讽则不允许我们满足于此,它时刻提醒我们。在反讽的光芒里,我们接近全面的真”(李伯杰,19)。浪漫反讽的作用,就在于使思维保持动态,通过不断的自我否定和自我更新逐步接近绝对真理。施莱格尔认为悖论能打破思维定式,从而使思维活跃起来,在运动状态中把握真理,因此他将悖论视作反讽的支柱“悖论是反讽的必要条件、灵魂、源泉和原则。”(Schlegel,1981:174)

施勒格尔认为现代文化的症结在于人性的分裂,尤其是感性和理性(或曰“酒神因素”和“日神因素”)的分裂,而具有自我限制能力的、自由的精神必须、也能够将两者综合起来,以达到动态的和谐。(李伯杰,21)施勒格尔的浪漫反讽就是从精神的自由出发来进行综合“对于精神,有体系与没有体系同样是致命的。也许精神必须下决心把二者结合起来。”(施勒格尔,60)他认为艺术创造中存在着两种对立的因素。一种是积极的、主动的、创造性的,即突发性的诗的“激情”,或曰非体系的酒神因素,在反讽理论的术语中,他名之曰“自我创造”;与激情相对立的是一个起着限制作用和修正作用的“怀疑”因素,即有体系的日神因素,他称之为“自我毁灭”。他认为必须用“怀疑”对“激情”进行限制,因为“当艺术家在创作中激情迸发时,他至少在表达方面处在一种不自由的状态中……于是人就沦为奴隶。”为了防止艺术家沦为激情的奴隶,必须对作为本能的激情进行否定性的限制,必须对创造的对象进行清醒的“反思”,以“怀疑”否定“激情”,然后再进行“自我创造”,并对创造进行适度的“自我限制”、自我反思和“自我毁灭”,“达到自我创造和自我毁灭的经常交替”,在矛盾的运动中不让双方(激情和怀疑)过多地实现自己,从而使艺术家保持精神的自由。

从以上分析中我们可以看出,浪漫反讽在总体上是一个美学概念,它采用的是将文学的形象性和哲学的思辨性相结合的表现形式,它既具有总汇性,又具有不可终结性,它是一种无限的“趋向完善的飞跃”。浪漫反讽的现代性之一就是审美对象的陌生化,即审美主体必须与审美对象保持距离。浪漫反讽的主要特征有:作者不断跳出自己的作品;作品的反思性(哲学反思和诗学反思)打破了读者接受作品时的幻觉;作品不断表明有限和无限、现实和理想的对立。

4. 机智

施勒格尔在《雅典娜神殿断片集》中写道“理智是机械的精神,机智是化学的精神。”(施勒格尔,121)化学过程的本质,乃是物质自为的分解与结合。化学反应包括分解、化合、置换和复分解等类型。施莱格尔所采用的“化学的”这个定语,喻指对立面的对抗、分离和结合。施莱格尔认为,机智是一种使原先统一的精神材料分离的、并使其重新结合的精神能力。(加比托娃,59)他在《美艺术讲堂断片集》中写道“一个机智的灵感,就是许多精神材料的一次分解。在突如其来的分解面前,这些精神材料必然特别紧密地融合在一起。”(施勒格尔,20)在另一则断片中,他写道“机智是被束缚的精神的爆炸。”(施勒格尔,35)机智要炸毁的是僵化在静止的、片面的、无矛盾的概念之中的理性思维。换言之,机智就是一种矛盾的、动态的思维,即反讽思维。反讽思维把逻辑矛盾作为自己的本质,因此它能够炸毁理性思维的僵化。(加比托娃,35)

机智(Witz)一词源于古高地德语 Wizzi, Wizzi 的意思是“后天的或先天的知识”“理智”“聪颖”“智慧”。17世纪时,德国人从法语中引进了 esprit(机智)一词,其意为“巧妙而聪慧的即兴奇想”,Witz 也就获得了 esprit 的词义。在17至18世纪的能力心理学中,Witz 的意思是“风趣”,它指的是令人惊叹的、幽默的会话能力。德国启蒙哲学家沃尔夫(Christian Wolff,1679—1754)将 Witz 视作理智指导之下的判断力,即通过比较来发现事物之间的相似性和一致性的能力。启蒙运动的文学理论家戈特舍德将 Witz(理智)视作与洞察力和想象力并列的一种精神能力,它能够保证模仿的合理性与或然性。

