

蔡特金文学评论集

付惟慈译

人民文学出版社

一九七八年·北京

作者像：秦 龙 画

蔡特金文学评论集

人 民 文 学 出 版 社 出 版

(北京 朝 内 大 街 166 号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行

六 〇 二 厂 印 刷

字数 74,000 开本 787×1092 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $3 \frac{5}{8}$ 插页 3

1978 年 8 月北京第 1 版

1978 年 8 月湖北第 1 次印刷

书号 10019·2647 定价 0.30 元

目 录

出版说明	1
亨利克·易卜生	1
革命诗人	13
弗里德利希·席勒	24
人力难及	47
弗里茨·罗伊特尔	85
艺术与无产阶级	96

亨利克·易卜生

当本刊上一期付印时，电报传来噩耗，亨利克·易卜生于1906年5月28日在克利斯蒂安尼亚逝世了。这位年近七十八岁的风烛残年的老人，近些年来只是作为自己的影子而滞留于人世，因为对他说来，生活就意味着用文艺创作进行斗争，而他作为战士和创造者的生涯早已结束了。因此，我们今天站在这位伟大的死者墓前，不是对一位天才的收获未能刈割表示惋惜，而是充满深厚的感激和敬佩心情。为了创造为真理服务的最卓越的艺术，他通过永不停息的、充满痛苦的斗争，已经为人类积累下一笔艺术上和道德上都极其宝贵的财富。易卜生所以能达到艺术创作的高峰，所以有力量成为文学发展的先驱和向导走在人们前边，所以能成为无与伦比的教育家和召唤者活在人们心中，正因为他从来没有使自己的艺术才能屈服于柔顺懦弱、卖身投靠的文人所遵循的文学准则：l'art pour l'art，为艺术而艺术。

没有哪个艺术家能象易卜生那样更高地尊重艺术，也没有哪个人象易卜生那样坚定相信艺术有权要求一个人的全部心灵。对易卜生来说，创作就意味着“进行一场自我审判”^①。

① 易卜生在一本书的献辞中写道：“生活——这就是战胜自己心中的地狱的诡计，为诗神服务——就是无情地自我审判。”

他毫无保留地、热情洋溢地献身于艺术。在他的献身精神里融合着他身上的两种特质：一种是古代异教徒的顽强不屈的、不惜任何代价都坚持到底的力量，另一种是基督教的容忍克制、自我牺牲的精神。但是，正因为易卜生把艺术看作人类发展的最高生活表现，所以他认为艺术有比纯粹供人陶醉、享受，即仅供赏心悦目更为巨大的任务。易卜生认为，艺术首先是一位崇高的教育家，有责任引导人们“经过美的清晨之门进入认识之国”^①。因此，易卜生的诗神并没有逃避到一切美梦都能实现的远离尘世的魔园里，而是怀着强烈的憧憬、充满了痛苦的矛盾，在我们这一时代的人们中间安家落户。她始终停留在时代的斗争的骚乱里，尽管她也披着沉沦世界的长袍，跨过寒气凛冽的冰山，在断岩绝壁的海湾中去寻找宁静。她不是以温柔的和平使者的姿态，用牧笛吹奏出美妙的和音出现的。她身披铠甲，手持武器，是一个雄赳赳的女战士。易卜生的艺术是问题艺术，是最广泛、最崇高的意义上的倾向艺术。

易卜生的艺术所要探索的，是“人类的重大事物”，是使个性得到最充分发展、从事最有效果的行动的真理的世界观。不管他一生的艺术作品以多么繁复多样的形式呈现在我们面前，它们在这个目标上却结成一个紧密牢固的整体。在追求真理世界观的过程中，这位挪威文学大师沉浸到多神教和基督教中，用批判的目光比较两幅不同的世界图景。但是，无论是古代哲学或是福音传教士和耶稣教的牧师，都不能给这位追根究底的探索者一个满意的答案，都不能熄灭他胸中燃烧着

① 引自席勒的诗篇《艺术家》。

的销蚀性的烈火。因此，易卜生为追求真理而进行的斗争始终是非常激烈的。他创作了一部又一部的作品，摧毁虚伪谎言的统治，铺设通向真理的道路。不论虚伪、伪善披着社会道德的外衣还是涂上个人理想的脂粉，他总是把它视为死敌，不仅深恶痛绝，而且与之进行无情的战斗。在社会关系中，他从一个人到一个人身上去追缉它；在个人身上，他从灵魂深处去捕捉它。因此，他所反对的虚伪就不可能是传教士以宣讲道德的语调抨击的那种空洞抽象的虚伪。他以一个科学研究者的严酷无情的态度所揭露和审判的，是虚伪的形形色色的具体形象。这种虚伪在今天仍然上升着或者已经烂熟了的资本主义制度中，以嫡子的身分正破坏着个人、个人与个人、个人与社会之间的关系。

这样一个不倦地追求真理的人必然会成为资本主义社会道德这一上层建筑的无情的批判家和破坏者。对自己的艺术使命的热情和信念，使易卜生绷紧着每一块肌肉，使他的每一根神经都紧紧对着一个目标。他以犷悍的力量撼摇了支撑资产阶级道德大厦的支柱，把金碧辉煌的装饰打个粉碎。当他以神色凛然的姿势指斥高踞宝座、发号施令的虚伪，当他义愤填膺地一再向世人大声疾呼“écrasez l'infâme”^①（踏碎那肮脏的东西）的时候，他所唤起的对现存的虚伪道德的厌恶、憎恨和斗争，远远超过了仅仅由于易卜生的高超的艺术而对他表示崇敬的读者范围。

由于易卜生所写的鼓吹解放、号召粉碎旧秩序的作品，妇

^① 伏尔泰关于天主教教堂的名言。

女们对他应该特别表示感谢。同她们以往的任何作家相比，他更是一位妇女的作家，是那些想从虚伪、欺诈的生活的窒人的泥淖中站起来，那些心怀悲痛、想用伤口累累的双手打碎旧招牌，取得作人的权利和独立人格的妇女的作家。我们不会忘记，易卜生创作的戏剧首先是揭示资产阶级妇女的心灵的戏剧。无产阶级妇女为了自己地位的解放和人类的解放进行了最伟大的决战，她们要打倒的不是海尔麦尔^①之流以及他们的婚姻骗局，而是资产阶级同资本主义社会制度。经济的发展解放了物质力量和精神力量。这些力量在无产阶级中使妇女同男人、同家庭的关系发生了革命，随之扫除了过去那种毒害两性关系、扼杀妇女人格的偏见和虚伪的道德。但是，这一在客观世界发生作用的倾向，要在人的主观精神里彻底产生影响，却是一个缓慢的过程。因此象海尔麦尔这类人今天仍然不可胜数。正因为无产阶级妇女作为战士要在阶级斗争中争取自己的人权，她们就必须清算海尔麦尔这些人。更不必说，不论在什么社会环境里，妇女总是想通过矛盾重重的内心斗争弄清楚一个问题，也就是那个深深激动着易卜生戏剧中的典型妇女的问题——要求自主的权力与自我克制应如何分界。从这一点看，这位作为召唤者和劝告人的斯堪的那维亚大师，影响所及，势必超越资产阶级世界和自己的时代。任何一个妇女，只要她感觉到要成为完整的女性必须首先作一个自由的、健康地发展的人，就一定会受到易卜生的影响。

由于追求真理的不可遏制的力量，由于毫不徇情的批判，

^① 海尔麦尔，易卜生的剧本《玩偶之家》中的男主人公。

易卜生已经成长为资本主义制度的各种法规和条例的反叛者，他已经成为一位革命者。当然，还不能说他就是一位站在社会主义观点的坚实基础上的革命家。思想意识的风云戏弄了他。但是尽管如此，由于他的斗争的威猛力量，他的不屈不挠的普罗米修斯式的反叛精神，以及他的艺术才能，在我们这一时代所有那些写出激荡着革命热情的作品的作家中，易卜生应当说是最伟大的一个。统治阶级对危及他们统治的事物，嗅觉总是非常灵敏的。难怪今天社会上那些不劳而食的权益享受者同他们的御用文人，对易卜生要恨之入骨了。

但是，使易卜生和无产阶级之间产生千丝万缕的联系，还不只是这位革命战士对社会的批评。他的本性和他的艺术的另一个特质，即形成革命的批评的有机补充的特质，在这方面也起了作用。这就是对真、美和自由的新世界的热烈憧憬。在这个世界的福地上，人们自由地游荡；他们所要服从的只是自己的意志，而不是任何别的法律；他们的生活活动只受到一种约束，即不侵犯公众的权利。易卜生并没有用绚丽的色彩在尽情扩大的画幅上描绘这个世界。当他的心因为对未来充满希望而骄傲地震颤时，他并没有用太多的语言表达自己的心境。在他的社会批评的无限辽阔、寒光晶莹的冰岩下，燃烧着他的革新世界的梦想的火山般的炽焰。他的强烈的憧憬体现为许多巨大的人物形象。这些人物作为人类的自觉的先驱和向导，在荆棘丛生的人生旅途上走在别人前面。这一憧憬以不可抗拒的力量激励着白兰德^①，他坚信自己负有引导人类从阴暗的泥潭走向纯洁、光明的高处的使命，他自己就

^① 白兰德，易卜生的剧本《白兰德》中的主人公。

是这一信仰的英雄，并为之献出自己的生命。白兰德这个形象体现了易卜生的信念：每个人都应该毫无保留地、不惜一切地献身于自己的理想。这一憧憬也体现在热衷于追求智慧和美的尤里安^①身上。尤里安为了他梦寐以求的理想王国而只身抗拒着一个新的黑暗世界的来临。这一憧憬还在另一些人物身上低声泣诉着。这些人物由于性格懦弱或者疾病缠身不能再起来斗争，但是脑子里却一直幻想着战斗和战斗的图景。也就是说，这一憧憬即使是在一片腐朽和废墟中，也仍然绽露着新生活的希望的萌芽。但是，易卜生的革命憧憬没有能立足于历史主义的坚实基础上，因而只能消失在飘渺的云端中，这也许是他的一生的悲剧，并表明了他无论如何没有能跳出时代和民族的限制。因此易卜生的使命是“提出问题，而不作回答”^②。他只能把追寻着、探索着的人们的冲突引向一个大转折式的结局，但不能给予可靠的解决办法。虽然如此，他的作品并没有散发出绝望无力的死亡气息，而总是洋溢着对人类解放的前途充满希望的信念。这一信念虽然没有导致男女主人公的胜利，却从他们对人生的美好和力量的无限憧憬中吸取了不可思议的活力。也正是由于这种憧憬，人们在充满虚伪、狂热病态的生活泥潭中才敢于要求，敢于斗争，才能奋勇前进。它给了人类更大的力量，一定要实现一个既古老

① 尤里安，易卜生的剧本《皇帝和加利利人》中的主人公。易卜生由于想要指出两个伟大历史时代的冲突而选择了罗马皇帝尤里安（公元361—363在位）为自己剧本的主人公。在基督教成为罗马的国教以后，尤里安因企图复兴异教而得绰号“叛教者”。

② 这是易卜生的自白，他说：“我的工作就是提出问题。我对这些问题没有答案。”

而又永远年青的梦想——“要生活得和大神一样”^①。对易卜生来说，人类的无法阻拦的前进的保证，就是促使人们进行斗争的憧憬，而不是有形的斗争成果。

在这一点上，易卜生和莱辛是有共同性的。莱辛与那些怠惰、厌足、自封为“永恒真理”的掌握者们不同，也是把探求真理看得比占有真理更为重要。这种态度使得易卜生的怀疑永远是健康的，有力量的，从而使他的创作力永不枯竭。它还使得易卜生在一个堕落的世界的混乱和腐败中始终坚信一个未来的王国必将实现，坚信一个解放、造福人类的新的世界观必将胜利，它将战胜“皇帝和加利利人^②”对人们肉体 and 灵魂的统治。易卜生逐渐看到这一世界观在时间的母胎里慢慢成长起来。它是古代文明和基督精神两者给个人生活、因而也给人类发展带来的，在历史上永远存在的精神——道德价值的综合，虽然这一和谐的统一体又是与古代文明同基督精神本质上完全不同的新东西。正是为了这一世界观的胜利，易卜生运用自己的艺术进行了战斗。虽然易卜生到了晚年，思想过程逐渐被越来越茂密的神秘象征主义的芜草遮掩起来，但是他毕竟没有象理查·瓦格纳那样，通过叔本华^③的悲观主义径直逃遁到基督教神秘主义的黑暗中。

正是由于易卜生的憧憬和信念，他对于我们是非常宝贵

① 引自席勒的诗篇《理想和生活》。

② 引自易卜生同名剧本。“加利利人”指耶稣，见《新约》“马太福音”第二章。

③ 叔本华（1788—1860），德国唯心主义哲学家，非理性主义者。他认为，所有人都是利己主义者，但人们利己的“生活意志”在现实世界中是无法满足的，故人生充满了痛苦。

的。人类永恒的追求就是要象挣脱了枷锁的普罗米修斯那样，
升到太阳的高度。无产阶级进行的阶级斗争难道不就是这一
永恒的愿望的典型历史形式吗？这一斗争打开了实现这一
憧憬的大门，不也是由于受到对于美好未来的信心鼓舞吗？

但是，尽管易卜生在这一点上非常接近战斗的无产阶级，
他奔向这一共同目标却走了一条孤寂的小路，离开了回响着
千百万劳动大军脚步声的坦阔的历史的平原。他吸收了现
代世界文化的滋补的汁液，所以他的人格远远超越了狭隘的
乡土环境，成长为一个巨人。但是，即使他的睥睨一切的雄厚
力量，也没有能完全冲破环境为他的发展设置下的障碍。

还在易卜生年青的时候，无产阶级的阶级斗争就象暴风
雨般冲洗着全世界，在闪电和风暴中，在汹涌的洪涛上建立
了一个新的世界观。但是易卜生的故国挪威却没有看到作为
这样一个工业高度发展的产物的新兴无产阶级。易卜生呼吸
的精神空气浸透着虔信主义。这一主义对一切社会问题和个人
矛盾只宣讲一个解决办法：通过内心生活的纯净而使宗教道
德再生。年青的易卜生，甚至到成人以后很久一段时间，一直
是一个孤独者；在一个不仅不理解他而且充满敌意的世界里，
他只能孤零零一个人保卫他自己最神圣的东西——他的艺术
使命。因此，易卜生的目光掠过了历史必然性，这种必然性把
为争取新社会制度的世界观的斗争同无产阶级反对资本主义
的阶级斗争焊接在一起，把解放人类的事业从个别人手中拿
过来移交给广大群众，使之成为有组织的行动。

就是在这种精神—道德冲突的纷扰混乱中，脱离了争
取政治和经济权力的社会斗争的世俗压力，这位北欧大师让

自己的新的世界观诞生了出来。他号召所有坚强、高尚的人当助产士，因为这些人通过他们“高尚的人性”^①的创造魔力，借助他们对自己提出的崇高的目标，能够培养出“高尚的人”来。也正因为这个原故，易卜生的“王国不在这个世界上”，虽然他不同于席勒，并没有把这一王国梦想为美的幻影，而认为是生气洋溢的现实。

但是，易卜生与无产阶级的分歧并没有使他走向同无产阶级无法调和的敌对地位。无产阶级奋斗的目标——科学社会主义，绝不仅是经济纲领和政治纲领，它是历史上一个绝无仅有的最广泛也最统一的世界观。因此它将给人类的客观发展和主观发展创造出最丰富的可能性。社会主义的世界观，作为自然科学和社会科学的结晶，必须粉碎皇帝和基督的统治。易卜生心目中的新国家，他的革命憧憬飞翔期望的最高境界，只能是社会主义的国家。只要对易卜生写下的话认真地思考一下，内在联系的无可辩驳的逻辑就可以说明：他通过对人的性格和人的命运的观察，“虽然没有自觉地、直接地奋力追求，却达到了社会主义道德哲学家通过科学研究所得到的同样结论”。这就使得易卜生同资产阶级社会的虚伪生活进行的多次激战有利于战斗的无产阶级。

易卜生对个别人物寄予很多高尚的希望，这倒不是因为他看不起群众，而是因为他相信他们是仍然沉睡着的力量。他要求人的个性能有最高的发展，也不是想以此否认人民大众的活动；而是希望人们的活动能结出更丰硕的果实，希望个人

① 易卜生在 1885 年 6 月 14 日特隆赫姆工人联合会大会上所作的演讲中说：“高尚人性的因素应该被纳入政府中、国家生活中。”

的高度的精神—道德价值能提高人们整体的起作用的力量。因此，易卜生重视的是音响的强度而不是声音的多寡，珍视的是群众身上旺盛的精力而不是群众的坚固的整体。这样，他就忽视了在历史发展过程中量的变化会引起质的突变。

但是，忽视这一法则并不等于个人狂傲自负、背离整体，这中间还有一大步距离，这一步易卜生却没有迈出过。尼采^①把他的超人——顺便说一下，超人并不是尼采哲学的亲生子——放在冰冷的孤独中，以便让他冷酷无情地统治着群众。易卜生的高尚的人却逗留在群众之中，以便通过充满痛苦的斗争，净化和陶冶了自身之后再去教育人民。他想要自由，不是为去统治别人，而是为了不受别人统治，不因别人强有力、自己软弱而受人统治。易卜生在他的成长和活动中，感到自己同群众的存在与战斗结合在一起。诗人要求个人有自由参与生活活动的权力，认为这是他对别人尽义务的开始。一个人只有当自己的力量成熟壮大之后，对别人才可以、也能够起作用。因此，一个人如果在内心困苦的鞭笞下睁开眼睛，并力图解决时代提出的重大问题，那么忠实于自己便是他的最高道义。易卜生的著名的“个人主义”就是根源于这一思想并和严格的、积极的利他主义融合成一体。正因为这样，他在1885年特隆赫姆的工人联合会上才能坦白宣称：他期待着工人和妇女具有的高贵的性格、意志和感情能够继续发展而

① 尼采（1844—1900），德国反动的唯心主义哲学家，唯意志论者。他认为进化过程到了顶点就出现超于凡人之上的“超人”，并宣称“超人”将决定历史的发展，而人民群众则是“奴隶”和“畜群”，只是“超人”用以实现其意志的工具。

带来真正的自由。他的这段话既不是为自己的观点辩解，同他的一贯看法也没有任何矛盾的地方。

易卜生可以跻于一切时代、一切民族的最伟大的戏剧家之列，他的作品在当代全部文学的耕耘中留下了一道深深的永不磨灭的犁槽。本文限于篇幅，不可能对这位艺术家进行全面的评价。在这里我们只是对他的创作的革命内容和教育内容概括地描述一下。关于易卜生艺术的最重要的创作的评价工作，只能留待以后再做了。

易卜生的艺术震撼了资产阶级社会中那么多混混沌沌的懒汉，他们再也不能躺在安乐椅上心安理得了。它向他们提出了揭露当前社会制度的虚伪道德面纱的问题。特别是在充当资本主义制度的精神卫队的资产阶级知识分子中间，易卜生的艺术发生了炸药般的爆炸作用。因此，他的艺术给资产阶级的世界带来了骚动、混乱、分裂和反抗，并且削弱了它抵抗无产阶级进攻的力量。

同时，易卜生的艺术也帮助无产阶级摆脱开虚伪的资产阶级思想意识束缚着他们的罗网。它使无产者辨识资本主义制度的缺陷和罪恶的目光更加敏锐，为他们批判、憎恨这些缺陷和罪恶提供了新的养料。易卜生的艺术培育人的个性，使之更加坚强、更加纯洁，在这一点上它超越了时代的限制。它用钢铁一般的手掌抓住每一个人，迫使他对客观世界和自己的内心世界进行清算，认真权衡权利和义务的比重。它使人面对面地看清自己的行为、意志和愿望，以及自己的热情和梦想。它把一个人的最隐秘的、甚至对自己都要遮掩的东西，从他的意识深处展露出来，而且决不容许人们再行支吾逃遁，也

决不容许为自己开脱辩解。“你就是这样！你应该怎样呢？你能够怎样呢？”他的艺术向人呼喊，不到他走上反抗的道路，或至少开始寻找这条道路，决不罢休。

为了战斗和胜利，无产阶级最低限度必须具有把自我确认的权利同自我牺牲的义务相互结合的个性。对于无产阶级来说，易卜生艺术的教育价值将随着越来越严重的解放斗争的任务和越来越繁荣的群众文化生活而不断增长。只要资产阶级社会存在一天，作为反抗者的易卜生就一天不死。易卜生，这位艺术家和教育家，一定比资产阶级的寿命更加长远。