浪漫派理论家弗·施勒格尔对 Witz 进行了重新阐释,他认为 Witz(机智)乃是摆脱了启蒙运动的“理智”的一种“合乎逻辑的化学”(logische Chemie)原理。(Müller,862—863)施莱格尔写道“如果说机智是总汇哲学的原则和器官,而一切哲学不外乎是总汇性的精神,是所有那些永远在混合又在不断分离的科学的科学,是一种合乎逻辑的化学,那么那个绝对的、热情奔放的、彻头彻尾物质的机智所具有的价值和尊严就是无限的。”(施勒格尔,89)机智其实就是一种动态的矛盾思维,他认为对立面永远处在不断对抗、不断分离与结合的状态。(刘聪,69)从辩证法的角度来看,施莱格尔的“机智”就是一种“创造性的综合原理”(schöpferisches Prinzip der Kombinatorik),而启蒙运动的“机智”只是一种发现事物之间的相似性的知解力而已(Müller,863)。

施勒格尔的辩证思维还体现在他将整体视作“混乱”(chaos,即“混沌”)：“反讽就是对永恒的灵活性和无限充实的混乱的清醒意识……只有从中能够产生出一个新世界的杂乱无章,才称得上是混乱。”(施勒格尔,165—166)他认为只有通过“机智”的理智直观才能把握住作为“混乱”的宇宙整体;而机智只能采用灵活的断片形式,它采用一系列单个的断片来描绘整体的图像。施勒格尔认为机智的特色就是“断片的神秘主义”(Schelling,1958:90),一方面他指出了机智接近于神秘主义的类比思维,另一方面他又强调了断片的差异性。机智的理智直观乃是人的最高的认识能力,它采用断片的形式绘制了一幅宇宙的袖珍图,作为“有限中的无限和整体之统一的逐点闪现”(Nünning,562)。换言之,机智的理智直观以其灵动性和差异性打破了语言和理性思维的局限,以有限的可言说者向着宇宙的无限不断推进。(任卫东,92)无数小型的断片造成了有限和无限的矛盾性的结合,组成了一个相互联系的“有机的整体”,生成了一部“绝对的书”,即世俗《圣经》。(施勒格尔,170)

5. 艺术宗教

艺术宗教(Kunstreligion)是一个在文艺理论和哲学领域使用的概念,它指的是艺术的宗教化(Sakralisierung),即艺术和宗教的结合或艺术家应该扮演祭司(或救世主)的角色。德国浪漫派的开路先锋瓦肯罗德(1773—1798)认为最高的创造力来自艺术与宗教信仰的联姻。哲学家施莱尔马赫在《论宗教》(1799)一书中首次使用了“艺术宗教”一词。施莱尔马赫认为宗教既不完全是教义,也不完全是行为规范,而是人绝对依赖于神的情感,宗教的目的在于把有限的人与无限的上帝结合起来;艺术则是自由创造力的活动,艺术活动与梦相似,艺术家在白日梦中创造出“内心的意象”。(冯契,723)他在该书中顺便提到了“艺术宗教”:艺术宗教是艺术和宗教的相互渗透,现在虽然还没有出现艺术宗教,但将来也许会出现。

让“艺术宗教”一词正式进入文艺理论领域的是诺瓦利斯。诺瓦利斯认为宗教的基础乃是对上帝的爱和对神的同情,他把施莱尔马赫宣扬的爱的宗教称作“艺术宗教”。他在《百科全书断片集》(1799)中写道“为什么不能在宗教中推出高超的技艺?因为宗教奠基于爱。施莱尔马赫报道了一种爱、一种宗教——一种艺术宗教,堪称一种宗教,就像崇尚美和理想的艺术家之宗教。爱是自由的——爱最喜欢选择最贫困的、最需要帮助的对象。因此,

上帝最喜欢关怀穷人和罪人。只要还有无爱的人,就有不信宗教的人。宗教的使命——对神报以同情。宗教的无限悲情。既然要求我们爱上帝,那么上帝一定需要帮助。在基督教化中,这项使命已经完成了几分。”(诺瓦利斯,188)由此可见,诺瓦利斯提出的“艺术宗教”乃是艺术家的宗教,它是艺术美和宗教信仰的结合,即用艺术形式来表现宗教内容,表现人对上帝的“信仰与爱”和人与人之间的博爱。早在1797年,诺瓦利斯就主张宗教与诗的合一。他在《花粉断片集》中写道“诗人和祭司起初是一回事——只是后来的时代把他们分开了。但真正的诗人永远是祭司,正如真正的祭司永远是诗人——难道未来不应该恢复事物的这种古老状态吗?原义的诗人应成为人类的守护神的代表。”(Novalis,1981:446)他的艺术宗教的内涵其实就是艺术美和基督教的博爱的结合“美与伦理类似于灵性世界里的光与热。”(Novalis,1983:420)