（《平等报》第16卷，1906年第12期）

革 命 诗 人

“政治诗歌，醒聩的诗歌。”^①在颓废派艺术家制造的那个脱离现实的、充满漂亮的飘渺幻影的国土里，这个口号今天比以往任何时候都叫喊得更加聒耳，但也往往更加令人生嫌。一帮花得起钱的“艺术鉴赏家”和“艺术知音”们，象追随巴黎和维也纳的流行式样那样认真地、热心地注意着当代艺术流派的演变。对于要求把“倾向”从美学领域中驱逐出去的叫嚣，他们狂热喝采。有产者日益虚弱，无法从他们统治的丑恶现实中发展出一种思想意识，能够有力地、有成效地鼓舞和形成大规模的艺术创作。而这些“艺术鉴赏家”和“艺术知音”却有意识地或者本能地欢迎从理论上美化有产阶级的有加无已的衰朽。另一方面，他们又有意识地或者本能地欢迎从美学上装璜打扮统治阶级对被剥削者的思想意识的憎恨。这种思想意识是被剥削的广大群众在反对资本主义制度的斗争中产生出来的，它满怀欢乐地迎接着未来。但对于资产阶级来说，这一思想意识只不过引起它对过去的革命的不愉快的回忆，或者更令它害怕的是，向它预告了必将灭亡的前途。

把“倾向性”排斥出美的王国是欺人之谈，艺术史当然要

^① 出自歌德的《浮士德》第一部第五场《莱普齐市的欧北和酒寮》。

揭穿这一谎言。艺术史证明：具有最高的和持久的艺术价值的作品，在任何时代都是伟大社会运动和斗争的精神内容的产儿。无产阶级同席勒一样，也把艺术当成一种“道德力量”，它完全用不着认为这是什么不文明的见识而感到羞愧。当它感觉到艺术作品也呼吸着自己的最美好的历史活动的气息时，当它发现艺术创作以最成熟的艺术手腕表现出它正为之进行斗争的理想时，这些创造就会深深地激动它的心灵。无产阶级最珍爱的是那些按照社会和政治斗争的节拍弹奏七弦琴、用歌声召唤无产者的队伍参加斗争的诗人。这标志了无产阶级的茁壮生长的力量，标志了它对未来如何充满希望而纵情欢呼。斐迪南·弗莱里格拉特就是这样一位诗人，而且是最卓越的一个。

斐迪南·弗莱里格拉特 1810 年 6 月 17 日生于德特莫尔特^①，是一个教师的儿子。除去在四十年代短暂的几年中能够以自由作家的身分专心致力于他热爱的写作生涯外，他始终不得不依靠经商糊口。直到他已经成了一个力竭身衰的老人，才由于所谓的“祖国的谢意”^②不再为生活劳碌奔波了。因此从表面上看，他的生活圈子一直局限在“脑力短工”的一个阶层里。他在一首题名为《安息吧》的充满自豪感的动人诗篇中，曾歌唱过这种人生的命运。虽然他还没有落到“枵腹笔耕”的凄惨地步，但是作为一个革命号手，却被反动派逼得从

① 德国西部的一个城市。

② 1868 年德国资产阶级人士曾以“祖国的谢意”的名义，为弗莱里格拉特立了一个乐捐簿，给他募集了六万塔勒。关于诗人接受德国市会的施舍一事，马克思曾给予严厉的批评。

一个国家亡命到另一个国家，整整度过十七年的流亡生活。在这一段日子里，他饱尝忧患，特别是精神上的痛苦折磨。这在他的诗中屡有流露：

他奋力飞上云霄，
却不得不在尘埃里
忍受着生活的煎熬！

尽管如此，弗莱里格拉特却没有让自己的灵魂在“出卖短工”，因为他从“枵腹笔耕者”的世界里，从无产阶级化了的脑力劳动者（尽管他们充满了假象与现实之间的种种矛盾）的世界里吸取了最崇高、最宝贵的东西，即革命的怒火，革命的热情。这种宝贵的精神只有那些不屑于在资产阶级观点的土地上轻率地、自暴自弃地建立住房的人才能够得到。革命本身就是肥沃的历史土壤，而弗莱里格拉特的最有力、最深刻、最动人的创作正是在这种土壤上生长出来的。革命给予他的诗篇以热情（作者正是怀着这种热情才抓住了1848年革命时期的活动和精神）；革命还给了这些诗篇色泽和芳香，使它们直到今天仍然光辉闪烁，直到今天，只要是为了自由而斗争的地方，它们就能令人心醉神驰。

弗莱里格拉特只能是这样一个诗人，因为他的艺术灵感不是来自文学的冥想，而是来自现实。特别是当生活带着革命狂飚的创造力量向他汹涌奔来的时候，他的艺术灵感就受到极大的鼓舞，就要凌空飞翔。在谈到1844年作为“信仰告白”发表的那些社会政治诗时，弗莱里格拉特曾说过：“这里面没有一首是凭空臆造的，每一首都是真实事件的产物。”这句话反映了诗人的创作特点的主导方面。

青年时代，弗莱里格拉特曾一任自己幻想的野马驰骋在充满异国风光的遥远土地上。他曾以大胆的韵律和绚丽的画面描绘了光彩夺目的热带生活。但是，这与其说是没落颓废的浪漫主义对他的影响，勿宁说是他在阿姆斯特丹作商人时，环境刺激了他的想象力。国际贸易在那里给海洋架起桥梁，把人们从四面八方投掷在一起。因此，他这一时期的作品，决不是表现一个厌弃文明的人怎样从不可理解的、火热的现实逃向厌世者能够重新得到快乐和享受的大自然，或者逃向弱者认为是力量的野蛮状态。这些诗作所反映的勿宁说是一种真正的世界公民观点^①。这种观点是现代世界经济的产物，它的出发点是坚信人类必须团结成一体，而它所理解的人类则包括一切民族，一切种族和各种不同文化的人群。另一方面，弗莱里格拉特的诗神从远方返回祖国，在笼罩着神话色彩的往日的纪念碑前略事休息，便披上戎装战甲登上了政治战场，也并不是由于年青德意志诗人们的嘹亮的“铁云雀”^②的召唤。决定弗莱里格拉特的诗神行动的，是“形势的转变”，就是说，前进的历史力量与阻碍这种力量的三月前反动势力^③之间的激烈斗争。正是这种形势迫使他在《秋》这首诗里供认：“我过去以梦境代替生活”，又召唤他说：“起来，回到你的故乡去！好好思索一下吧，你这个沉思者！”思索使他深信：“一个年轻的德国将要诞生”，一个统一的、自由的德国将要诞生，它

① “世界公民”一词出自歌德。

② “铁云雀”是海涅在致盖欧尔格·赫尔威的诗中对后者的称呼。

③ 1848年3月，维也纳、米兰、马德里、巴塞罗那等地都发生了人民起义。接着是德国各城市的起义和巴黎的七月起义。“三月前反动势力”一词概括地表示一切仇恨革命的势力。

的助产士必然是无产阶级进行的革命。

我们是力量！我们锤击腐朽，

直到锤击出一个新的国家。

我们从来就是上帝的眼中钉，他惧怕

我们无产阶级的伟大。

这个无产阶级怀着必胜的信念向狂暴的反动势力高喊：

你们阻拦我们，却不能压服我们，

不管怎么样，世界也是我们的！

弗莱里格拉特并不是突然变成了反对派而参加革命的。从他过去认为诗人应该高高站在“了望台①”上，到他走到下面“党的城垛”，最后又走进最革命的营垒《新莱茵报》阵营，同马克思、恩格斯并肩战斗，这是他“思想不断发展”的结果。他不把自己的发展看作是一个超人的惊天动地的伟大行动，而认为是整个民族在提高政治觉悟和进行政治教育的斗争中所必须经历的精神演变过程的一部分，这也说明他的力量的深厚源泉是来自与人民大众结合的情感中。

弗莱里格拉特发展成为一个革命战士的几个阶段，可以从他的《信仰的告白》两卷诗集、从1846年以《ça ira》②为题出版的一组大胆挑战的诗篇、最后从《现代政治和社会诗》看出来。《ça ira》就已经发出了强烈的革命气息。而《现代政治和社会诗》有一些首曾首次发表在《新莱茵报》上，可以说是革

① 诗人参加革命前，在1841年写的《寄自西班牙》一诗中，有这样几行：“诗人在高高的了望台上站立，站得比党的哨兵还高。”

② 法语：“干吧！”1789年法国资产阶级革命时期一首流行歌曲亦曾以此为题。

命本身的产物。激烈的反抗精神使这些诗篇的每块肌肉都紧紧绷起来，每根神经都在愤怒而兴奋地颤动着。诗人让他的诗歌唱出了热情激昂的语言，呈现出雄伟壮丽的图象。

弗莱里格拉特称得起是一个完全的、伟大的诗人，因为他具有完整的人格。他“通过言语和行动坦率地、坚决地”宣布了自己的信念，他怀着自豪的、一往直前的勇气把自己的一切无条件地供献出去：诗人的崇高荣誉、不久前才获得的使妻子儿女有了安身之所的自由的地地位、灿烂的前途和居住在祖国的权利。

1844年他放弃了一笔三百泰勒的小小年金。这笔钱是亚·封·洪堡特^①违反他的意愿于1842年替他向弗里德里希·威廉四世^②申请得来的。在放弃年金的这一年，他刚刚出版了《信仰的自白》。这本小书向“近年来令人窒息的空气砰然放了一枪”^③，这样他就不能在德国居住下去，更不能无拘无束地在德国写作诗歌了。为了到瑞士的拉佩尔斯威尔去，他途经布鲁塞尔。在这里，弗莱里格拉特结识了一些人，其中就有卡尔·马克思。后来他同马克思建立了亲密的友谊，并且成了短期的战友。

两年后，他迁居伦敦。为了维持一家人的生活，他不得不在伦敦重操商人旧业。

但是，当三月革命的风暴席卷德国的时候，他再次奔赴战

① 亚历山大·封·洪堡特(1769—1859)，德国著名地理学家和自然科学家。

② 弗里德里希·威廉四世(1795—1861)，1840—1857年为普鲁士国王，1857年起因精神失常，由其弟代为摄政。

③ 见《信仰的自白》卷首题词。

场。他踏上旅途，到杜塞尔多夫住下来，不久便参加了在科隆出版的《新莱茵报》编辑工作。在马克思的天才领导下，这份报纸站在革命的社会主义立场对资产阶级民主进行了无情的批评，企图通过这种鞭挞使资产阶级民主继续前进，有力地完成它的政治使命：从政治上消灭封建专制国家。

《死者致生者》一诗象最后审判的号角一样回响着柏林街垒战(连同发生在城堡广场上的尾曲)和巴黎六月战斗^①的震荡大地的炮火声。由于这首诗的激昂的呼声，诗人被当局逮捕并受审。在宣布无罪开释以后，弗莱里格拉特迁居到科隆，1849年5月他在这里为被迫停刊的《新莱茵报》最后一期写了一篇不朽的告别词，其中洋溢着不可战胜的顽强战斗精神：

再见，——但并不是永别！
因为，弟兄们，他们杀不死我的精神。
不久我就要站起来，甲冑琅琅，
不久我就要回来，披挂着戎装。
当战斗的狂风和烈焰
把最后的王冠打成碎片，
当人们最后宣告“判罪！”，
那时我们将一同站立起来。

但是弗莱里格拉特在科隆也象在杜塞尔多夫附近的比尔克一样不能久居。1851年5月他不得不返回伦敦，再次套上商人的枷锁，他的处境这次比过去更加恶劣。反动派因为这

^① 柏林街垒战开始于1848年6月14日；巴黎无产阶级起义开始于6月23—24日。

位天才诗人召唤人们进行一场“立场明确”^①的战斗，对他进行报复。他们以侮辱德皇和参加阴谋活动——这是警察头子施梯柏^②为迫害共产党人捏造的一件“阴谋案”——的罪名，先后向弗莱里格拉特发出两张拘票。

同四十年代大多数战士的遭遇一样，普鲁士王位虽有更迭^③，祖国的大门始终没有对弗莱里格拉特敞开。如果想符合大赦的条件，就要写申请书，要到法院投案，而弗莱里格拉特却保持着革命战士的骄傲和忠诚，不屑于做这种事。这样，一直拖延到1868年，他才返回祖国。为了避免当局再来找麻烦，他这次在斯图嘉特附近的坎斯塔特住下来。1876年3月18日，“偷偷溜到病榻边”的死神终于夺去了他的生命。生时，诗人曾在—首奇妙的诗篇《死神之歌》中歌颂过另一种在革命斗争中的“豪迈的死”，认为这种“为人类为祖国而死”，能使“最优秀、最勇敢的人满怀豪情地悲壮赴义”。但是到头来，这位诗人仍然免不了在病榻上遭到死神的毒手。

如果说弗莱里格拉特对革命做过不少贡献，那么他得之于革命的却还要多。在革命的烈火中，他的才能绚烂地开放并结了果实，他的特性发展成极高的艺术技巧。在他的抒发个人感情的诗作中，有一些堪称这类诗歌中最优秀的作品，而他的革命抒情诗，更不乏完美的篇章，其中最优秀的部分，只有极少数诗人才达到其高超的水平，更不要说有谁能超

① 这里原文引用了弗莱里格拉特的《白桦树旁》一诗中的句子，意思是“必须选择这一边还是那一边”。

② 威廉·施梯柏是当时普鲁士的政治警察局长。

③ 弗里德里希·威廉四世于1861年1月死去，由其弟继位，即后来的德皇威廉一世。

过了。

弗莱里格拉特的那些抒发革命狂想的诗篇仿佛是不久以前才写作出来的，其思想内容至今仍有现实意义，仍然散发着新鲜、动人的魅力，这无疑要归功于以卡尔·马克思为精神中心的一些朋友的启发和影响，特别是他同马克思本人的友谊。由于这种影响，诗人才能跳出纯属小资产阶级激进民主主义的浅塘，认识到承担着革命重担的无产阶级的作用。在弗莱里格拉特的那些最优秀的革命诗歌中，洋溢着一种无畏的、必胜的精神，这正是《新莱茵报》的精神。他的诗歌召唤一场在四十年代虽然不是由无产阶级单独发起、但在将来却必须由无产阶级独立进行到底的革命。正因为这样，这些诗歌所表现的好象是活生生的现实，仍然激励着今天的无产阶级革命战士。弗莱里格拉特的战斗的抒情诗的创作，随着革命的热潮而高涨，又随着革命的落潮而消失。但是它不象静静流失的细流，而象突然泻进深渊的巨川。在写了具有预言性的信仰力量和光辉幻景的《革命》和《白桦树旁的战斗》两首诗以后，他的战斗抒情诗就全然绝响了。

对革命的希望破灭之后，弗莱里格拉特的革命热情的烈火被覆上一层庸碌的日常生活的灰烬。但是虽然如此，火焰并没有完全熄灭。

勿庸讳言，经过漫长的反动统治年代和流亡岁月，诗人的政治信仰又逐渐靠近了资产阶级民主主义。这种思想上的倒退也影响了他和马克思的友谊。两人的关系虽然没有断绝，却日渐疏远了。

不过，弗莱里格拉特始终是一个正直的民主主义者，他同

具有自由思想的伟大瑞士作家高特夫里特·凯勒^①的友谊就是很好的证明。在将近暮年时，因为受到1870—71年发生的一些事件影响，他固然写了一些歌颂对法战争、号召建立统一德国的诗，但这些诗既没有狭隘、狂热的爱国主义的调子，也没有歌颂霍亨索伦王朝的军乐声；恰恰相反，这里面流露出的深厚的人道精神。诗人想到血染大地的情景，不禁“情绪抑郁”，心弦震颤，悲叹着“死者，死者”。

如果哪个为国王和钱袋热心效劳的无聊文人胡说什么弗莱里格拉特曾拜倒在德意志帝国的约柜^②和普鲁士权贵面前，为他们舞蹈讴歌，这简直是对诗人亡灵的极大亵渎。弗莱里格拉特给他的朋友贝尔托尔特·奥尔巴赫^③的信里有下面一段话，可以澄清这个问题：“我无需向你提醒，在那些危难的日子里我如何毫无保留地站在民族一边。但是，亲爱的朋友，如果因此就认为我把从战斗中产生的‘帝国’看为至高无上的东西，看为我们所有的人奋力追求、即使为之坐牢、流放也在所不计的理想，这可从来不是我的想法。我承认现存的事物，只是把它们当作一种暂时的必然，但是我并不倾心于这些事物。我尊重你的意见，因为我知道它是以事实和公正的信念为基础的，然而我并不同意这种意见。”

作为一个革命诗人，弗莱里格拉特今天在德国只能是一个无产阶级的诗人，而且就他对未来的坚定信念、乐观主义的

① 高特夫里特·凯勒(1819—1890)，十九世纪中叶德语文学中一位伟大的现实主义作家。

② 据基督教圣经《旧约》，摩西奉上帝之命所造的木柜，内藏刻有上帝与犹太人所立约法的石版，故称约柜。

③ 贝尔托尔特·奥尔巴赫(1812—1882)，德国小说家。

战斗意志和不屈不挠的反抗精神来说，没有第二个诗人赶得上他。在纪念他诞生一百周年的时候，正值普鲁士人民进行争取选举权的斗争，他的社会和政治诗中一些优秀篇章以生活本身的现实性激励着我们。我们感到，他的诗好象就是产生于我们这一时代，就是为我们这一时代而写的。弗莱里格拉特诗歌的这种作用证明了德国的政治发展如何落后，换句话说，证明了未能完成 1848 年的历史任务的资产阶级自由主义的腐朽没落。但是，它也证明了革命给予这位天才艺术家的诗歌以永恒的生命力。

（《平等报》1910 年第 19 期副刊与 1907 年第 24 期）

弗里德利希·席勒

席勒于1759年11月10日在马尔巴赫诞生的时候，一场横扫封建社会的、具有世界历史意义的大雷雨即将来临，它的第一道闪电已经划破法兰西精神界的长空。1751年狄德罗、达兰贝尔、霍尔巴赫和格利姆^①等人编纂的百科全书开始问世。这部科学巨著从唯物主义对自然的观察出发，达到忠实于自然法则的社会哲学著作的顶峰；它向人们宣告，法国资产阶级是一个上升的、革命的阶级。1762年让·雅克·卢梭以同样的精神写成的《社会公约》使思想界大为震动。

当席勒在1805年5月9日逝世的时候，一场伟大革命的余焰仍在欧洲上空闪耀未熄。今天又兴起了一场革命，它的一道道的闪电正向我们投射着炽热的光辉。当年革命烈火的发源地是法兰西，今天则是俄罗斯；当年前进着的革命生活的护卫者和旗手是资产阶级，今天这个职责落到了工人阶级肩上。

这些事实的两道历史火柱清楚地表明：在人类历史短短的一个半世纪中，社会发展以何等力量、何等速度在奔腾前

^① 狄德罗（1713—1784），达兰贝尔（1717—1783），霍尔巴赫（1723—1789），格利姆（1723—1807），都是法国启蒙哲学家，《科学、艺术和工艺百科全书》的编纂人。

进。在这个短短的时间内，资本主义受了以蒸汽王^①（驯服了的电力日益同它结为伙伴）为前驱的产业技术革命的推动，用《共产党宣言》的话来说，“创造了完全不同于埃及金字塔、罗马水道和哥特式教堂的奇迹；它完成了完全不同于民族大迁移和十字军东征的远征。”^②它在社会的母体里解放了前人无从臆想的强大的生产力；它移山倒海；它创造了民族统一的国家，又用资本同劳动之间的不可逾越的鸿沟把民族分裂开；它在彻底变革了的经济生活上给我们带来了世界历史的大转折。站在这个转折的起点上的是同资产阶级决裂了的、战斗的无产阶级，站在它的终点上的是获得解放的全人类。

如果我们想了解德国无产阶级为什么并在多大程度上可以宣称席勒“是我们的”——这同资产阶级纪念席勒的那种鸣锣敲鼓的闹嚷完全是两码事——，我们就必须着眼于人和事物的这一历史性的变化。这种变化教会我们区分在诗人一生的伟大创作里哪些东西属于过去的时代和垂死的阶级，哪些东西由于其永不消亡的生命力属于当前的时代，今天仍然是奋勇向上的人民群众的宝贵财富。

让死人去埋葬死人吧！让资产阶级在他们的追求形式、强人接受的崇拜仪式中去赞颂席勒遗产中那些历史上已经死亡了的东西吧！工人阶级与资产阶级完全不同，他们永远珍视的，他们用全部精神拥抱的，是那些能顶住时间洪流的不朽

① 此处借用宪章运动诗人爱德华·波·米德所作《蒸汽王》诗中的形象。这首诗曾由恩格斯译成德文（见《马克思恩格斯全集》第2卷第472页，人民出版社1957年版）。

② 见《马克思恩格斯选集》第1卷第254页。人民出版社1972年版。

的东西，是那些跨越了过去和现在而属于未来的东西。这才是人类的宝贵遗产。工人阶级对席勒不是盲目崇拜和曲解，而是用历史观点进行研究和批判，经过真正的认识进而提高到鉴赏、爱戴和崇敬，因此他们对这个在自觉的一生中热情探索真理、不懈地为真理斗争的天才艺术家表示最大的尊敬和感谢。

然而，我们必须深入了解席勒成长、生活和从事创作的那个世界，倒并不是由于席勒同他的时代密切联系，而是因为要认识他的创作的历史局限性。这样，我们的目光就会更加敏锐，能够看出席勒人格的突出伟大。他的人格远远超出了创造和形成它的时代背景，远远超出了同他个人的命运同样悲惨的历史环境。

在席勒的青年和成年时代，德国的落后、畸形的经济生活和政治生活的全部灾难都压在他的身上。当年轻的资本主义在英法两国已经有力地伸开四肢，并且用他那很快地就变得坚硬的拳头触动和改变着社会关系的时候，当一个经济力量雄厚、文化水平较高、并已获得解放的资产阶级已经在这两个国家执掌了政权或者正通过革命夺取政权的时候，当千百万被解放出来的力量正在这两个国家活跃起来，创造着新生活的时候，德国的停滞不前是一副多么悲惨的景象啊！

德国在经济、政治和精神方面都背负着三十年战争的严重后果。新时代以不发达的工场手工业的姿态羞怯地敲着大门。中世纪的行会束缚同政治上的不自由和极端落后状态勾结在一起，严重阻碍着经济生活和社会生活的发展。

各邦分立造成的祸患达到了顶峰。大大小小的专制君主

在战争游戏、狩猎和姬妾当道的颀风中，在互相倾轧以及同外国的无耻勾结中争强斗胜。

如果肆无忌惮的苛捐杂税和官营商业的重利盘剥仍然无法弥补国库亏损时，他们就把本国的子民卖给外国去当雇佣兵。讲到宫廷中的精神文化，如果有的话，也不外是法国货的粗制滥造的翻版。附庸于封建政权的一些阶级，不仅有纳税进贡的义务，在物质和文化两方面也都是贫乏不堪。此外，德国也没有象伦敦和巴黎这样的大城市，由于财富和文化知识的集中，能够成为国家政治和精神生活的中心，在争取新时代到来的斗争中，能够成为不断前进的决定性因素。

德国没有一个坚强的、意识到自己历史使命的革命的资产阶级为推翻专制主义和封建贵族的统治、为夺取政权并开辟一条新的历史道路而进行战斗。法国大革命的惊涛骇浪——百科全书派就是预报这场暴风雨的海燕——在德国只引起小小的涟漪。德国的资产阶级十八世纪初的一场解放斗争不是在政治战场上，而是在文学艺术的原野上进行的。这一革命新纪元的序幕是由文学领域中狂飙突进运动^①的一些作家，如赫尔德尔、克林格、莱·瓦格纳、哈曼·毕尔格尔、舒巴尔特等人首先揭开的。这一革命时代在《强盗》和《阴谋与爱情》中达到了最高峰，并以古典文学的兴起而胜利告终。

席勒的生活和创作就是限定在这样一个时代状况的框子里的。受这种状况的束缚，是他的历史性的不幸；同这种状况

① “狂飙突进”是十八世纪七十至八十年代德国的一个文学运动，由克林格的同名剧本(1776)得名。“狂飙突进”的青年作家克林格、歌德、席勒等高举反封建制度的旗帜。

展开斗争并且震撼了它，是他的不朽的荣誉。为了说明窒息着席勒青年时期发展的沉重的政治灾难，只要提一下当时那位“国君”的名字就够了。卡尔·欧根^①是一个穷兵黩武、骄奢淫逸的暴君。他把自己的子民卖给奥地利、法兰西当雇佣兵，卖给荷属东印度公司运到南非殖民地去。为了博取情妇的欢心，他把诗人舒巴尔特^②囚禁在霍恩纳斯贝尔格要塞的土牢里，残酷折磨。这个残无人性的卑劣的暴君用各种暴虐手段蹂躏着人民和国家。

席勒不仅是这个愚蠢残暴的魔王的臣民，而且还违背本意当了臭名昭著的卡尔学校^③的学生。卡尔学校是欧根公爵一手创建的统治工具，舒尔巴特一针见血地称之为“奴隶养成所”。席勒在社会生活和个人生活中饱尝了“苛政的困苦”，另外还充分体验到“困苦的苛政”。这一点在他一生中每一个阶段都能清楚地看到。

席勒就这样在一个人们看不起的步兵团里当了一名薪资微薄的军医官，他被迫选择了这一与自己兴趣毫不相投的职业。他负债累累——主要是由于付印《强盗》一书积欠下来的，逃离了祖国。他在那里曾遭到国君的怒斥：“我告诉你，不许再写喜剧了，否则就把你免职。”

-
- ① 卡尔·欧根(1728—1793)，符腾公国的大公。席勒的故乡就在这个公国境内。
- ② 舒巴尔特(1739—1791)，“狂飙突进”的讽刺诗人，由于他反对封建专制暴君把本国子民卖到外国去当雇佣兵，被大公卡尔·欧根关在霍恩纳斯贝尔格要塞里达十年之久。
- ③ 卡尔·欧根为封建国家培养人材于1770年建立的一所学校，后改为军事学院。从1773年到1780年，席勒是该校的学生。

席勒，这个离乡背井的人，一只“屋檐上的小鸟”，受到忠诚的史特莱歇尔^①和好心肠的封·武尔左根夫人^②的友谊的支持。热烈的创作欲望使他身心憔悴，忧虑煎熬着他，他不得不讨取三心二意的曼海姆剧院经理封·达贝尔格的欢心，而达贝尔格这个人，与其说是艺术上的知音，勿宁说是一个谄媚小人。在生活的严酷的风暴中，席勒只过了短短一段田园诗般的生活，那就是他在具有自由思想和文化教养的宗教顾问官柯尔纳^③家里作客的日子。在柯尔纳家里——先是在莱比锡，以后又在德累斯顿——，他比在一个舒适的避难所得到了更多的、价值更大的东西。柯尔纳经常不断鼓励席勒学习，鼓励席勒研究人物以及与此有关的问题。应该说，席勒从柯尔纳的这些鼓励中获益很大。另外，在最严峻的斗争中，在席勒产生怀疑时，柯尔纳重新鼓舞起他对自己艺术使命的信心。

除了歌德以外，没有别人能象柯尔纳——那位歌颂反对拿破仑的解放战争的歌手——这样，对于席勒的成长起了这么深远的影响。然而，象席勒这样一个人是不会长期依靠别人施舍度日的，哪怕这一援助来自最忠实、最慈爱的朋友之手。他的自尊心，他的独立的人格逼使他寻找自己谋生之道。这样，不久之后，我们看到席勒在耶纳大学当了历史学教授。开始时不拿薪金，以后靠了“君侯的恩典”挣到二百塔

① 史特莱歇尔(1761—1883)，德国音乐家，席勒的中学同学。

② 武尔左根夫人(1763—1847)，席勒的姻亲和传记作者。

③ 柯尔纳(1756—1831)，席勒的朋友，诗人泰奥多尔·柯尔纳(1791—1813)的父亲。

勒^①，维持半饥不饱的生活；后来增加到四百塔勒，他逝世前不久又增加到八百塔勒。当诗人的身体受到严重的疾病折磨时——炽烈的艺术创作欲、弥补年青时教育缺欠的刻苦努力以及每日每时同环境斗争的烦劳，严重摧残了席勒本来就孱弱的身体——，如果不是两个热情崇拜者，奥古斯登堡的王储和一位丹麦伯爵歇麦尔曼给予物质援助，席勒根本就得不到调治和摄护。但是诗人的结局依旧是象穷苦人一样，没有人人为他举行隆重的葬礼。

那些资产阶级的所谓史学家，惯于歪曲历史，大肆赞扬魏玛的卡尔·奥古斯特公爵^②，说他是一位有见识的、慷慨的艺术保护人和促进者，这真是弥天大谎。实际上，这个人宁愿要法国的空洞无物的戏剧而不要席勒和歌德的杰作。在他的统治下，直到1800年以后仍然禁止魏玛的宫廷演员在劳赫斯泰德上演《强盗》，他怎么说得上是艺术保护者呢？

对这位“缪斯^③的高贵朋友”，席勒是认得一清二楚的。在十八、十九世纪之交，席勒提出过严厉的控诉：

奥古斯都^④时代的繁荣已成往事，

也没有麦迪琪^⑤式的恩宠

向德意志文艺绽露笑容。

① 当时德国通用的一种银币。

② 卡尔·奥古斯特(1757—1828)，萨克森—魏玛—爱森纳赫的大公，赫尔德尔、歌德、席勒等人都曾在他的魏玛宫里居住过。

③ 希腊神话中司掌文学和艺术的女神。

④ 奥古斯都(公元前63—公元后14)，罗马帝国的第一个皇帝。

⑤ 麦迪琪，十四至十六世纪意大利佛罗伦斯等地世家，以文学艺术保护家闻名。

荣誉不再扶植文艺的花枝，
它开放了花朵，但得不到
王公贵族的雨露滋润。
它凄凉地走过去，从德国贵胄的身边，
从腓特烈大帝的巍峨宝座下，
受到的不是尊宠，而是冷眼。

席勒没有能象歌德那样为自己的艺术而生活，他必须在艰辛困苦的内外交攻下为艺术艰苦奋斗。缪斯神很少来眷顾他，把自己装扮成一位带着媚人笑容的可爱的牧羊女，招呼他到遍地野花的牧场上，到闪烁着金光的树林里，或者到波光水影的湖泊旁，做各种可爱的游戏。她到他身边来的时候，如果不是以一个严肃女神的姿容，身披铠甲，足穿战靴，全副武装地号召他投入战斗，就是满腔忧思，连衣服的皱褶也沉重凝滞，以命令的手势逼着他把目光投向远方闪耀的群星和新的地平线。

须知，席勒的特点在于他既是一个战士，又是一个思想家，既是一个要求行动的实践家，又是一个沉思默想的幻想家。他本性的这两方面融合成这样一种浮士德式的渴望，想在短暂中探求永恒，在斑驳陆离的现象中建立统一的规律，在其最广大的范围、最深刻的内容上理解生活并且按照最高的理想来塑造生活。

他的一首最优秀的哲理诗《理想》，包含着颇有代表性的自白：

我窄小的胸膛膨胀开来，
渴望吞抱运行的宇宙。

走到生活里去吧，快走进——

言语和行动、形象和声音里去！

席勒的个性早在他的童年时代就显示出来。当时他曾梦想做一个传教士，他想匡正世人的灵魂，借以使生活更趋完美高尚。对席勒来说，艺术归根结底不是目的，而是引导人们前进、向上的一个手段。从他把舞台理解为“培养道德的场所”到他追求对人类进行美育，这是一条贯穿着席勒精神发展的路线。

席勒是一个在最高、最完整意义上的倾向艺术家。他的内心中一直存在着一定的倾向，这一倾向以令人信服的力量和成熟的艺术手法制造出他创作中的特性最鲜明的作品。他青年时期的两部最优秀的作品——《强盗》和《阴谋与爱情》，发出了战斗的召唤。这两部作品都是把社会的一角搬到舞台上，通过某种气质展示给观众。但这不是一个冷漠的旁观者的气质，而是一个狂傲的叛逆者、一个热情的战士的气质。

在《强盗》里，坚强、傲慢、有着崇高目标的个人对当时的社会制度进行了报复。这部剧作表现了诗人在处理个人的理想同可怕的现实生活的冲突时所采取的解决手段。早在“奴隶养成所”里，他就体验到现实生活的千钧重担，从千百万被践踏在脚下的人们身上他听到了痛苦呻吟，而每日每时，从暴政、腐败和毁灭的画面里，他一直看到生活的狞笑。卡尔·摩尔和弗朗茨·摩尔同样怀着个人报复的目的，结合成一个内在的统一体，他们体现了诗人胸中的两个灵魂。弗朗茨对现存一切事物是否合理抱着怀疑的态度，但这是一种不结果实的

怀疑，因为它导致只图享受、不惜把一切踩在脚下的毫无节操的犬儒主义。另一个人物卡尔则是热烈追求行动的化身，他要打碎虚伪的正义的招牌，要摧毁并重新估计被歪曲了的的价值，以便创建一个美好的新世界。他的“精神向往着行动”，“呼吸渴望着自由”。凡是医生不能治疗的，就该用剑来医治；用剑不能奏效的，就要施以火的洗礼。

卡尔和弗朗茨是“法律尚未造就出伟大人物”这一认识的艺术上的宣誓证人。他们是用艺术形式表现出的争取自由的个人反抗的最强有力的呼喊；自从阿斯齐洛士写了《普洛米修士》^①以来，这种呼喊就一直激动着人心。这些强盗是最暴虐的专政制度和人们对暴君的无法抑制的仇恨的产物，他们本身就是被奴役的人们永不停息的普洛米修士式反抗的活证。上帝以毁灭威胁人类，而人却讥嘲地回答：“你就是杀不死我”。

在《阴谋与爱情中》中，同当时的社会制度发生冲突的不是叛上作乱的个人，而是整个的阶级。我们文学中这一部最重要的市民悲剧完成了莱辛在《爱美丽雅·迦洛蒂》^②中开始提出的任务：德国市民阶级同封建的君主神权统治的斗争。诗人有意识地让这部戏的故事发生在德国。当时曾有人劝告席

① 阿斯齐洛士（纪元前525—456），古希腊的伟大诗人和悲剧作家。他所创作的《被锁住的普洛米修士》（约纪元前470—460）中的反对神的暴虐的战士——普洛米修士的雄伟形象，后来成为争取人类解放斗争的象征。

② 莱辛（1729—1781），德国十八世纪资产阶级启蒙运动文学杰出的代表，德国民族文学和现实主义理论的奠基人。他的剧本《爱美丽雅·迦洛蒂》是反映市民阶级反抗封建主义的悲剧。

勒，为了便于演出，应该把故事改在别的国家，席勒却骄傲地拒绝说：“高斯塔拉就是在德国。”这出悲剧的几个人物代表了两个对立的世界：处于隶属地位的市民的世界和享受着无限权利的王公贵族的世界。戏中真正的主人公是市民阶层，一个只懂得控诉、不懂得斗争和消灭敌人的主人公，一个“在生活中沉沦”的弱者。无论是环境背景或是人物刻画，这部戏都是忠实于历史的真实性的。

在《强盗》和《阴谋与爱情》之间，席勒还写了一部《斐哀斯柯》。这部戏也体现了号召同代人从奴役走向自由的倾向。他创作的意图是通过树立一个共和政体的美德的典范，唤起更多的为自由而奋斗的战士。但是，由于这个剧本艺术塑造力不强，因而也缺乏对社会的感召力量。代表共和政体美德的人物不是诗人用心血培育出的人物，也没有汲取诗人周围丰富的生活源泉。他们不是在诗人对政治生活和斗争条件的明确、成熟的认识的基础上产生的。他们脱离了现实，走到一个到处表现为奴颜婢膝、卑躬屈节的社会。在这个社会里，除个别情况外，所有共和政体的伟大人物都不过是对古代社会的一种缅怀。

在《唐·卡洛斯》里，席勒仍然在为革新人和人的处境而进行战斗。在一个以宗教裁判及其恐怖气氛著称的历史背景中，席勒对扼杀精神与肉体的残酷的父权、教权和君权进行了控诉。戏剧的主人公，不待说，只不过是一个经过艺术加工的虚幻人物，因为他在政治上只限于发表一套又一套的漂亮言词。剧中代表进步和自由思想的人物称不上政治战士，因为他并没有基于明确认识而产生的坚定不移的意志力量。他只

是一个政治空想家，是当时典型的共济会会员和光明社社员^①。他陶醉于建造一些美丽的、抽象事物的空中楼阁，陶醉于娓娓动听的词句。他认为“市民的幸福和君主的伟大”可以并行不悖，对于需要用革命手段才能做到和必须做到的事，他希望通过对于暴君进行善心规劝，通过让一个有自由思想的王储承袭王位而得到。

波萨侯爵是德国资产阶级自由主义的原型。在1848年法兰克福议会中，德国资产阶级的自由主义者表示了想得到自由的热烈愿望，但在不着边际地空谈了一阵以后，就向容克地主和虚伪的立宪主义拱手让步了。然而我们决不能因为鄙视资产阶级自由主义而忽略席勒赋予其主人公的奔流横溢的美好的思想和歌颂自由的声音。我们不能低估波萨，把他同今天的自由主义破烂货等同起来。今天的自由主义确实已远远背离了青年时期的理想了，但是四十年代的大风暴里，资产阶级自由主义还产生过一个约翰·雅可比^②。这个人曾经讥刺一个普鲁士独裁者说：“国王的不幸就在他们不肯倾听真理。”今天，再也不会有哪个资产阶级自由主义的领导人敢象波萨那样向普鲁士国王大声吆喝：“陛下，请您给我们思想自由！”

《华伦斯坦》三部曲是席勒作品中思想最丰富、艺术最完美的剧作。从这部作品的成熟的技巧上可以看出歌德对作者的影响。诗人在这里创造了一个明确认识到自己的目标和道

① 共济会和光明社都是十八世纪以友爱互助为目的的秘密结社。

② 约翰·雅可比(1805—1877)，德国自由主义的政治活动家，法兰克福议会议员，坚决反对俾士麦。

路、具有伟大风格的政治战士，这是一个在美学上同历史上同样重要的典型人物。华伦斯坦为自己树立了一个伟大的目标，他付出巨大的精力，耗费了大量资财努力争取其实现。至于斗争中的一些无法避免的琐细、卑劣的事，他都傲然地让部下去处理。席勒早期作品中的主人公，用席勒自己的话说，是“从人的心里产生出的政治活动”。而华伦斯坦的政治行动则与此相反，是从头脑里产生的；他要夺取权利的意志是明晰的、深刻的认识结出的硕果。

比华伦斯坦的覆亡更为可悲的是，象他这样一个坚强的独立意志的化身，竟败于没有独立人格的俯首帖耳的下属之手。这个伟大的卓越的人物竟被渺小的平凡的人杀害了。主人公周围的人物以及历史环境，都勾画得同主人公本人一样生动。作者并未纠缠于历史上的细节琐事，他呈献给我们的是一幅三十年代战争时期的栩栩如生的、五彩缤纷的图画。

在《华伦斯坦》三部曲里，席勒献出了他研究历史的丰富知识。这部作品远远超过了他的一些历史论文的水平，使他成为一位伟大的历史学家。无论在戏剧结构，在艺术塑造力，在思想深度或者语言的优美生动等方面，三部曲都可以和莎士比亚最优秀的历史剧媲美。而如果从历史意义上看，甚至还更为优越。《华伦斯坦》堪称世界文学中一座无与伦比的纪念碑。

席勒的历史剧作的最后一部，撇开没有完成的《德米特里乌斯》不谈，是一部热情颂扬争取自由的斗争的戏剧——《威廉·退尔》。这部戏剧体现出席勒从写《强盗》到该剧这一期间在历史认识上的巨大进步。戏剧的英雄不再是强有力的个

人，而是不愿再当奴隶、在反暴斗争中“象兄弟般团结在一起的人民群众”。自由的降临不是出自退尔的绝望行动，而来自于人民整体的一致行动，这表现出席勒对历史的精微的感受。退尔向总督射出的一箭只不过是作为信号而燃起的烽火，是随着欺压人民的暴政必然要产生的正当现象。它表明暴政已经超过人们所能忍受的程度了。

我们既然有一定的历史知识，也懂得批判地观察问题，就一定能看到，也必须看到：这是一场不了解阶级对立、不改变剥削关系的争取自由的斗争。这种地主同农奴亲切地拥抱在一起的田园诗般的战斗是历史上非常罕见的事例。只要仔细观察一下主人公退尔，就会发现他身上带着不少无政府主义的小市民特征。