浪漫派哲学家谢林也主张艺术的宗教化,他认为艺术家应在美感直观中再现神性,用艺术作品表现神的显现(Theophanie)。理智直观和美感直观是谢林的艺术哲学的两个基本概念。谢林认为自我对绝对的把握不是通过感觉,而是通过理智直观达到的。理智直观以直接经验表现时就变成了“美感直观”。美感直观来源于灵感,其特征就在于通过客观性的外在形态反映出理智直观所把握的绝对,换言之,艺术是用有限的形象表现无限的绝对,而绝对就是上帝,因此艺术表现了神的显现。(全增嘏,158—164)

在谢林的哲学体系中,宇宙万物和艺术作品的真正创造者乃是绝对,即神。神是人的永恒观念,他所说的人指的是“神中人”(Menschen in Gott),即带有神性的人,神性通过带有神性的人的观念参与了艺术作品的创造,把神性转移到了对象上去,这就是艺术天才的活动。(曹俊峰,321)大艺术家之所以有非凡的天才,是因为他们具有天赋的能力,能够在审美时直观到神,并且能够在作品中把神性显现出来。

德国浪漫派的“艺术宗教”混淆了审美游戏和宗教信仰,混淆了艺术形象和神的显现,它在歌德时代就遭到了歌德和海涅等人的鄙弃。

三、结语

德国浪漫主义文学理论具有不可否认的独创性。浪漫派作家将想象和梦幻作为文学创作的原动力,创造了一个文学幻想的新世界,在很大程度上摆脱了文学与现实的直接联系,打破了模仿说的窠臼。浪漫派融各种文类和各种艺术门类为一体的“总汇

诗”催生了瓦格纳的“总体艺术作品”。浪漫派融诗与哲学、诗与文学批评为一体的“先验诗”是存在主义文论的来源之一。浪漫派的内向化和密语诗学启迪了现代派(尤其是象征主义和纯诗)的文学理论和实践。诺瓦利斯密语化的隐微诗学重视读者的阐释自由,他将读者视作“扩展的作者”,其阅读理论启发了现代阐释学和接受美学。浪漫派破除理性逻辑的童话思维造成了空间交错、时间位移、人和动植物的变形以及物的世界的活力化,从而给后世的超现实主义以有益启迪。浪漫反讽的陌生化是布莱希特的“间离效果”的理论来源之一。但浪漫派文学理论和文学创作的消极面也是不容忽视的。浪漫派的主观性和内向性走向极端就会导致文学彻底脱离生活现实,最终因耗尽内心资源而使文学之花枯死。德国浪漫派的“艺术宗教”观也是极其有害的,晚期浪漫派作家艾兴多尔夫甚至将浪漫文学视作天主教信仰直接的审美表现,从而使艺术成为宗教的奴仆,彻底毁了艺术自主。

参考文献

- [1] Drosdowski, Günther (Ed.): *Duden Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Duden Verlag, 1980.
- [2] Fricke, Harald (Ed.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Vol. 2. Berlin: Walter de Gruyter, 2000.
- [3] Müller, Jan-Dirk (Ed.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Vol. 3. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.
- [4] Novalis: *Schriften*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- [5] Novalis: *Schriften*. Vol. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- [6] Nünning, Ansgar: *Metzlerlexikon Literatur-und Kulturtheorie*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2001.
- [7] Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Werke*. Vol. 1. Leipzig: Eckardt Verlag, 1907.
- [8] Schlegel, Friedrich: *Fragmente zur Poesie und Literatur*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1981.
- [9] Schlegel, Friedrich von: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 18. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958.
- [10] 曹俊峰.《西方美学通史》第四卷.上海:上海文艺出版社,1999.
- [11] 范大灿.《德国文学史》第二卷.南京:译林出版社,2006.
- [12] 冯契.《哲学大辞典》(上卷).上海:上海辞书出版社,2007.
- [13] 冯至.《冯至全集》(第七卷).石家庄:河北教育出版社,1999.
- [14] 歌德.《论文学艺术》.范大灿等译.上海:上海人民出版社,2005.
- [15] 加比托娃.《德国浪漫哲学》.王念宁译.北京:中央编译出版社,2007.
- [16] 李伯杰.弗·施莱格勒的“浪漫反讽”说初探.《外国文学评论》,中国社会科学院外文所,1993(1):18—26.
- [17] 刘聪.《通往“蓝花”深处——马克思与德国浪漫派研究》.北京:中央编译出版社,2013.
- [18] 全增嘏.《西方哲学史》(下卷).上海:上海人民出版社,1985.
- [19] 任卫东.《德国文学史》(第三卷).南京:译林出版社,2007.
- [20] 诺瓦利斯.《夜颂中的革命和宗教》.林克等译.北京:华夏出版社,2007.
- [21] 施勒格尔.《雅典娜神殿断片集》.李伯杰译.北京:三联书店,1996.
- [22] 席勒.《席勒美学文集》.张玉能译.北京:人民出版社,2011.
- [23] 周国平.《诗人哲学家》.上海:上海人民出版社,1987.