尽管如此，对一切受压迫者，一切渴望自由的人来说，这个戏剧仍然是非常珍贵的。只要被压迫被剥削者痛苦而愤怒的吼声震荡着苍天，只要“人类渴望呼吸到自由”，这部剧作的豪迈的自由思想和激昂的自由音响就会一次又一次地鼓舞起战斗者的勇气、力量和热情。

在《威廉·退尔》中，席勒以感人的激情为个人进行革命自卫和被奴役的人进行革命斗争写下了艺术上的和道义上的“叙爵文”：

不，就是暴君的权力也该有限。
如果被压迫者别处无理可讲，
再也担不起那千钧重担——他就要
把手臂大胆地伸向天空；
摘取他的永恒的权利。

这权利犹如星辰高悬，
不能让渡，也没有人能侵犯。
自然的最古老的状态就要恢复，
人和人，面对面相站，
如果没有别的方法解决争端，
利剑将是他的最后手段。

四十年代德国资产阶级的革命歌手弗莱里格拉特、赫尔威^①等人，都曾为《威廉·退尔》的这种火热的激情所陶醉。

今天在这篇文章里，对席勒的叙事歌谣无法做一个即使最简略的评介。席勒的歌谣同戏剧一样奠定了他的人民性。但是我们应该强调指出一点：这些歌谣也明显地表现出一种倾向，即通过艺术形象表明一种思想的必胜力量，从而担负起鼓舞和教育人的作用。在这些歌谣中，《伊别克斯的鹤》可以算作艺术性最高的一首。无论流畅的旋律，自然生动的节奏，或是以最朴素的语言表现图景的艺术塑造力，都是非常高超的。只要林间呼啸的风声仍然在人们心灵上唤起神秘的恐怖感，只要音乐仍然激动着我们的心灵，席勒的这些叙事歌谣就会不断地向我们施展其艺术魅力。

席勒的二元的世界观最突出地表现在他的哲理诗中。高雅的艺术形式同丰富深刻的思想内容是和谐一致的。他的这些艺术抒情诗在诗坛上可以说绝无仅有。这里，艺术是引导人们进入“认识之国”的“美丽的清晨之门”。我们觉得，席勒的本质在这些诗篇中，由于凝缩在紧凑的框子里，所以要比在

^① 弗莱里格拉特(1810—1876)，赫尔威(1817—1875)，德国革命诗人。

戏剧中表现得更加集中。它们是诗人的信念的自白，是他为寻求解放人类的真理而进行的痛苦的斗争的不朽文献。席勒从在卡尔学校做学生的时代起，就迫切要求在物质世界和精神世界之间、在应该和可能之间寻找一种合力。从那时起，直到他建立了成熟的世界观，这一段发展过程在这些哲理诗中清晰地反映出来。而这一发展的核心则是确信艺术承担着向人们揭示真理、引导人们走向自由的历史使命。

而在这发展的终点上，则是对圣经的宗教虔信。这种虔信甚至使得《强盗》和《阴谋与爱情》中出现了最后审判的幻景。

这一发展是在卢梭的思想的强烈影响下孕育而成的。诗人的天寿使这一发展半途中止了。

受了柯尔纳的鼓励，席勒深入研究了康德的哲学。他坚决抛弃了康德的伦理学，认为这是维护宗教教义的一种神圣信仰的现代形式。但是另一方面在康德的美学里，他却找到了他在青年时代写论文时曾经寻找过的那种“合力”。康德在他的美学里认为艺术具有解决物质世界和伦理法则之间的矛盾的力量。他把艺术的王国看作是连结人类必须服从法则的现象世界和人的意志占支配地位的观念世界的纽带，是客观存在的自然王国与主观理想的自由王国之间的桥梁。但是席勒不只是一个探索奥秘的哲学家，他还是一个热烈追求实践的战士，因此他把康德的思维过程从抽象的思辩国土里移到具体社会环境中。在他这里，康德的自然王国变成了自然国家（这是他给专制的封建国家起的名字），而意志自由的王国则成为资产阶级的理性国家，或者象席勒说的那样，成为“真

正的个人自由的建筑物”。但是艺术，或者叫美育，则应该把人类从奴役的愚昧卑贱的地位提高到自由的光明的高峰。

然而，认为美才能导向自由，认为美育而不是阶级的政治斗争才是解放人类的动力，这种见解必然沦为哲学、美学上不结果实的概念游戏，最终仍然不免是一套玄虚骗人的思想概念。政治上的自由国家让位给作为终极目标的美的国家，而美的国家不过是一个美丽假象的世界；在这个世界里，对于每一个“情操高尚的灵魂”来说，自由和平等的理想都实现了，“可爱的自由幻影”完全遮盖了现实世界的奴役压迫。席勒的哲学论文，特别是论述人类美育的通信，就是由这些相同的思想编织起来的。

在我看来，这种哲学—美学唯心主义使席勒的发展成为一出令人痛心的悲剧。这位总是把行动放在言词前面、为争取切实的权利、而不是为假象奋斗的战士，居然宣称：“我的王国不在这个世界”，“让人们的眼光陶醉于假象吧”。他渴望把人类引向自由，却劝告人们：

抛弃尘世的忧惧吧！

你们应该从狭隘郁闷的人生

逃到理想的国土去。

已经断言“真正的政治自由的建筑物是一切艺术作品中最完美的作品”的哲学家，却满足于美的国家的纸板房子；怀着火热的激情欢唱“亿万人啊，你们拥抱吧”的世界公民，却沾沾自喜地认为只有极少数精选的人才可能在美丽的假象世界里享受自由！

如果我们考虑到席勒一生中发生的那些具有世界历史意

义的事件，这一思想发展的悲剧性结局就更加令人惊异了。在法国，大革命正在把封建制度的野蛮的“自然国家”改造成资本主义制度的资产阶级的“理性国家”。对于这些事物，席勒作为历史学者在瞻望时代发展前景时本来可能作出正确的评价，但是作为亲身经历者和同时代人，他却又不能从历史发展上进行判断了。

德国发展落后，成熟的、战斗的资产阶级迟迟不能产生，妨碍了席勒对阶级对立、阶级斗争及其历史作用的理解。尽管他对法国资产阶级用来粉饰它夺取政权的斗争的那些思想理论热情赞赏，但是对这一斗争的各种表现形式，他却仓皇逃避。其实，资产阶级的自由、平等、博爱的理性国家正是借助这些斗争形式才得以实现的。

席勒不能了解，革命不是披着洁白的节日服装、捧着象征和平的棕榈枝来临的。它穿的是血迹斑斑的战袍，拿的是利剑而不是泥瓦匠的镢刀；它森严威武、昂首阔步地走来。席勒只看到革命烈火阴燃的浓烟，而忘记了它的熊熊烈焰。他只看到给大地施肥的鲜血，而看不见孕育着无限生机的茁壮生长的幼芽。

席勒并没有期待上层阶级进行社会革新，因为他们表现出来的只是软弱、腐朽的性格和邪恶的行为。由于席勒同卢梭一样认为文化是产生这些罪恶的根源，他对统治阶级的种种罪恶就更加深恶痛绝。但是另一方面，席勒在“人数众多的下层”阶级身上，也只看到“粗暴的、狂乱的欲望”“愚蠢地统治着”。结果，席勒虽然乘着竖起一千支渴望自由的桅杆的巨舰在大洋上航行，寻找世界公民的“理性国家”，终于却坐上了哲

学—美学唯心主义的救生艇，静静驶入美学国家的狭隘的港口。这样，这位歌唱暴力反抗和革命自卫的不朽歌手，在《大钟歌》和另外一些作品里却吹毛求疵地非议起法国革命，殊不知法国大革命正是席勒希望一切自称为“人”的人都参加的一场“大诉讼”。

席勒的哲学唯心主义的退让思想，显然给这位热情洋溢的狂飙突进的斗士带来不少痛苦的时刻。他的许多短诗都表现出，在诗人的心灵里“怀疑的阴云”同已经占上风的世界观的“明媚的阳光”不断地进行斗争。但是，这时席勒已经病魔缠身，而且不久即将离开人世，他的怀疑也就不可能再发展成能够结果实的新认识了。他并没有因为怀疑和退让而意志消沉或者悲观绝望，他并没有象浪漫主义的文人那样，向宗教神秘主义的麻醉剂乞援：这才是席勒性格的伟大处。他勇敢地承受着自己内在的命运的悲剧，在孜孜不息的工作中开掘新的生命力的泉源，继续寻找创作的力量。在《理想》这首卓越的诗篇里，对自己青年时代梦想的破灭的悲叹被淹没在对劳动的道德力量的高度赞扬声里：

工作，它永不使人疲惫，
它慢慢地创造，从不破坏，
纵然是一点一滴，
但是日积月累，年复一年，
经过无数岁月，终会
建成永恒的大厦。

席勒不仅认识到产生于内在的创造欲的自由劳动能够使人幸福，也体验过不自由、不愉快、为了挣面包的强迫劳动带

给他的种种苦楚。他的心灵的伟大战胜了“环境的鄙陋”。他的亲身经历光辉地证明了他在一封美学书信中所说的话：“奴役是卑鄙的事，而自由中的奴性则更是可鄙的。然而，没有这种奴性的奴隶工作却是另外一回事，如果能够再同崇高的信念结合起来，就能把鄙陋的环境变得崇高。”

席勒的命运是不得不“饥肠辘辘地从事脑力的耕耘”。这是阿布列希特·迪勒，约翰·赛巴斯蒂安·巴哈，莱辛，贝多芬，荷尔德林，费尔巴哈，毕克林^①，理查·瓦格纳^②以及能和席勒并列的我们这一时代的唯一作曲家胡果·沃尔夫^③（只举这几个就够了）所有伟大的德国艺术家的典型的命运。他们生不逢辰，没有诞生在富贵之家，而艺术对他们只是一个“高贵的女神”，不是一条“供给黄油的肥硕的母牛”。饥饿百般阻挠着他们的艺术活动，他们不得不为外在生活的需求而当牛马，不能把内在生命的创造性财富贡献出来，除非一两位知音给他们提供天才的羽翼不能带给他们的东西。

在这些艺术家里面，只有一个人认识到这种把艺术贬低

① 阿布列希特·迪勒（1471—1528），德国画家，雕刻家，建筑师，文艺复兴时代的代表人物；约翰·赛巴斯蒂安·巴哈（1685—1750），德国作曲家，管风琴演奏家；荷尔德林（1779—1843），德国诗人和剧作家；毕克林（1827—1901），德国画家，雕塑家。

② 理查·瓦格纳（1813—1883），德国作曲家。下面提到他的论文《艺术与革命》是他在1849年写的，即在革命的热潮还没有降落的时期写的。当时，瓦格纳是费尔巴哈和巴枯宁的追随者，反对资本主义制度，并且主张只有革命才能拯救艺术。五十年代，瓦格纳的世界观发生变化，他从共产主义者变成了君主主义者，从费尔巴哈的追随者变成了叔本华和尼采的反动哲学的信徒。

③ 胡果·沃尔夫（1860—1903），德国十九世纪浪漫派作曲家。

到赚取面包的卑贱地位的社会关系，这就是理查·瓦格纳。他懂得，艺术无法消灭社会的不自由，相反地，它不得不服从于社会不自由的竭力毒害它、扼杀它的势力。因此，作为一个艺术家，理查·瓦格纳在经过奋斗后达到与席勒的唯心主义截然相反的认识。在一篇非常重要的论文《艺术与革命》中，他毫无保留地表示出对革命福音的信仰。在他看来，历史发展的目的在于造就出坚强的人、完美的人。但是只有在革命赋予人们“坚强”以后，艺术才可能带给人们“完美”。只有一场消灭一切社会差别、使人们获得自由幸福的革命，才能创造产生豪迈的、自由的民族艺术的先决条件。这时的艺术才不再是为了换取面包、或者用席勒的话说，不再是“奴颜婢膝的雇佣艺术”。瓦格纳满怀激情地召唤革命，以便所有的人都能摆脱“普遍的手工劳动的辱人的奴隶枷锁同苍白的金钱灵魂”，上升到“具有闪耀生辉的世界灵魂的自由的艺术的人”，以便所有的人“从劳苦的工业雇工……变成完美、坚强的人，世界作为最高的艺术享受的永不枯竭的源泉是属于他们的”。

瓦格纳怀着这一信念逐渐接近了具有阶级觉悟的无产阶级的立场，无产阶级的这个立场是由于有了唯物史观、有了马克思和恩格斯才取得的。

引导人们走向自由的必须是政治斗争，而不是美育。社会革命必须象解放劳动那样，与劳动一起同时解放科学和艺术。历史的发展不仅使德国的无产阶级成为古典哲学的继承人，也使他们成为古典文学中世界公民这一崇高理想的继承人。工人阶级只有象恩格斯所说的那样，把古典哲学颠倒过来才能继承这份遗产；他们同样也必须把席勒的唯心主义的

遗产颠倒过来。

只有无产阶级的阶级斗争同社会革命才能创建“真正的政治自由的大厦”。在这个大厦里，人类的美育也享有其应得的地位。这不是为了用美丽的假象王国来哄骗人，而是为了给人们开辟一个世界，一个充分发挥创造力的、健康享受的最丰富的泉源。因此，今天我们应该理解，席勒的这一劝告主要是针对无产阶级而发的：

人类的尊严已交付到你们手里，

要保卫它！

这一劝告还意味着：要为这一尊严而斗争，要夺取它，要把它从“鄙陋的环境”手中抢过来。在这样一场争夺和斗争里，席勒不能给无产阶级指引道路、指明方向。但是尽管如此，他对无产阶级来说仍是一个伟大的鞭策者和教育家。他鼓励、教导人们具备在今天无产阶级解放斗争的风雨和战火中、在社会主义世界观的土壤上成长起来的公民的最高美德和人类的最崇高的理想。

从席勒的生活和创作中，战士们可以汲取最宝贵的、无可估价的精神力量和道德力量，这种力量鼓舞我们坚持不懈、全力以赴地为崇高的社会主义目标而奋斗。

无产阶级的解放斗争将给所有人带来最富裕、最繁荣的生活。但这对我们首先意味着：

你们不投入生活

就永远得不到生活。

只有战斗的无产阶级具有解放社会、进行革命的行动力量时，才能把席勒的飘浮在云端的世界公民的理想在大地上

实现。因此，让我们在反对“永恒的旧事物”而进行的自我斗争中坚强起来吧。让我们在反对狭隘、压抑的生活状况而进行的斗争中，在向我们的敌人——资本主义制度的支持者和拥护者的进击中坚强起来吧！因为：

弱者沉没之日，
正是强者战胜命运之时。

（《平等报》第20卷，1909年第3期）

人力难及

I

今天，正当比昂斯特恩·比昂逊的热心鼓吹者们对他的
一本最新剧作《新栽的葡萄开花了》大吹大擂仍然不想歇手
的时候，——顺便说一下，他们预支给这位剧作家的荣誉未免
有些过头了——我们倒愿意提一下他的一部旧作，引起读者
们注意。大约十年前，两位挪威伟大人物中的这一位至今仍
然健在的老人^①发表了《人力难及》这部剧作。我们认为，这
是他的戏剧创作的高峰，剧中一些优秀的场景直到今天仍然
不失其新鲜、生动的感染力。

比昂逊从开始创作起，就把自己的艺术看做是有助于使
祖国革新的一种强有力的手段。在挪威这个保留着古老的小
农经济和文化(连同与之相应的原始民主)的国土上，这时已
经窜进来资本主义的恶狼。资本主义并不是在挪威本土生
土长的东西，而是一个闯入者。它首先给空头公司大肆进行
投机诈骗敞开了大门，其后现代经济生活才逐渐繁荣起来。

资本主义发展强烈地显示了其侵蚀、破坏的力量；在一个
目光局限于本国事物的作家看来，这种力量远比它的建设和

^① “两位伟大人物”指比昂逊和易卜生。易卜生死于1906年，比昂逊死于1910年；本文发表于1909—10年，比昂逊尚未逝世。

创造作用表现得强烈。资本主义经济和它创造出的人与人的关系有一种不受羁绊、非常活跃并向广阔发展的倾向。这一倾向同小资产阶级和小农经济关系及其牢固的局限性所具有的狭隘闭塞、停滞不前发生了特别激烈的冲突。

新兴事物以丑恶的令人作呕的手段绞杀了陈腐过时的东西；它把旧时代的理想钉死在十字架上。

国家机器既无力量、也无决心遏止这种发展，或者至少减轻一下这种发展带来的痛苦。当时还存在的挪威瑞典联盟^①使社会生活的很多弊陋有加无已。国家的教堂干的仍然是它到处一贯干的那些事。主持人极力使自己在教义和生活上适应当时的环境，把信念和势力都放在能受到强大社会力量的庇护、从而可以养尊处优、争权夺利的地方。

带有浓厚神秘色彩和民主特色的虔诚主义在挪威的土壤上根深蒂固，它抗拒着以哲学上的唯物主义和艺术上的自然主义为标志的外来的国际精神文化。挪威的思想界正处在一片沸扬中。

脱离瑞典独立、加强民主政治和发展民族固有文化，已成为革新运动的口号。这些革新运动都或多或少和宗教的暗流汇合在一起，一味回瞻着过去，而且只能用陈旧的民族主义的狭隘尺度来衡量当前的伟大要求。

比昂逊总是站在挪威革新运动搏斗最激烈的地方。由于他的精神面貌的形成始终笼罩在虔诚主义的暗影下，所以宣

① 1814年夏，瑞典依靠各大国支持，以优势军力进攻挪威，迫使挪威签订“摩斯协定”，并于同年在该协定基础上通过与瑞典建立联盟的决议。至1905年，挪威始脱离瑞典独立。

扬道德、进行改革的思想决定了他的作品方向和目标。他的一些以农民为题材的优秀短篇小说——这些作品比他的大部分戏剧肯定更有艺术价值——应该看做是在挪威的古老文化的土壤上成长起来的健康生活的有力见证。

比昂逊的所有剧作都是对社会上的重大问题和引起争论的问题的剖析，而《人力难及》则是这些作品的最高峰。在这个剧本中，作者企图解答的不是当代生活的一个局部问题，而是作者一直在探索解决的社会的根本问题——剥削者与被剥削者之间一直存在的社会矛盾。这一矛盾的最后的歷史形式表现为工人同资本家之间的对立。

比昂逊在这部戏剧中以有力的笔触和真实描绘生活的手法把这一矛盾呈现在读者面前；但是由于他的世界观和艺术才能的限制，他却不能真实可信地指出解决这一矛盾的前景。其根本原因，仍在于我们上文中分析过的种种情况。

比昂逊虽然置身于祖国的各种改革运动中，但却未能高瞻远瞩，超越这些运动之上。尽管他听到了历史发展的风暴的呼啸，却不知风暴从何处来，往何处去。尽管他在过去和现在都看到了社会革新的萌芽，但那决不是在成长壮大后必定会冲破资产阶级社会束缚的萌芽。他既不重视那些盲目地支配一切的最重要的历史力量，也不能正确估价配合这些历史力量、自觉地发挥作用的人的力量；这种人的力量将不可避免地通过社会革命解决少数剥削者和广大被剥削者之间的矛盾。

不错，比昂逊确实注意到在精神和肉体双重苦难的折磨下，在被压迫的工人阶级中已经有一股强大的力量开始活动

起来。但是这股力量的觉醒在他身上引起的恐惧却多于他对这股力量所抱的希望。他只能以一个资产阶级道德家的观点来评价这一事实，而资产阶级道德家却认为没有强权制约而能维持社会秩序是不可想象的事。他在被剥削的广大群众的行动中并没有发现革新社会的力量，但却不分阶级地在个别人物的道德品质中寻找它。在奋起保卫自己利益的工人们身上，他看到的首先是挣脱锁链的奴隶，而不是一个崭新的社会秩序的创造者。

比昂逊虽然也痛切地感到阶级对立带来的一部分罪恶，却很难理解阶级矛盾必须通过无产阶级自觉的阶级斗争来消灭这一历史必然性。因此，他的戏剧宣传的一个道理是，通过斗争道路解决阶级对立是我们的力量所达不到的，也就是说，是“人力难及”的。这样做的人，在他看来，是一些想离开现实的土壤跳进无边无际的空间的空想家。诗人想通过戏剧的烈火把这类空想家的幻想烧毁，但结果却把他自己迷恋的阶级协调的观点照得一清二楚；这种阶级协调主要建立在有产者和无产者双方在道德上大大提高、而由有产者稍许作一些社会改革的基础上。

比昂逊把要求社会革新的思潮通过三个人物体现出来：布拉特，原来是牧师，后来成为工人组织者；艾里亚斯，一个牧师的儿子，无政府主义者，“殉道派”的代表者；拉赫尔，艾里亚斯的妹妹，“实践社会博爱”的代表人物，阶级调和的鼓吹者。

这三个人物的一切特征都表明他们是道德家比昂逊的亲生子。对道德家比昂逊说来，个人的内心生活是推动世界前进的动力。这些人的理想——也就是他们对社会问题的态

度——完全是由他们的个性的内在发展决定的，因此作者需要特别写戏剧的第一部，说明他们为什么有不同的个性，指出某种遗传的因素和某种特定环境必然形成某种性格。而在第二部中作者便通过这几个人物展开对社会问题的剖析。既然第一部可以说是对几个主人公的来历的交待，作者就必须让他们的发展根据一定的内在规律，合乎情理，应当给读者一种“自然”之感，也就是说，这种发展应当顺理成章、真实可信。

II

在第一部里，剧作家比昂逊解决了只有一个思想家才能胜任的任务。这一部分从艺术手法上讲是一部杰作。人物的刻划深刻细腻与情节的戏剧性相互媲美，而简洁有力的语言和精心刻划的场景也同样引人入胜。

在远离市井、还没有受文化浸染的挪威高山中，桑格牧师过着虔诚的基督徒生活。他的信仰的强烈而质朴的热情使他能超越人力限制而迈入奇迹的境界：他靠祈祷治愈病人，能使死者复生。

他对日常生活和种种欲求不屑一顾，认为这都是空洞的假象。倘若没有他的妻子克拉拉对他的没有止境的牺牲加以约束，保护了他们的孩子以及牧师本人，桑格的走向极端的基督道德的实践就会毁了他的一家，也毁了他自己。

由于成年累月要和信仰势力斗争，争取生存的权力，牧师的妻子的爱情逐渐枯竭，无法再支持她继续这一力不胜任的挣扎了。她的生命已经到了尽头；她的饱受煎熬、过度刺激的

神经不再听从坚强意志的管束了。克拉拉终于瘫倒在病榻上，手脚痉挛着，一连几个星期陷于失眠状态。

桑格这时把希望完全寄托在一次最伟大的奇迹上：他要通过祈祷治愈一个一直反对他的信仰的妇女。他让被叫回家中来的两个孩子同他一起祷告，帮助他从上帝手里为母亲乞求睡眠和健康。然而桑格的创造奇迹的信仰是有地方限制的：只有在深夜的苍白日光照射着山岭巍峨、冰河闪耀、怒涛澎湃的地方，只有在壮阔的、不可思议的大自然使人们对浩渺无垠的宇宙慨然神往的地方，才是这种信仰活动的场所。艾里亚斯和拉赫尔远离了这样的环境，又远离了那些吸饮着大自然的神秘醉人的汁液的人们，必然就失去了父亲的信仰。当他们在外地见到许多言行不一，“在见解上和生活中都苟安现状”的人，父亲的信仰必然就破产了。

但是，桑格的信仰却随着孩子们的宣布背教而愈益强烈。在他看来，这是上帝的一种启示，叫他只身一人去完成奇迹。他在附近的一个小教堂日以继夜地为他心爱的病者祷告。他听不到简陋的小教堂附近发生的一起孕育着毁灭的山崩正在发出雷鸣巨响，也看不见为这一新的奇迹迅速吸引到教堂来的上百个虔诚祷告的信徒。而克拉拉这时正在家里沉沉昏睡，“象一个孩子……面色晶莹苍白”。当祈祷结束后，她也站起来，摇摇晃晃地走出门去。她向自己的爱人走去，但只不过是为了死在他的怀里。这样，桑格的坚定不移的信仰就在似乎是取得最大胜利的一刻受到了致命的一击。然而，在这位“制造奇迹”的牧师看来，生命和信仰是不能分割的。当克拉拉的死使他不得不反问自己“这不是天意还能是什么？还能是什

么？”的时候，他的燃烧着信仰的烈焰的心脏也停止了跳动。幻想超越人力、强迫奇迹为它服务的信仰在一群教士的目睹下破灭了。这群教士都是作为“以传教为业的、职业性的”牧师前来的，他们“必须比别人更加冷静地看待这类事”，因此，这一庄严的行列看起来不啻一群塑像。

从表面看来，这个情节极其简单，几乎可以说有些枯燥乏味。但是比昂逊的艺术手腕却显示出巨大的魔力。它被写成一出具有强烈震撼力、令人无法遗忘的心理戏剧；在使人透不过气来的紧张气氛中，作者以严格的内在逻辑使情节发展到悲剧的高潮。

桑格是具有移山倒海力量的信仰的化身。他是北欧高山峻岭的大自然的产物。这里的大自然无限壮阔，“因此它要求这里的人也作出不同寻常的事情来”。桑格的信仰是从他的内心深处自然而然地生长起来的，所以他既没有浮士德式的热望和痛苦不安的怀疑，也没有宗教狂热。他的信仰就象花朵一样自然开放，喷吐着香气。“他永远焕发着节日般的欢乐容光。他的光辉照耀到很远的地方，投射到千百个信徒身上。”他的光明的、犹如赤子之心的信仰完全是行动，是纯真的爱和自我牺牲。

桑格到山里来的时候带了一大笔财产，但是没有多久就几乎要靠乞讨度日。而且他不只把财产，就连他个人也全部施舍给穷人和需求安慰的人。由于这种信仰的力量，他在人们中间显示出奇迹，因为这里的人都具有无边无际的想象力，正同当地大自然的浩渺无垠的情调和特征一样。但是桑格“缺乏一种感受力，他没有现实感。他所看到的，永远是他所愿意

看的。”他看不到严重妨碍着孩子成长的饥苦困顿，也看不到自己的妻子正一步步地走向死亡。外界和内心的生活经历尽管有种种变化，但没有引起他的怀疑，从而降低他信仰的热情，相反地，他信仰的热情总是不断增长。他的性格是统一的，坚定的，终于导致了一场灾祸。而这场灾祸不是把他压弯了，而是一下子把他撂倒，正象雷击橡树一样，深深击中了它的髓心。

克拉拉曾努力弥补桑格所缺少的那种“现实感”。克拉拉出身于一个对事物持怀疑态度的、神经质的、守旧的家族。她并不接受她丈夫的信仰，她甚至不知道她和他在这方面能不能白头偕老，因为生活使她疲于奔命，根本顾不上弄清楚这类事。但是她热爱桑格，她在桑格身上看到了“人类最纯洁的意志”的化身。她的性格宽厚而坚毅，她以这种性格所固有的热情的自我牺牲精神爱着桑格。

桑格对克拉拉自认缺乏信仰的坦率态度感到骄傲。克拉拉的爱情深深感动了他，他看到克拉拉本人就是这种爱情的化身，和她相比，奥泰贝格家族的俊丽的少女简直成了傻丫头，动人的格莉赛尔迪斯^①无异于粗陋的使女。克拉拉的伟大的爱情使她能理解一切，宽恕一切，同时又不放弃自己的独立见解和行动。这种爱情使她把自己完全奉献出去，但又不牺牲自己的人格。

她从这一伟大的爱中不只汲取到为了自我牺牲和忍饥受苦所必需的坚强精神，还获得了对付桑格本人和抵制桑格对

① 欧洲中世纪传说中的女主人公，以忠贞、温顺知名。意大利作家薄伽丘的《十日谈》最后一篇即根据这一传说写成。

奇迹的没有节度的信仰的力量。她进行的这一双重的搏斗逐渐弄得她精疲力尽。“我们其他这些人，”桑格对她说，“我们付出的是自己的信仰，而你付出的是你的生命，——你正一点一点地牺牲了自己。不是为了你的信仰，也不是希望在尘世或是天国得到报偿；都不是，唯一的原因是爱。”克拉拉知道这种爱的力量。当她看到有什么事危及桑格或孩子们的时候，她就挺身而出，“横拦在道路上。”“我已经有几个月起不了床了，——但是一旦我能起床，一旦我能下地，”她喊道，“我就也要做出奇迹来，因为我爱他和他的孩子。”她的爱果然显示了奇迹。使这个长期失眠的人能够酣睡，使这个瘫痪的人重新运动肢体，这不是桑格的信仰，这是她自己的力量。

正如桑格的信仰一样，克拉拉的爱也是“人力难及”的。虽然爱把她的生命耗尽，但是她死得多么与众不同啊！信仰在希望破灭中、在怀疑引起的震惊中死去；而爱却由于满足了人的心愿而使人幸福，它自己光辉闪耀，也把光辉照射在别人身上。桑格最后发出的一个恐惧不安的问题，正同他妻子死前的满心欢乐的话语形成强烈的对比。她说：“你来时，亲爱的，你身上发射着光辉。”就是这样，作者以完美的艺术手法表现了圣经中的一句格言而结束了第一幕，那就是：“如今常存的有信、有望、有爱这三样，其中最大的是爱。”^①

我们必须首先了解这对老夫妻，了解他们的命运和他们的环境，才能在第二幕理解他们的孩子，理解下一代人如何同他们的朋友布拉特一样到处探索解决社会问题。第一幕已经

① 见《新约》“哥林多前书”第十三章。

清楚地说明，他们朝着哪个方向继续发展双亲的本性。在对奇迹的信仰上，两个人似乎生来就从血液里继承了这种天性。这种信仰一直在他们的血管中流动（尽管他们誓绝了正式的基督教），但是它在兄妹两人身上却发展了截然相反的两个方面。

艾里亚斯喜欢倾听心灵的声音。他仿佛总是在半空中飘摇不定，内心的热火使他感到身上的衣服在燃烧。父亲的那种对“浩渺无垠”的追求在他身上的影响有加无已。这位年青人想当一个敲钟人，向人们宣告显示在母亲身上的奇迹；他必须从钟楼顶向上向全世界宣告这一奇迹。尽管他没有登上钟楼的梯子，他仍然急匆匆地向前冲去。在第二幕戏中，这个梦想和寻求奇迹的狂热的社会改革家的面貌，通过这一小小的特征便完全勾划了出来。

与此相反，拉赫尔对这一奇迹却避之唯恐不及。她从母亲身上继承了“现实感”，但是由于对“浩渺无垠”的可怕力量心怀畏惧，她无法发展可以使这种“现实感”高贵化的伟大的爱，因为这种爱本身总是具有无边无际的奇迹成分。

教士布拉特同样也受着奇迹的魔力支配。他一刻也不能宁静，到处浪游，寻找奇迹，借以为自己没有信仰而从事传教事业赎罪。他和易卜生笔下的白兰德不同，不是一个进行哲学探索、持怀疑态度的叛逆巨人，而是一个一味冥思神学问题的阿哈斯费尔^①。他作为一个“心灵痛苦的人”来到桑格家

① 阿哈斯费尔是中世纪神话中的一个犹太鞋匠。传说耶稣被押解去钉死在十字架的途中，曾经过他的房子。他不让耶稣在自己房子旁边休息，因此基督罚他永世流浪。从此人们就叫他“永世流浪的犹太人”。

中，发生奇迹的这个日子自然要决定他一生的命运。这个决定是同桑格牧师为之送命的那个问题——“还能是什么？”同时发生的，但是布拉特并没有连同宗教信仰一起抛弃了对奇迹的信仰，这我们可以在第二幕中看到。

这些人的内心生活看来距离“社会问题”多么遥远，多么互不相关啊！然而，它们确实不可分割地联系在一起。这当然不是资本主义社会中，眼睛半睁半闭、用谜一样的威胁的目光盯视着非社会主义者的司芬克司^①。这是前资本主义时期人同人关系密切的小农社会的社会问题。在这个社会里，灾难和不幸被看作个人的罪孽或是上帝的考验，而不在社会本身。在这个社会里，只有个人颤抖着向道德乞求解脱，而没有一个阶级能够豪迈地向革命发出命令：“把我们从苦难中解放出来”。

事实上，桑格的基督教实践连同他本人以及他周围的人对奇迹的信仰，都无非是在特定的历史条件下，在尚未经资本主义翻耕过的寂静、偏远的一隅土地上，人们力图解决社会问题的表现。个别人的道德如果化为见诸行动的意志，超越人力限制，据说就可以为千百万人树立目标，指引道路，带动他们共同前进，就可以革新这个社会。这对兄妹和布拉特的不幸在于，他们把这个宁静角落的成见搬到外面另一个世界里去了，那里资本主义制造了另外一些奇迹，完全不同于几个牧师寡妇用祈祷祛病延年，终于活到上百岁之类。

而比昂逊作为艺术家的不幸则在于，他没有理解这个新世界及其特有的“社会问题”，却认为他能够用现代化了的旧

① 希腊神话中的狮身人面怪兽，用谜语留难行人，不能解答者则被其杀害。

时代的信仰和道德来移动新世界的高山和大海。尽管有许多细节十分完美,但在第二幕中他作为艺术家却失败了,因为作为社会思想家的比昂逊,没有能从小资产阶级思想意识的迷雾中找到一条通向社会主义认识的光明顶峰的道路。

III

比昂逊这部戏剧的第二部分,中心是我们当代的一个社会问题。这个问题同资本主义制度与生俱来,同时又必然导致它的灭亡。在这个社会里,一切表现在外部的事件都受它支配,而致力于解决这一问题的人,如果不了解这一问题的实质,不了解它存在的条件和解决它的手段,就必然要遭到失败。比昂逊以一位艺术大师的手笔描绘了这一社会问题的表现形式——无产阶级和资产阶级的矛盾;这是一切时代的社会矛盾的最高的历史形式。他用一幅幅对比鲜明的画面把这一矛盾呈现在我们面前,有如线条粗犷的壁画,色彩绚烂,栩栩如生。

剧作家把我们带到一个荒野的地方。资本主义在这里显示了奇迹:它叫奔腾的河流改道,在悬崖峭壁上架起桥梁,从掘开的地层下面取出神话般的财宝,又好象施展魔法一般使一座宏伟美丽的城市出现在阳光灿烂的高地上。但是资本只有在渗透了工人的血汗之后才能呼吸,脉搏才能跳动,才能有创造力。因此,它创造的奇迹就有一个可怕的对立面。在资本的主人象古代大神般雄踞着的灯火辉煌的城市下面,工人们困居在绰号“通往地狱”的可怕的峡谷里,这里“从来见不到

阳光……为了酬劳工人使埋在地下的宝藏重见天日，他们自己却被推到深渊里去……阴暗、寒冷，在这里劳动的人很少有谁仍然怀着希望，更决没有人心情畅快”。这里的孩子因为不见阳光而忧伤憔悴，但是丽日光天高不可攀，而不久当他们认识到，一旦被推到下面的地狱里，就很少能再到上面去工作，他们仍然怀着的一点憧憬便也烟消云散了。

社会矛盾必然导致社会斗争。工人们第一次造起反来，他们开始摇撼起囚禁着他们命运的牢笼。布拉特把传教的讲坛转为鼓动的集会。工人在他的领导下冲向前去。他们走到雇主前面进行请愿，第一个要求是把工地移到上面有阳光的地方，作为新生活的保证和象征。“夺走了工人的阳光的老爷们”拒绝了这个要求，这就把工人们刺激起来，进而开始罢工。惯于极度贫困的工人以莫大的牺牲精神把罢工坚持下去。只是他们缺乏一个道路明确、具备战斗力的有力组织作为后盾；而依靠其他团体的有力支援以取得罢工胜利，只是不切实际的空想。

在头几个星期中，大量援济从全国各地源源而来。实际上这些支援都出自同一来源。艾里亚斯·桑格不愧是老桑格的儿子，他把从姑母处继承的大笔财产全部献给了这场斗争。艾里亚斯把这一大笔钱化作一条条的细流，一会儿从这里，一会儿那里让它们都汇流到罢工者的钱柜里。他的模范行动创造了奇迹：到处掀起同情罢工的浪潮，人人向罢工工人伸出支援之手。但是艾里亚斯的财产后继无门，逐渐涸竭了。罢工工人的贫困生活逐渐发展为悲惨透顶、毫无出路的一场大灾难。

玛伦·豪克，“勇敢的、了不起的玛伦·豪克”，为了唤醒地狱上面的光明世界的良心，作出一件近于疯狂的英雄行为。她先杀死了两个小女儿，然后又了结了自己的生命。

但是，资产阶级的天堂既不是这类奇迹以其舍己忘我、献身精神的计谋能骗取到手的，也不是靠着它的绝望的垂死哀号能强夺过来的。城市的工厂主勾结在一起，傲慢地拒绝了工人提出的选举共同仲裁人调解罢工的建议；他们有全国企业主在背后撑腰。

当天晚上，工厂主的领袖霍格尔向工人代表宣布厂主们的意图，要工人正式签订契约，规定“工人应留在下面，不得到上面来”。契约预定在上面一座灯火辉煌的宫堡里，在一场热闹的宴会上正式签订。这座宫堡是霍格尔在工人正处于悲惨绝顶的时期，在一个古老的碉堡的废墟上修建起来的。他把这个建筑物看作资产阶级统治的象征，看作资产阶级统治对壮丽、豪华的需求的纪念碑式的体现，而工人们则认为这座宫堡是对自己的嘲讽。

这样，罢工者的正义反抗正面临着悲惨的结局。就在这个时候，发生了一件追求“浩渺无垠”的孤注一掷的行动。为了使他们的事业——工人阶级的事业得到胜利，艾里亚斯和他的秘密的盟友（这些人的形象在剧中只是一掠而过，完全引不起读者的兴趣）决定利用坍塌的矿道把上面的宫堡连同集会的资本家一起炸毁。

艾里亚斯还没有杀死别人，自己却先牺牲“在战斗里……他为了消灭作恶的人而贡献出自己的生命”。他化装成一个仆人，但是当他在宴会开始，还没有发出爆炸的信号之前，霍

格尔为了挽救自己的毁灭，首先用手枪击中了他。艾里亚斯消逝到一辈子总是低声召唤他的“浩渺无垠”中去了。他临死前的一句充满胜利信念的话是：“我——我不是孤立的。”在“用行动的宣传”中不是孤立的，在死后也不是孤立的。资本家们震惊万分，他们的绝望挣扎已经达到疯狂的地步；由于怯懦、怕死，他们身上的一切华丽的衣装都剥了下来，暴露出卑鄙的灵魂。正当这个时候，傲然屹立的墙壁坍塌了。这一群只会在骄傲中生活、不会在尊严中死去的人全部被埋葬在下面。

随着这一悲剧的结局，戏剧的第二幕无论在形式上或是思想上都达到了高潮。艾里亚斯·桑格的自愿献身标志着对奇迹的信仰的最高峰，同时也是它的结束。这种信仰不承认人世间的约束，它要匡正人的灵魂，改造社会环境。这部戏剧本可以用这个悲剧结局收场。

但是，这样的收场自然不是矛盾的解决；相反地，它却提出了双重的问題：一个完全为粗野的利己主义所支配的阶级，践踏人道的一切藩篱，残暴、冷酷地进行剥削和享乐，在无可逃避的命运面前毫无伟大和尊严可言，这样一个阶级能够永远统治着别人吗？而另一个苦难重重的阶级，它渴望见到天日，本能地奋力向上，但缺乏视野清晰、目标明确的意志，它认为解放不一定是自己行动的果实，需要成熟后自己去摘取，而可以是迷信奇迹的狂热殉道者的新道德的礼物，由别人投进自己的怀抱，试问这个阶级能够爬出深渊的最底层得到自由吗？

这不是蓬勃发展的历史现实向当代社会提出的问題，这

仅仅是它的歪曲的反映，而为我们的道德家兼戏剧家捕捉到手、写进他的戏剧里去。在他的把持不牢的手掌里，一个历史事件，一个整个的、辩证的社会生活过程的事件萎缩成一个单纯的道德事件，而道德，归根结底，应该是社会生活过程的花朵，而不是它的根源。因此，对于一个逼使我们不得不正视社会中某些历史力量的发展和威力的问题，该如何正确解决，也是剧作家力所难及的。

这位道德家只能用一个现成的解决办法把我们打发回去。面对着资本主义狂暴凶残的“无节制性”，面对着“无法约束”的人民群众的威胁力量，各式各样的恐惧从小农阶级和小资产阶级的文化土壤上（这种文化带有极大虔诚主义成分）滋生出来。比昂逊竟然认为他的现成的解决办法能够消除这些恐惧。从这点看，剧作家在第四幕中用鼓吹道德的小资产阶级观点解决社会问题，是有其内在必然性的。

艾里亚斯相信自我牺牲具有革新生活的力量，这是欺人之谈。事实证明，死亡并不是“生活的真正讲坛”。资产阶级社会不仅是理性主义的，也是唯物主义的。它没有小农社会长期处于穷乡僻壤而发展起来的感官，能够听到“来自另一世界”的劝诫的声音。对于这种呼唤它不理解，也没有反应。霍格尔宫堡里发生的惨剧并没有诞生一个新世界。惨剧既没有使资本家忏悔、认输，也没有唤起工人进行反抗和革命。

戏剧的第一部有一个世故圆滑的法尔克牧师说得很对，制度比人更有力量；制度不能利用奇迹，也不能容忍奇迹。只要事物的发展还没有让死神（已经发生了变化的人是能够用其坚定的意志指挥死神的手的）扼住这些制度的强硬的脖颈，

它们总是比人力强大。当艾里亚斯跃身“跳进浩渺无垠”中的时候，这个时代还没有成熟。资本家们埋葬了死者，利用“一支平地出现的军队”，守卫着他们的最神圣的财产。而工人们却好象作了错事、挨了打的丧家犬一样四处徬徨。“人人失魂落魄，慈悲、怜悯之情霎时间无影无踪。所有的人都叫嚷要复仇！正义、善良、同情，我们一切光明的天使都远远离开了这个世界。”

事情将如何发展呢？真是老天以慈悲为怀，在疯狂的信仰向奇迹奉献的大牺牲中，霍格尔居然幸免于难。而所以要让他一个人逃脱活命，却是为了能够向比昂逊的畏缩不前的小资产阶级灵魂回答这个问题。霍格尔是这场可怖的大灾难中唯一的幸存者，但是爆炸不但炸断了他的四肢，而且还击溃了他的傲慢不屈的资本家的威风。资本家的权势安放在他的人性周围的冰块，受了拉赫尔的夸大铺张的悼词的舞台冷火炙烤，终于溶化了。艾里亚斯的妹妹拉赫尔在大灾难发生之前曾经苦口婆心地劝诫过他，叫他剥削工人要有“节制”，叫他满足工人人们的“正义”要求，一句话，大量道德和少许社会改革。所有这些事，经过了这场大灾难，在他洗心归皈之后，都要一一实行了。

他将要再给那些饥饿的工人工作做，换句话说，他大发慈悲，允许工人为他创造更多的剩余价值，将来他就会——在戏剧结尾时这一点变得更加明确——成为工人的一位“有社会思想”的、头脑开明的主人。比昂逊在这个剧本里一直宣讲桑格靠行动进行宣传无济于事，该受指摘，这样一个结尾终于切合了他的这个论点。小资产阶级同无政府主义的感情价值

和思维过程天生是非常接近的。作为霍格尔的转变的标志是：过去他为了要把亡妹的两个孩子培养成“统治者”，曾把他们从女友拉赫尔手里粗暴地夺过来；现在他又把这两个孩子交给她手里，让她去教育他们。受到这个消息启示，人们立刻坚信霍格尔一定会听取三个人的请求，接见要面包吃的工人，“因为一个人必须从宽恕开始”。

在远方地平线，在无产阶级自觉进行的阶级斗争的风暴和火焰中，已经显示出社会矛盾的解决办法。可是我们的剧作家对此却视若无睹，反而让这出戏在一幕充满感伤情调、人人挥泪的家庭场面中结束。这一场面把人们引向了阶级调和的远景，让这些阶级的人都象大小儿童一样相信一条站不住脚的格言：“天堂就在这里，就在我们自己内心里。”

这部戏剧以揭示当代的惊心动魄、如火如荼的阶级斗争开始，许多场面都孕含着将要创造一个新世界的混沌初开的原始力量。对于这样一部戏剧来说，这真是一个可怜的结局。

比昂逊不能以理解历史发展的内行的目光透视这种混沌，因此他也就不可能以艺术家的身分评论它。结果是，小资产阶级道德家的比昂逊压倒了戏剧家、诗人的比昂逊。分析一下比昂逊用以体现他解决社会问题的态度的几个人物，就能更深刻地理解这一点。

IV

社会的“另外一方”——从无阶级的角度来看——，比昂逊是通过几个性格鲜明的典型人物揭示出来的。虽然除了

霍格额外，这些人物只不过是笔墨不多的轮廓，但是比起工厂主开会时站在他们头子背后起陪衬作用的龙套角色来，还是非常突出，给人留下很深的印象。这些形象表现了前文描叙过的使古老的挪威改天换日的历史发展过程。

正直的安克尔就是小资产阶级、小农经济的过去反对资本主义的现在的一个生动的代表。他看到时代的洪流正涌起一个贫富尖锐对立的新世界，他看到正在扫荡一切古老的、可尊敬的事物的暴风雨，也看到正使各种陌生文化繁茂滋生的灼热的阳光，他不仅惊慌不安，而且感到万分嫌恶。

在安克尔看来，基督教的道德远不止社会礼仪这一门面装璜；它是一种永恒不变的法规，约束着上层和下层社会的各种欲求，让所有的人都心满意足地簇聚在宗法社会的狭窄的圈栏里。安克尔身上的基督教精神和民主精神使他反对互相勾结的企业主强迫工人们接受的条件。

在企业主看来，强者的权力应该上升为公理，这是理所当然的事。而安克尔却认为这是“对成文法和不成文法的令人愤慨的侵犯”。但是，正象安克尔站在旧道德的立场上对庞大的军事开支和令人震惊的国家预算、对富人的穷奢极欲和知识阶层的放纵的、无政府的个人主义进行义正词严的抨击在会场上为资本家的讥嘲叫嚣声所淹没一样，他所代表的那一社会阶层也必然要被不可阻挡的资本主义发展所吞噬。他所属的这一阶层尽管厌恶新事物，但私有财产却把它同新事物紧紧拴在一起；私有财产最后甚至还要决定这个好心肠的安克尔究竟能击败资本主义还是为资本主义所击败。

在另一个人物约翰·施菲尔德身上，这部戏剧为挪威的

市民阶层找到了代言人。这一阶层多少有一些基础学识修养，一般说来，他们在这方面远比他们物质财富的地位更为优越；但是在资本主义投机的大漩涡中，这一阶层却首当其冲。这一阶层的人借债经营，在财力上比不上资本雄厚的企业家，不能象他们那样对工人进行大规模的、高度的剥削。高利贷本钱对他们的重压，不减于工业大亨们的排挤和竞争。因此，这一阶层的成员同大资本家一道要求“进步”，换句话说，要求打破前资本主义社会的阻碍物质生产力发展的一切社会的和法律的羁绊。与此同时，他们又同旧制度的代表者结成联盟，一起鼓吹在企业经营和剥削工人方面要有节制。

这样，他们就同参加了布拉特组织的“乡谊会”的工人们搞在一起，象工人一样阅读无政府主义者艾里亚斯的报纸。正象安克尔深信社会问题必须靠丰富的感情同基督教道德来解决一样，施菲尔德也幻想用深思熟虑的“明智”和自由主义的漂亮词句来对付这一问题。真的，如果那把资产阶级世界中的安全感同宁静生活吓跑了的可怕的幽灵能够用一些高明的或拙劣的机智话就祓除的话，那么让空谈家解决这个问题倒是易如反掌了。施菲尔德对工人表示亲切友好与安克尔不同，是出于资产阶级的深谋远虑的利己主义。推究其根源，还是在于对群众的惧怕：如果见识远一些，就应当适时地对群众施些薄恩小惠，以便日后群众不致于把他的财物一古脑儿都拿走。他还同工人们平起平坐，一起讨论理论问题，实际上也是为了笼络和利用。

代表大资本家的霍格尔同这两个人不一样，完全是另一类型的人物。这一类人由于飞黄腾达的焰势，不论是旧日的理

想还是世道人情，都一律践踏在脚下，对宗教的或是自由主义的漂亮言词一概嗤之以鼻。因为他们知道得很清楚，可以 sans phrase^① 就进行统治。

但是，霍格尔还不仅仅是这类资本家的代表。他可以说是作为历史范畴的资本本身的化身。在本质上，他同马克思所说的“胸中没有心脏跳动”的“物”是浑然一体的。他属于“创业的”资本家的一代；这一代人取得了用以进行剥削的财产的支配权和指挥被剥削的工人的统治权，不是依靠他们是某某人的儿子或者是某某人的丈夫。以霍格尔为例，他是一个实干家，不是饱食终日的懒汉。他善于思考，善于组织，也有领导能力。他把自己的才智完全投进社会的生产过程中去。他有灵敏的嗅觉和尖锐的眼光，能觉察这种过程的新途径和新形式。此外，他还是一个精力充沛、福星照命的人。就是靠着这一切，霍格尔飞黄腾达，在志满意得中简直把自己看成天神，看成使自己扶摇直上的权力的创造者和支配者。而究其实，他自己也不过是这种权力的产物和奴仆。

霍格尔更想不到的是，这种奴役着无产阶级的权力本身就是无产阶级创造出来的。无产者在英国资本家眼里不过是一些“手”，而霍格尔却把工人看得连“手”也不如。工人同铁轮和杠杆一样，只不过是必须服服帖帖地被安装在机器上的“活”零件罢了。“假如没有我，哪里会有你们？”他喝斥工人说，“这里的一切都是谁创造的，是你还是我？”一个叫奥尔森的人曾谦逊地说：“这里总要靠人帮忙干活儿才成啊！从第一

① 法语：“用不着多说废话”。

天起就是这样。现在有几千人在帮助干活儿呢！”且听霍格尔是怎么回答的：“帮忙？不错，我的墨水瓶也在帮忙。还有动力、机器、电报、轮船和工人——这一切都在帮忙。”

除了一些由于“轻率的杂交”而在血管里有“主人血液”在流动的有产者的私生子外，霍格尔把所有的工人都看作“奴隶，天生的奴隶，十足的奴隶。”这些人在他眼里自然毫无人格可言。

“既然你们的那些娘们都象光秃秃的小鸟一样，让男人一把就抓过来，你们还谈得上什么叫尊严、人格呢！”

施菲尔德这些人关于“现代”社会改革的夸夸其谈，霍格尔听起来非常反感，正象他厌恶安克尔之流提倡已经陈腐过时、令人感慨的诚实正直一样。霍格尔的“我命令”比十诫中的“你应该”更严厉地要求盲目服从，而他那老爷式的、故做惊诧的口头禅“怎么？”简直象一把利刃，不容别人有还嘴的余地。他以大权在握的蛮横毫不掩饰地传播一种“霸主教义”：唯有强者才能享受无限的权益。因此，他不是对罢工工人的代表提出什么“建议”，而是宣布对方必须绝对屈服的“条件”。至于如何解决社会问题，他的看法很简单：大炮有最后发言权，因为“未来究竟是否属于千百万群众，还要通过战斗决定。”他赤裸裸地向工人宣布：他渴望看到一个镇压被奴役者的一切叛乱的血海。“你们现在简直快骑到我们脖子上来了。到那时候你们就会乖乖地回到自己的地位上，几十年再也不敢凑近我们了。”

霍格尔对工人寸步不让，连一分钱的救济也不施舍，但另一方面却又一掷千金。两者他同样认为是理所当然，毫无内

疚之感。他对“地狱”的可憎的丑恶视若无睹，正象巍然矗立的宫堡光辉夺目在他眼中一样自然。这个灵魂似乎披着三重铠甲的人只怀着一个理想：要为“个性”自由发展铺平道路，因为在他看来，只有这样才能在人间建立起他梦寐以求的美的国度。

因此，“应该给有能力、也有魄力大显身手的大人物让路。但愿我们能逃出蚂蚁的时代，能够从百足动物的噩梦中惊醒过来！让我们回到天才和伟大意志那里去吧！”霍格尔相信自己，也相信自己的崇高理想。他固执地抱着这样一种人生观，因此有力量面对死神的森严可畏的面孔而仍然保持着尊严和体面。他坚信“我们这样死去比有人能长命百岁地活下来对国家制度更有利……所以让我们高高兴兴地死了吧！”从这点看，他的坚定的个性使他有别于其他的资本家“贱种”；在他认为死亡已迫在眉睫时，他曾一方面怀着骄傲、另一方面又轻蔑不屑地说，这些“贱种”被“另一些贱种”给赶跑了。这样，站在我们面前的是一个人人仇恨的人物，但是我们对他却不得不注意，因为象他这样的人是称得起“人们的死敌”这一头衔的。

V

比昂逊对劳动人民的生活，对使“这边”的世界运转、自觉地推动它前进的一些人是怎样描写的呢？我们从他的笔下看到，处于统治地位的资本家是一些具有坚定的思想意识和自觉的权力欲的人；但是作为这一阶级的对立面的无产阶级，在比昂逊的作品中却只是受着一种非常模糊的阶级感的原始

的、本能的、狂热的冲动所震撼，它还不知道自己必须知道的东西，也还没有想要自己必须要求的东西。换句话说，剧作家让资本家中最成熟的典型同工人阶级中最不成熟的典型进行一场搏斗。

肯定说：剥削者和统治者的阶级意识比被剥削者、被统治者的阶级意识要发达得更早，这是一个历史事实。财产同权力在阶级对立的鸿沟的一边，起着有如暖房的热力的作用，而奴役所造成的精神压抑却在鸿沟的另一边设置了障碍。

但是在比昂逊写这个剧本的时候，在挪威的年青工人阶级中已经有一些战斗的先进人物超越了西里西亚织工起义的要求生活权利的初级表现形式。可能仍然有这种形式，但是这不再是无产阶级阶级斗争的唯一形式，更不必说是它的最进步的主导形式了。

虽然如此，在道德说教的小资产阶级比昂逊的强制命令下，剧作家比昂逊却不得不创造那个旧时代的无产阶级形象。因为鼓吹道德的小资产阶级和靠乞讨度日的穷人有着相同的感受，如果穷人在一次要求做人权利的反抗斗争中，把使他沦为牛马的富人一拳打倒，他会鼓掌喝采的，——特别是穷人的“姿势”表现得特别“优美”的时候。

然而，一个革命的无产者的灵魂却与此不同。他不同富人进行私斗，而是通过自己的阶级同转化为资本的财富进行历史的清算；无产阶级的这种灵魂对我们这位正直的剧作家来说，还是一册七印密封的宝卷^①。他不理解这种灵魂的历史

^① 见《新约》“启示录”第五章。

内容，所以看不到这种内容如何改造和铸造新的人物；刻划这样的人物，必须用最高度的艺术造形力进行各种探索。勿庸说，这种人物的贫穷不一定靠褴褛的衣服表现出来；他对各种奴役人的权势进行反抗通常也没有闹剧式的呼喊叫嚣和“浪漫的”场面。在用小市民趣味衡量一切的人眼睛里，这样一个成熟的革命无产者形象，从美学角度上说是“平淡乏味”的，正如从心理角度上无法理解一样。抱着小市民的见解，既无法以历史观点正确理解他，也不能在艺术上深刻描绘他。

布拉·培尔·司图阿，奥尔森和阿斯佩伦德当然都是无产阶级的“叛上作乱”的好汉子。他们敢于起来造资本家的残酷的、没有节度的统治大权的反，然而他们也不过如此而已。当“地狱”里的受难者起来为争取最低限度的生活权利而斗争时，他们并没有象有见识的、能够指引道路的领袖人物那样，带领他们奔向一个超越这种日常斗争的更远大的目标。当然，从受难者本身一方面讲，他们的社会觉悟也还是处在本阶级的童年幼稚时期。

阴森可怖的“地狱”同上面那座光明灿烂的“太阳城”的矛盾使这些人悟出许多道理；他们认识到劳动的创造力量，也了解了工厂主对他们进行的掠夺。奥尔森就正是由于有了这种认识才能说出前文引述的一段话。他冷嘲热讽地驳斥了“专职牧师”法尔克的甜言蜜语的训诫，指出这个人胃口很大，正等待着资产阶级提拔他当国家教会的代表。

罢工工人的绝望心理把法尔克吓得魂不附体，他把绝望看作一个“坏伙伴”，它教唆人“行凶作恶”。由于深知“人类的缺陷”，他便向激动的群众大肆宣讲顺从、知足与和睦相处。

而他本人呢，“一点钟同送葬的人一起在坟墓前悲痛哀悼，三点钟又同欢庆婚礼的宾客欢乐祝贺，也许四点钟还要被召喚到一个垂死的病人床铺前边，最后到五点钟，就该到大公馆里吃酒席去了。”

“穷人自有穷人福”——法尔克的这个宗教催眠曲引得布拉反唇相讥：“您尝过这种福气吗，牧师先生？”

听到法尔克另一句抚慰人心的话：“穷人也有很多富人赶不上的地方”，奥尔森只是简单地补充了一句：“不错，破衣烂衫和满身虱子。”

牧师的各種花言巧語，萬般蛊惑，也絕對動搖不了這樣一個信念：“上邊那些人要負全部責任……老天知道，他們簡直成了強盜……成了一群吃人的野獸。”

“地獄”的人感到瑪倫·豪格的下場就是他們的共同命運的象徵。“是住在大城市里的吃人的人把她和她的孩子吃掉的……這些人不把我們通通吃掉，事情還不算完呢。”但是對於這樣一種命運，已經出現了最初的反抗。一個男人的“粗啞的”喉嚨喊道：“如果我們不把他们吃掉的話。”

赫雷，一個受過教育、有哲學頭腦的醉漢——這個形象在挪威很多戲劇里代替了希臘戲劇的合唱隊——，敏銳地評論這話說：“要有變化了！報警的信號已經發出來了！茅棚向大廈提出了警告！”他还同樣敏銳地看到已經燃燒起來的這場鬥爭的實質：“奇怪的事！好象一場地震！”但是，從模糊地感覺到富人是窮人的掠奪者，到清楚地理解社會生產過程導致無產階級為資本家階級所剝削是一條必然規律；從走投無路而起來造反，到根據馬克思提出的“改變世界”的歷史任務進

行自觉的革命：中间还有一条遥远的路程。

比昂逊为这场斗争安排的出路甚至没有暗示，“历史的永恒必然性”有一天终将使这些被推到“地狱”的人重新踏上斗争的道路。艾里亚斯曾说：“工人和革命？我的天！今天是星期几？星期一。好，明天还不是星期日。我们还要过整整一个礼拜才到星期日！”他的这段听天由命的话比起准备献身的梦想家、他的牧师父亲所预感的还有更深刻的意义。

剧中的主人公孜孜不倦地要解决“人类的伟大问题”，但是负有解决这些伟大问题的天职的那个阶级却偏偏没有提供主人公，而且本身也没有作为主要角色登上舞台。旧时代牢牢束缚着这些追求最高的社会目标的资产阶级斗士，他们梦想单枪匹马地干出力不能及的事业，结果不但没有达到目的，反而受命运捉弄，悲惨地送了命。

未来的灿烂曙光还没有照射到仍在酣睡的无产阶级的力量上。它还没有武装好，能够自觉地一跃而起，带动全体成员冲破一切罗网，朝着召唤它的目标奋勇前进。我们在这部戏剧里看到的，不是憧憬着“浩渺无垠”的梦想家，就是胆小怕事、信念不坚的人。前一种人想要伸手摘星星，却反而失去了脚下牢实可靠的土壤；后者则终日战战兢兢，永远被紧缚在土地上。

比昂逊的小资产阶级世界观也正是在这里表现出来。他用没有和好的粘土来捏弄他的无产阶级人物，因此他不能把他塑造成英雄和领袖。“地狱”起义的领导人物是清一色的资产阶级领路人——这是比昂逊所看到的阶级不成熟的不容置疑的标志。更具有特征意义的是：在这些领路人中没有一个

人看到可靠的历史目标的闪光，无产阶级革命的炽热熔岩只能朝着这一目标滚滚流动。从这个意义上看，艾里亚斯的恐怖浪漫主义也好，布拉特的“立宪主义”也好，全都是在狂热的宗教—道德感情的一片迷雾中徘徊踟蹰。说布拉特的主张是“立宪主义”，这是因为从剧中字里行间可以看出，他企图使两个敌对阶级借助各种契约在工厂和国家中平分权利，互不相侵。但是说穿了，不论是殉道者的满怀憧憬的哲学，或是罢工的组织者和领导人的不那么狂热的举止，都来自同一根源，都是资产阶级的产物。

VI

布拉特致力于解决社会问题，这是他追求奇迹的最后表现形式，是他作为一个神学家宣讲基督教义的最后表现形式。从这一点看，他的长处显然不在对社会环境和社会的错综复杂的关系的认识，而是对上帝赋予他的布道使命、对他自己言行的影响势力的自负和自信。人心会象百川归海一样为他的范例所吸引；到头来，就难免出现了狮子和羔羊和睦相处的奇迹。“直到不久以前，我还站在坚信自己事业的最高峰上——我感觉上帝与我同在。我在别人对我的信任中认识到我的力量。”在他弄清楚大量救济金的来源，眼睛睁开了，看到败局已成时候，这位工人领袖就是这样描述自己的。

工人的权利，用霍格尔的话说，“疯牧师宣布”的工人权利，在他看来，实际上就是“上帝的权利”。布拉特似乎想要“上面那些阔佬”个人对“地狱”及其惨境负责，他不了解这些

人作为阶级所起的历史作用。“一切都是他们的罪孽。”为什么？是因为资本这个有渎神明的东西，凭借不成文的、但象铁一般的法律，给予他们对一无所有的人进行剥削的权力吗？决不是！“他们不信上帝。”这才是问题所在。

因此，这位工人组织者远远没有认识到，只有在“剥夺剥削者的财产”的时刻到来之后，贫困可怜的“地狱”居民才能在上面阳光照耀的草地上盖起自己的茅舍。

布拉特认为，必须做到的“一步妙计”就是让工人们“高高爬上去，参与制定一项新的法律”。由此可以看出，对布拉特来说，改变社会结构的不是经济，而是法学家头脑中的“法”。因为，按照社会经济所产生的无产阶级阶级斗争（夺取政权是斗争的政治顶点）的意义来解释“参与制定”一项新的法律，是绝大的错误。施菲尔德辖区内的工厂主都是布拉特的“乡谊协会”会员。布拉特认为罢工稳操胜券，因为玛伦·豪格的绝望行动已经“唤醒了良心”，而如果宫堡事件也引起人们注意社会矛盾的话，“那就有很多人会畏惧他们嘲笑过的上帝了”。

对无产阶级说来，甚至对“地狱”居民说来，罢工的失败只不过是厂史上的一个插曲；可是在持有上述见解的布拉特身上，却成了临头的大祸。随着对奇迹失去了信仰，他对自己也丧失了信心。在他自己的眼里，他已经从过去的独得上帝恩宠的群众领袖一落而为把群众引入歧途的罪人。责任对他来说已经成了罪孽的同义词。信仰一旦丧失，他的理智也趋于崩溃，因为他和桑格牧师一样，信仰就是维持生命的空气和活力。当这个可怜的疯人寻找一件“他自己也记不起的东西”时，他渴望得到的不过是他从来没有过的东西：代替信仰的

知识。

艾里亚斯非常正确地评价了他下的一封无政府主义的“通知书”——用炸药对上层社会发出警告；他说这是布拉特的学说和活动的“继续”。实际上，它们都是在颠倒错置的奇迹信仰这同一块土壤上培植出的花朵。

艾里亚斯在资本主义的冷酷世界里同样是一个徘徊在歧路上的异乡人。这个世界的无情的合法性折断了他渴望把人类从罪恶中拯救出来的凌空飞翔的翅膀。作为布拉特的学生，他也怀着这位传教士的所有幻想。因此他的报纸也象布拉特的“乡谊协会”一样，能为施菲尔德式的自由主义的世故圆滑的人所容忍，甚至还得到他们的支持。

对于艾里亚斯的奇迹福音来说，最“糟糕的”莫过于霍格尔收养了自己妹妹的孩子当作继承人，准备把他们培养成象资本家一样的老爷式人物。这样一件纯属个人生活的私事，尽管对霍格尔这位傲慢的资本家领袖来说是一个典型事例，对工人阶级与资产阶级之间的具有世界历史意义的斗争来说，却完全无关紧要。但是艾里亚斯却为之痛苦不堪，认为这样一来，“未来”就毫无希望了。其实，要理解他这种天真幼稚的想法，完全不需要用霍格尔的两个有福气的继承人——克雷多和施培拉这两个没有血肉的空洞形象来代表“杰出的香肠商和鞋油大亨”的后裔。艾里亚斯作为桑格的后代本来就有许多优于布拉特的地方：他对奇迹怀着出自内心深处的、温暖的、人世间的而非神学上的憧憬；他怀有无法克制的热望，想成为一个供众人学习的自我超脱的表率；他言行一贯，决不半途而废。一句话，他对“浩渺无垠”具有更深刻的、先天的和内

在的渴求。

“首先一个人跳过去，然后第二个人。不就是这样开始的吗？接着就有十个人，一百个人，最后是上千的人！在几百万人准备要跳之前，首先要有上千的人这样作。到几百万都这样作的时候，就再没有人能够阻止了。那时候我们的星期日就来了。”这不正是桑格牧师本人的声音吗？桑格一直想用他所献身的基督教来使“所有事物彻底变个样”，——在他儿子牺牲的前夕，为了解答这一壮举的根基是否牢固不正是桑格本人在现身说法吗？

“哪怕只有一个人敢这样作了——，不是也会有成千的人跟着作吗？这样我就清楚了：我一定要努力当这第一个人。”然而在艾里亚斯身上，母亲的气质一点也不比父亲的少。他从母亲那里继承的是舍己为人、自我牺牲的伟大的爱。这种爱不断发展着，必然随时会化为行动。因此，他在一切方面都超越了他的朋友和老师。

为了罢工工人不致在饥饿面前屈膝，布拉特拿出他过去赖以为生的一半资财，他觉得这样做也很对得起良心了。可是艾里亚斯却把他的全部财产献给了斗争，一文钱也没有留下。布拉特是工人领袖，因为自己和自己的事业陷于绝境而丧失了理智。艾里亚斯是工人的朋友，却坚信自己行动的力量，甘心情愿献出自己的生命。

这两个人同样具有强烈的愿望，想赶在群众前面，到达他们内心憧憬追寻的国土，但是两个人都没有为群众找到这样一条道路。北欧故土的群山深锁、寂静无言的美始终在他们身上施展着神秘的魔力。他们不自觉地沉睡在这一天地的古

老迷人的梦境里，不能自拔。“天地浑然一体。奇迹象一道彩虹把它们连接着。我们的眼睛望到了天堂。”

也象古老的日耳曼神话中的诸神一样，布拉特和艾里阿斯都想踏着这条彩虹从资本主义的“地狱”走进人类自由的天堂。但是他们中的一个仍想停在“可能性”的坚实土地上，而当缤纷变幻的异彩为灰暗阴云所吞噬的时候，他也就倒在地上，只好让“不可能”同“浩渺无垠”从遥远的云端盯视着他。而另一个人却“离开大地”去追寻“浩渺无垠”，欢乐呼叫着向它奔去。

不管艾里阿斯的“殉道精神”多么崇高，但为了创造性地、有力地改革社会，它却缺少一件最重要的东西——对社会发展的起点和终点的认识，把生与死的辩证联系作为一种合乎规律的社会发展过程来进行历史的评价。这种宗教不是存在于生活之中的，它是漂浮在生活之上的。它可能在思维感情的空幻领域中高奏凯歌，我们的热烈愿望在这里使一些神奇的力量创造出奇迹；这些力量都必须为我们服务，因为它们根本就是我们头脑里的产物。但在社会现实中，这种殉道精神的宗教却必然要失灵，因为我们自己就是这一现实世界的产物。

作为桑格的儿子，艾里阿斯不可能属于他想要改革的这个世界，这就是他的命运。他对“浩渺无垠”的追求，缺少他父亲的信仰得以产生奇迹的那个基础。因此，父亲的性格特点在儿子身上必然向病态方面发展。艾里阿斯感到，“浩渺无垠”就在他的“心中”，就在他“周围”……“想逃避是徒然的……”，而且自从家中惨遭母丧之后，这种“浩渺无垠”“日益

发展”了。

在故乡，由于宗教信仰在日常生活中大量产生着奇迹；在远离了这样的氛围后，艾里亚斯的热烈愿望最后必然发展成想跳出生活藩篱的尝试。但是他把这样的一个跳跃当作拯救社会的奇迹，并不是出于自己的觉悟，而是受了一种不可知的神秘势力的影响。因为这位渴望成为革新社会的先锋战士的带有梦幻色彩的信仰，另有一个特点，那就是从童年时期起，他就一直受别人领导，而从未领导过别的人。父亲、拉赫尔、布拉特，一个接着一个给艾里亚斯的行动欲望套上了缰绳，他只好甘受羁绊。尽管他的牺牲伟大而纯洁，尽管无情的命运使他“承担了罪责”，艾里亚斯却不足以成为悲剧的英雄。我们无法把他看作一个崇高形象而景仰膜拜，但是我们会感到这个人亲切可爱，愿意永远缅怀着他。

VII

同艾里亚斯比起来，他的妹妹拉赫尔显得多么浅薄贫乏啊！她是平凡单调的家庭生活琐事的化身，恰好同来自另一个世界的金光灿烂、芬芳醉人的幻梦形成对照。一方面是“纯理性的”操持家务的利己主义，为斤斤计较柴米油盐而费尽心思，另一方面则是一挥千金的利他主义，把所有资财慷慨散尽，最后甚至把自己的生命也奉献出去。

在拉赫尔这个人物身上，一切都是那么庸碌平凡；从对罢工的关心，对艾里亚斯的平安担忧，到筹建一所大医院，无一不表现出她的这种素质。这一辉煌耀眼的伟大慈善事业，归

根结底还不是由于姑母的一笔遗产这一偶然外因所促成的吗？如果没有这笔遗产，拉赫尔多半会怀着同样的自负与满足在为异教黑人孩子编织毛袜这类崇高工作中找到“伟大的职责和忙碌的工作”。

同样，在这个人物身上一切都是肤浅的；只有空洞的话语而无深刻感情，从她对穷人和受难者的挑剔小节、权衡利害的同情，直到艾里亚斯牺牲后的一通象发表演说似的慷慨激昂的痛苦呼喊，都是这样。最后这篇演说辞在这位“自由女思想家”对痛苦如何能净化灵魂的一片假虔诚的赞颂中结束。

拉赫尔的气质秉承了从母亲那里遗传下来的怀疑和现实感。但是她缺少使这种本性高尚化、使它提升到纯洁人性的高度的素质。她没有克拉拉那种能使日常生活中的琐屑无奇的事物闪烁生辉、变成伟大心灵的启示的性格，没有舍己献身的爱。尽管作为桑格的女儿，有时也受到“浩渺无垠”的引诱，她却非常害怕自己迷失在那里面。出于这种自私的恐惧，这朵在花萼中能显现最伟大的人类奇迹的鲜花没有开放。拉赫尔对于“浩渺无垠”感到的是一种“神圣的恐惧”，而“不是幸福”，因此，她既不能完全献身于一个人，也不能完全献身于一件事业。

布拉特在处境不稳、徬徨探索的时刻，想从拉赫尔对他和他的事业的信任中寻求必要的支持，但是他落空了。从她的面部表情上他看到这样一个疑问：“你能找到正确的道路吗？你能把别人引到正路上来吗？”而他在她的脸上看到的回答是：“我怀疑。”拉赫尔让自己“从最初一刻就非常喜爱的”这位“伟大正直的人”孤零零地去忍受痛苦。“您让我失去了自己

的力量……我不由自主地跟着您走，您把我带到连我自己也无法看到的地方去。”当布拉特最迫切地需要她的帮助的时候，她却由于自私自利而失掉信仰，由于庸俗地贪求宁静和安全，把布拉特拒之门外。

拉赫尔的这些特点也使得这一对从前曾亲密搂抱着兄妹逐渐放松了各自的手臂。不同的性格愈益发展，两人走的道路也愈益分歧。后来仍然维系着他们的，只不过是共同的经历，而不是共同的人生观和共同的终身事业。兄妹间出现了一条鸿沟，甚至彼此连声音也很难互相传递了。艾里亚斯的行为对于拉赫尔变得那么陌生和不可理解。当哥哥向她告别时，心头是那么沉重，因为这是生死关头的永诀。这一点连克雷多和施培拉两个天真无邪的孩子都朦胧地意识到，只有她丝毫没有觉察。只是在事过以后，在一阵感伤悔恨中——正确的自我评价象一道闪电刹那间开朗了她的心智——，她才想到自己没有给予这位狂热的梦想家所寻求的东西。

“艾里亚斯！我对你也应该象咱们母亲对父亲那样。她有勇气，有牺牲精神，这些在我身上都很不够。”

拉赫尔把从双亲那里继承来的宝物——崇高的感情和温暖的心意一份一份地分施给所有的人，正象一位有经验的主妇烘烤点心时把糖和香料分成许多小份那样。艾里亚斯，布拉特，霍格尔，克雷多和施培拉，哈尔登，“地狱”里的受难者，“太阳城”中的幸运儿，医院的病人和残废人——所有的人都得到“不多不少的”一份。她以掩盖着极大专横的虚伪的谦虚评判事物，她象一个正义女神高踞在互相搏斗的各个社会阶级之

上，衡量着构成社会冲突的根本原因的各阶级的善与恶。“你们的贪欲和嫉妒是一对亲姐妹，从一生下来就同人争斗。”这位司法女神甚至没有注意到她的天平上放的不是标准砝码，而是镀金的空核桃。

拉赫尔永远也成不了伟大事业的殉道者，对于她，任何一种伟大的空想也不会以使人发疯的幻灭和绝望收场。她的寿命一定会很长，死的时候会有很多人给她送葬。但是那些顿足捶胸、哭得最响的人早已在暗中盘算，让谁来接替她的位置，她的死可以换来什么好处。有一种珍贵的人格是无可代替也不会丧失的，它会超越生离和死别继续活在另一个“我”中，而拉赫尔却不会给谁留下任何珍贵的东西。只有伟大的爱，伟大的献身精神才能创造这种珍贵的人格。

正如不能把散射到宇宙间的阳光收集起来凑成一个太阳一样，把拉赫尔到处分施的同情心聚在一起也决不能凝集成伟大的爱。她的哥哥由于没有认识正确的道路，终生在黑暗中探索追求。同她哥哥所热烈追求的目标相比，拉赫尔一生的工作——为调和阶级矛盾而宣扬和平、致力于慈善事业——只是一幅历史性的讽刺画。从以消灭阶级为最终目标的社会革命来看，那也是一幅讽刺画。即便单纯从人性观点看，比起她的母亲——一位最纯真、圣洁的爱的化身来，她的性格也是绝大的讽刺。

比昂逊借助这样一个人物来回答一个内容深刻的问题，回答历史发展的方向和意义问题，结果使他作为一个社会思想家整个归于失败。不仅如此，这一失败还把艺术家的比昂逊一起拖下了深渊。

由于剧本的几个主人公都代表了作者本人对当代社会问题的调和观点，因而这些人物都缺乏热忱的生活根源和艺术价值，这一点在剧本中是很触目的，但也是非常自然的。如果我们从前文粗略介绍过的历史环境来考察这个问题，就会理解为什么说是“自然”了。这是因为比昂逊的出生和成长都没有脱离这样一个环境，他的心灵生活也终生牢系在这块土地上，虽然他不止一次在最成熟的资本主义文化中张设过营帐。

从这一点看，我们也就会理解，为什么桑格和克拉拉的性格无论在心理刻画或艺术描绘上都如此细腻深刻，同他们的子女以及布拉特的艺术形象有着这样大的距离。从这一点看，我们也就会理解这位艺术家的无可逃避的命运：正是在需要他的创造力胜利地发挥到最高峰的时候，正是在他塑造拉赫尔这个体现了他自己对社会未来的希望的形象时，他的创造力却捉襟见肘，只能给我们一个闪烁的假象来代替真实的人物。当然，这一切所揭示的，远远超过了这位思想家和剧作家的个人命运。今天艺术家还创造不出有高度艺术构思的英雄人物，还创造不出准备领导人类前进、用灵巧的双手为人类建造幸福的乐园的英雄人物，归根结底，还是由于小资产阶级世界观本身的软弱性。

只有从社会主义的何烈山^①上，用他那殷切企盼的目光望到神赐之地^②的艺术家，才能创造出这样具有伟大气概的

① 《旧约》“出埃及记”第三章有“……神的山就是何烈山”一句。何烈山在阿拉伯西奈半岛沙漠中。

② 见《旧约》“出埃及记”第三章。

英雄人物。

因此，即使是比昂逊的这一部最重要的社会问题的创作，告诉我们的仍然是这样一个问题：只有当社会主义的思想成为艺术家的个人感受，并在“人世”中、在素材里得到体现时，伟大的艺术才能开创一个更高级的发展阶段。但是，也正是艺术家比昂逊在这本最富于思想内容的戏剧中的严重失败，无可辩驳地给我们指出了在广阔生活中不可抗阻地、胜利地奔向一个最高峰的历史力量。

当剧作家在舞台上以抖动的手努力想解开高尔迪绳结^①的时候，新的亚历山大已经在社会上出现，他已经拔出利剑，准备一剑把这个乱结斩断。生活辩证法的永恒法则将战胜一切一切。

（《平等报》第20卷，1909—10年第8—16期副刊）

① 据古希腊传说，弗里吉亚国王高尔迪把轭系在马车车轡上，打了一个乱结；神谕预言说，能解此结者将统治欧洲；后此结为马其顿王亚历山大用剑斩断。故“解开高尔迪结”有“快刀斩乱麻”之意。

弗里茨·罗伊特尔

弗里茨·罗伊特尔于1810年11月7日生在梅克伦堡，他是斯塔文哈根市市长的儿子。童年时代，他没有得到充沛的阳光，能使自己天赋的精神和性格吸取到绚烂的色彩和芬芳的香气。他的父亲为人正直，心地善良，但却枯燥乏味，是一个地道的司法官。他不懂得生活在自己的幻想的小天地中的孩子，不懂得孩子生性柔弱、需要大人关注爱抚的特点。弗里茨的“喜欢编造故事”的天性也许得之于头脑灵活的慈祥的母亲，可惜早在他进入最需要一支坚定而温柔的手臂来牵引扶持的年龄，母亲就逝世了。他受到的教育——先是由家庭、教师上课，以后又在几个小城市的中学就读——没有在他的头脑中留下什么东西，也没有使他年青的心灵能够振翅飞翔。但是，原定的目的还是达到了：把罗伊特尔教到能够投考大学。父亲认为儿子一定要走自己走过的道路，这是天经地义的事。这样，这个年青人便先在罗斯托克，以后又转学耶纳的大学学起法律和法学来。

在大学学习时期，他对自己学的一门学科和未来的职业毫无兴趣，对自己要走什么路也懵然无知，只是沉溺于放荡不羁的大学生生活的种种引诱里。这自然招来了父亲的疑惧不安。父子间曾多次发生激烈争吵，因为儿子热衷于欢乐的社

交生活，为追求生活乐趣颇有一些不检的行为，甚至常常荒废了枯燥无味的学业和书本，这是父亲所决不能理解和宽恕的。

在耶纳，弗里茨·罗伊特尔的无人掌舵的小舟漂流到当时“奇妙的大学生生活”的洪流里。这种生活当时在耶纳带有十足的德国大学生协会^①的特色。没有明确目标的大学生运动（其内容既包含有进步的、也包含有反动的思想）本来是当时反对拿破仑入侵的解放战争点燃起来的，经过一个时期的沉寂重又炽燃起来。但是随着时代不同，它的性质也发生了变化。尽管大学生协会的目标依然模糊不清，但是浪漫主义的中世纪神秘思想却逐渐让位于激昂、沸腾的倾向。这种倾向后来在文学方面表现为“青年德意志派”^②，在政治方面则表现在“体面的”自由市民阶级的要求上。

当时青年人的头脑中充满了对于统一的德意志共和国的黑、红、金^③的自由的幻想，他们把对教权和政权的残暴统治的憎恨发泄于激烈的言论和行动。这一切，连同青年大学生的有意夸张的感伤情绪和狂欢纵饮、集会结社等行动，在当时精神生活 and 政治生活极度闭塞、上级官厅昏愤无知的社会里，使大学生运动带上了某种密谋作乱的色彩。总之，大学生运

① “德国大学生协会”创立于1815年，因传布自由思想，曾在1819年为政府所查禁，后又再行集会。

② “青年德意志派”，十九世纪三十年代德国资产阶级文学流派。

③ 黑、红、金——在反抗拿破仑战争时期出现的三色旗帜，首先使用这种旗帜的是留卓夫义勇军军团。该军团独立自主，不受当时德意志任何一个邦管辖。选择这三种颜色的原因是，义勇军的服装是黑色的，等级标志（肩章、领章等）是红色的，钮扣是黄铜制的。留卓夫的旗帜随即成为大学生协会的象征。

动既有种种弱点，也带着不同长处；这是当时资产阶级不同阶层出身的青年大学生必然有的特点。这些阶层由于资本主义没有进一步发展，还没有截然分化，暂时还在反对三月前反动势力^①的立场上保持着统一。

年青的罗伊特尔感到自己无法抗拒大学生运动的吸引，无论是它的实质还是它的形式。虽然他的政治感觉不够灵敏，不十分理解正在壮大和活跃着的历史力量，但是他的心却为了一个朦胧模糊的自由理想而真挚、热烈地跳动着。因此，他掩饰不住自己的兴奋，为王侯和当权者唱起送葬的歌曲来。当然，当人们首先找到的不是暴君的血河（他们在幻想中好象听到它的汨汨声）而是啤酒的河流时，罗伊特尔也是一个最热心的豪饮家。在这种情况下，大学学业和父亲的钱包自然要比三月前的德国形势还要糟糕。就在这个时候，发生了一件不可思议的怪事：这位老老实实的大学生突然被检举成“国事犯”，普鲁士专制政治，“一帮卑怯的西方克尔梅克人”^②的政府在他身上大试身手，让他饱尝了各种凶残毒辣的手段。

这是1833年的事。三年以前法国革命又在历史上迈进了 一步：一个皇帝被撵下台，另一个被送上宝座。^③这件事对德国统治者们来说不啻一个警告，到头来上帝的恩宠不会比人民的耐心更长。在德国这个老实规矩的幼儿园里，一些社会

① 见本书第16页注3。

② 弗莱里格拉特的诗《新莱茵报》告别词中的一句。克尔梅克人是苏联民族之一，主要分布在伏尔加河下游。

③ 1830年7月革命期间，波旁王朝查理十世被推翻，奥尔良公爵路易·菲利普登上了王位。

力量在精神和政治上也活跃起来，它们同前进中的资本主义一起，力图打碎封建制度的桎梏，为资本主义社会开辟道路。

一个“新的德国”将要诞生。

农民仍然受着农奴制和世袭隶属关系的强固的残余势力的束缚，不想再受这种恩赐的“改革”骗局的愚弄；手工业工人和小商贩被扩张中的资本主义夺去了脚下的金色土壤，他们希望结束专制政权使自己得救；新兴的大资产阶级渴望取得政权，以便不再受君主专制下的官僚和警察机构的约束，打破行会式的经济和政治制度，建立一个能无拘无束、不讲道义地自由剥削、自由贸易的国家；精神文化的活动者，自由职业者，只要想跳出祖国的混浊的养鸭池，就立刻被教会的和世俗的检查机关剪掉翅膀；日益发展成一个阶级的现代工业无产者感到背上同时受到城市行会制度和专制警察国家的鞭笞和资本势力的新式蝎尾鞭刑——所有这些人中间都孕育着一种抑压的、日益蔓延的不满情绪。

“上帝安排的等级隶属”的传统制度还没有崩溃，可是已经时而在这里、时而在那里发出可疑的破裂声。因此，各个办公厅、卫兵室和法衣圣器室的头子们都手忙脚乱，拚命拦阻摇撼这座腐朽大厦的人。但是在所有德意志联邦中，没有哪一个象普鲁士那样使尽各种卑鄙的阴谋诡计。在普鲁士，新时代势力的发展最迅猛，但是它遇到的阻力——容克统治和独裁政权的堡垒也最坚固。

象过去一样，反动派不久就把它的全部力量转过来对付大学生协会。他们认为这些组织越来越危险，因为一部分具

有自由思想的学生已经同革命的手工业帮工建立了联系，而革命风暴正越过法国国境，把社会主义思想吹到这些工人身上来。

冲击美因河畔法兰克福警察哨所事件，被当局利用作为最凶暴地镇压大学生协会的借口。这次冲击本来预备在1833年4月3日邦联议会（人们对这个议会轻蔑多于敬畏）开会的时候举行，借此掀起一次革命。但是从直接引起的后果看，却成了反动当局对“煽动者”发动一次新的、规模最大、最可耻的迫害的信号。在那些富有浪漫主义精神、拚死蛮干而政治上却非常幼稚的法兰克福起义策划者中间也有大学生；大学生协会为此受到很大的牵累。此后五年中，在德意志邦联境内以“国事犯”罪名被提起公诉的至少达一千八百六十七人之多，其大多数是大学学生。

弗里茨·罗伊特并不是生活的大锤用来锤炼政治斗士和英雄的材料，但却为反动派选中，成了一个非常值得我们同情的牺牲品。尽管他没有参加当地大学生学潮，审讯结果也未能证实他在其他方面有任何越轨行为，耶纳大学还是根据警察局的训令开除了他的学籍。

莱比锡的高等学府拒绝为“煽动者”打开大门。1833年秋天，这个“国事犯”在途经柏林时为政府所逮捕。从这时起，开始了长达七年之久、非语言所能描述的痛苦磨难。在这段时间里，这个不幸的人从一次审讯转受另一次审讯，从一个监狱被拖到另一个监狱。继柏林警察署之后，他尝到当地监狱的臭名昭著的暗牢的滋味，也领教了齐尔柏尔堡要塞的冰冷潮湿的地下囚室和马格德堡要塞的臭气熏天的土牢。只有囚禁期

最后两年，在梅克伦堡的格劳顿茨要塞和德米茨要塞服刑时，他经受的恶劣的非人待遇才略有缓和。

长年与世隔绝本来就使他的精神和肉体受到莫大折磨，再加上将近有四年一直对自己的悬而未决的命运忧惧不安，这就更加剧了他的痛苦。直到1837年罗伊特尔才听说，善心肠的法官老爷们对他已经宣判，只判处了“普通的死刑——用斧子砍头”和没收财产，因为他有企图暴力颠覆普鲁士国家和侮辱国王陛下的充分嫌疑。出尔反尔的弗里德里希·威廉三世本来在危难时刻已经郑重向人民许诺，通过立宪实现普鲁士的和平“革命”，这时却又厚颜无耻地颁布了等于把罪犯活埋的“特赦”，把死刑改为三十年的要塞囚禁。这一切，连同一大堆数不过来的令人发指的细节，完全是违法的，完全是无视法纪的。

进监狱的时候，罗伊特尔还是一个酒气不很浓烈的乐天活泼的青年，出狱时却是一个精神衰颓、健康斲丧的人。他虽然没有象许多同命运的难友那样染上了肺癆或者精神失常，但是他原来的健壮的体格同样禁不住几个监牢的残酷折磨。特别是他的视力，由于长期囚禁在黑暗的牢房里，受到了严重摧残。但是，把这个“囚犯”紧紧握在掌心里的是一个远比目疾更厉害的恶魔：酗酒。由于他的个性还没有发展成熟，在漫长的铁窗生活中无法克制极度绝望的情绪，因此他也就无法抗拒常常伴随绝望而来的一个可怕的伙伴——狂饮大醉。

这个暗影一直跟随着诗人一生，尽管他后来曾毅然对它进行过抵抗。1840年，弗里德里希·威廉三世死了以后，罗伊

特尔才重新呼吸到普鲁士的自由空气。但是他立刻又落入这个在狱中曾用忘却一切来欺骗过他的恶魔的掌心，成了它的奴隶。罗伊特尔本计划在海德尔堡继续研究法律，结果由于酒狂，精神和身体都陷于崩溃，只得作罢。但是他身上的顽强不屈的生命力，不甘心让他在烂泥坑中任人践踏，他从最深的沉沦中又恢复了坚定的意志，毅然实行了自我克制。

在学习时代和苦难岁月以后，开始了一个漫游时代。这次漫游使罗伊特尔的性格得到了磨炼，也使他的才能得到充分发展。他并没有到外面广阔的世界中纵横遨游，而只是在那政治上和社会上仍然保持着古风的狭小的故乡里徜徉漫步。他在梅克伦堡许多庄园里当帮工，做零活，从而认识了散发着新耕土地的酸涩气味的劳动是使人向上的可靠力量。他的心灵充分摄取着农民和乡上的画面、情调和印象，所有这些后来在他的作品中都经过艺术加工重现出来。

在农村劳动的八年中，他获得了力量和自由，把个人的经历溶化到当时构成梅克伦堡的特征的中农和贫农的痛苦和欢乐的大海里。由于生活不安定，处境坎坷，他忍受着很大的痛苦，但是却没有被压倒。别的且不说，只就他的父亲固执成见，始终不肯信任他这一件事，就足够使他伤心的了。因为父亲不相信有什么“败子回头”的事，所以在遗嘱里断绝了他继承农场产业过独立生活的希望。

通过劳动，罗伊特尔终于从沉沦中自拔出来，幸福随之一步步地向他靠近。他同一个牧师的女儿，露伊丝·孔策发生了爱情。婚约一直拖了七年，不断为内外各种烦恼的乌云投上暗影，但是两人的爱情始终不渝。按照当时社会上的看

法，要做罗伊特尔的妻子需要有极大的勇气，这就一定要有能冲破重山峻岭般重重障碍的坚定信念。而露伊丝·孔策是有这种信念的。她坚定而忠实地捧着这个圣物，经历了待在这个男人身边不可避免地会受到的一切危险和痛苦。露伊丝做的是一件伟大的事，这个“堕落大学生”终于得救，十之八九要归功于这件事。

露伊丝坚信罗伊特尔的本质是纯洁善良的，他的志向是严肃而坚定的；这就使罗伊特尔也恢复了自信心和自尊感。每逢他的凶恶的宿敌把他压倒的时候，他总是借助她的力量很快地就重新振作起来。他从儿时起就一直没有尝过担受一切、容忍一切的母爱，现在生活从露伊丝的永不枯竭的爱情的源泉里加倍地补偿了他。爱情的巨大幸福帮助他得到并保持另一个幸福：创作的艺术。

在罗伊特尔胸中越来越嘹亮地回响着一些声音，逼迫他非要歌唱、倾吐出来不可。就这样，很多首不仅是为了开心取乐的活泼诗歌便在他熟识的人们中间流传开了。在托伦塞河畔的特列普托夫担任了一个短时期家庭教师（一小时只挣二十五分尼！）以后，他开始专职写作，成为一份消闲小报的撰稿人。1853年出版了他用低地德语写成的《利梅尔逸事》。这部书获得了无可辩驳的成功，也为作者树立了地方文学作家的声名。罗伊特尔终于找到一块取得丰硕的精神收获物的田地，他在文学创作中充分发挥了自己的才能。

亲友们对“生活堕落”的不齿，他自己担心“不成材”的精神压力，都一去不复返了。罗伊特尔的心灵里洋溢着欢畅的、旺盛的精力。除了陆续发表一些短小的散文诗歌外，长篇著

作也从他笔下源源产生出来：《无家可归》——一部情调暗淡的感伤的长诗，《哈内·尼特》、《当法国人在这里的时候》、《要塞中的岁月》、《在农场当帮工的年代》、《大公殿下》，等等。这些作品使他受到无数读者的爱戴，使他成为世界闻名的作家。1874年，罗伊特尔在爱森纳赫别墅中去世。

罗伊特尔的诗作象是草原上一片五彩缤纷的美丽野花。它们从故乡的土地上灿然迸发，并在那里深深地扎根。它们从这块土地上吸取了营养丰富的生命的汁液，梅克伦堡的阳光给了它们繁茂的草原和麦浪起伏的田野的光泽和香气。它们是十足的乡土产物，因此它们一定要用低地德语写出来。正如霍普特曼^①的《织工》一样，方言并不是随意披上的一件外衣，而是表现这种文学的内在实质的一种必要的外部形式。

只有采用乡土语言，采用方言，才能充分表达这种富有特色的精神生活和活动。从另一方面看，能够做到这一点，也就证明了这种方言的创造力。罗伊特尔在运用低地德语方面完成了大作家克劳斯·格罗特^②在他前面所开始的和不很知名的诗人赫伯尔^③为阿雷曼尼语^④所作的工作：使方言恢复了作为有充分价值的艺术表达手段的名誉。单是这一功绩就足以使罗伊特尔在德国文学史上享有不朽的地位。此外，罗伊

① 盖尔哈特·霍普特曼(1862—1946)，德国剧作家，德国自然主义作家的代表。

② 克劳斯·格罗特(1819—1899)，德国地方文学的代表，抒情诗人和小说家。

③ 约翰·彼德·赫伯尔(1760—1826)，德国作家，著作主要为描写莱茵河上游地区农民生活的诗歌和短篇小说。

④ 德国巴登南部、瑞士、阿尔萨斯等处的方言。

特尔在文学其他方面的成就，也足以和这一光荣称号相辉映。

凡是诗人的心灵所体验到的，都由诗人的手刻划出来了：在深深被感受的大自然和紧紧被束缚的社会关系的背景上是一些真实、生动的人物。尽管从这些人的特征来看，他们都属于一个迟早要为资本主义发展的浪潮所吞噬的世界，但是诗人把蕴藏在自己的内心深处的纯洁人性加在他们身上，使他们既有生气又不缺乏行动。无论在时间上或空间上，这些人物都超出了那个充满平凡悲欢的狭小世界。

尽管罗伊特尔的作品表现的主要是小资产阶级民主主义者的反抗情绪，尽管他始终未能理解无产阶级的历史作用，现代战斗的无产阶级还是能从他那里取得不少宝贵的东西。罗伊特尔对苦难深重的被奴役的农村短工不仅非常同情，而且为他们的处境感到无限气愤，正因为这样，他才能够《无家可归》中塑造了一个怀着满腔怒火、誓为自己的人格复仇的奴隶形象。他砸断了枷锁，杀死了奴役、折磨他的人。但是要让作者创造一个能为自己的权利而斗争的自觉的、豪迈的叛逆性格，哪怕是在约翰的儿子身上稍稍有所表现，也不是罗伊特尔所能做到的。他在这方面不可能摆脱时代和环境的限制，正象他在另方面不能不受到局限一样。罗伊特尔的极大的幽默才能固然给平凡生活平添了悦目的鲜花和明朗的阳光，但却没有提高为那种豪爽慷慨、具有解脱力量的幽默；这样的幽默家由于认识到：“人们世代被牢缚在生活的没有尽头的锁链上”，才让他们带着憧憬与欢呼，一次又一次地伸手去摘取星斗，尽管他知道那些颤抖的手指最后拿到的，只不过是一朵可怜的小花。罗伊特尔对自己的这种局限是感觉到的，这

正是他那罕见的既有重重暗影又有闪耀光辉的生活中的最大的悲剧。

（《平等报》第 21 卷，1910—11 年第 4 期副刊）

艺术与无产阶级

艺术与无产阶级相提并论，这似乎是个嘲讽。资本主义社会制度为它的工资奴隶所创造的生活条件，是敌视艺术的，甚至是谋杀艺术的。不仅艺术创作，就是艺术欣赏，也必须以物质和文化自由活动空间为前提，必须在维持最低需要的物质以外还有剩余的物质财富，还有肉体、精神和道德方面的剩余精力。自从社会有了阶级对立而导致分裂以来，物质贫困以及随之而来的文化贫乏一直是被剥削、被统治者的命运。因此不断有人提出这样一个问题：艺术在道德上、在社会上究竟有没有合法的地位？艺术对于人类发展究竟是起促进作用还是阻碍作用？

十八世纪中叶，宣扬“回到自然去”的伟大哲学家让·雅克·卢梭在他为第戎科学院所写的著名论文中，宣称艺术是一种奢侈，会招致人类在道德上的堕落。在上一世纪七十年代中，俄国的虚无主义哲学也提出过一句格言：一个鞋匠比拉斐尔^①对社会更有价值，因为鞋匠从事的劳动是社会所必需的，决不可少的，而拉斐尔画的圣母像却是可有可无的东西。

十九、二十世纪之交的最伟大的艺术家之一，列夫·托尔

^① 拉斐尔(1483—1520)，意大利文艺复兴时期大画家。

斯泰，经历了与卢梭相类似、但在社会上影响更深的思想过程，对艺术作出了自己的评价。托尔斯泰以他特有的无懈可击的逻辑，不仅特别批判了现代艺术，而且还批判了所有作为有产者的特权与享受而产生的、以艺术本身为目的的艺术。正如青年时代的席勒把舞台和戏剧看为“培养道德的场所”、并从这一见解出发进行创作一样，托尔斯泰到了晚年开始抱定一种信念，认为艺术只有以有意识地提高所有人民的道德水平为目标，才能取得合法存在的权利。

托尔斯泰的行动是与思想一致的，他把自己的不朽的艺术只看作是一种手段，用以在广大人民中间传播自己的思想，并用这一思想教育人们。

在上面引述的几种褊狭的、似是而非的见解中，有一点是共同的。它们都是产生于旧的社会制度濒于死亡、而社会生活的新形式刚开始在斗争中形成的过渡时期。在这段时间里，艺术带有明显的婢仆烙印，带有给少数有产者、统治者当奴婢的痕迹。艺术只是专供这一小撮人玩赏的奢侈品和玩物，因此它的内容、它的实质同新兴阶级的需要和观点都是格格不入的。卢梭写那篇论文的时代如此，虚无主义哲学在俄国滋长的时代也是如此；今天托尔斯泰以伟大的艺术家的天才、以道德宣传家的狂热劲头革新世界、极力贬低艺术的时候，依然是这种情况。

在这样的时代里，由于人们只看到艺术的一个方面——明显的颓废没落的特征，就忽视了它的另一方面——蓬勃向上的新生活的征兆。这种生活既可以把艺术从颓废没落中拯救出来，又可以给予它广阔发展的前途和健康、高尚的新

内容。

在民族生存史上也好，在整个人类历史上也好，衰亡和生长都是平行地进行着的。经济的旧形式以及与之相关联的政治关系、法律关系、艺术关系走向死亡的时候，也就是新形式诞生的时候。

当让·雅克·卢梭宣判艺术是道德败坏者的时候，法国的哲学——作为已经变化了的经济和社会状况的反映——正开始一场极其大胆的思想上的飞翔。它虽然没有在古典艺术上创造出一个繁荣时期，却在一场伟大的政治事件、在法国大革命中达到了高峰。这个时代的各种社会斗争对于艺术的进一步发展起了决定性的影响。在法国本国是这样，在德国也毫不例外。在德国，作为资本主义生产的前驱的经济发展并没有使资产阶级取得政权，但在哲学和艺术领域德国资产阶级却进行了解放自己的斗争，因而使德国的哲学和艺术进入了一个繁荣昌盛的古典时期。

但是，卢梭和托尔斯泰的观点必须驳斥，并非只出于明显的历史原因。艺术本来就是人类自古就有的一种精神上的生活表现，这是无可辩驳的事实。如同思维一样，或许比抽象思维还要早，原始人在进行活动、劳动，正确地说，在进行社会性的劳动时，就产生了艺术创造的热望。人类刚刚脱离了动物状态，人类的精神生活刚刚睁开眼睛，艺术创造的欲望就在它的心中活跃起来，就产生了一种十分简单、十分粗陋的艺术。史前时期的遗物是很好的证明。石器时代的穴居人给我们留下了猎捕鹿、象的壁画。民俗学也证实了这一点，它告诉我们舞蹈、音乐、诗歌以及绘画和雕塑都是原始艺术感的表现。布

须曼人^①和其他未开化民族都有一种初级的艺术活动。在他们的能力发展到抽象思维之前，他们就已经找到了把看到、感到的事物诉诸感官的表现方法。

由此看来，不论在哪一个时代，在被奴役、被统治的社会阶层中总有一种享受艺术和创造艺术的强烈要求，就不是什么奇怪的事了。就这样，从最广大的人民群众中，不断地产生新的艺术鉴赏者和创造者，使艺术宝库越来越丰富。

但是，有一点我们必须记住。只要被统治阶级没有觉悟到它是统治阶级的对立面，没有想奋力消灭它，就不能为艺术的发展创造新天地，就不能为艺术创造出新的、无限丰富的内容。在此以前，被统治者对艺术的渴望只能靠主子的艺术来满足，而统治者的艺术却靠着奴隶们对艺术创造的热情和要求而丰富起来。只有当被统治者作为新兴的革命阶级而获得了自己的精神生活内容时，只有当他们为打碎束缚着自己的社会的、政治的、精神的枷锁而战斗时，他们对于人类的文化艺术宝库才能发挥独立的作用，因而也才能是真正有效的、有决定意义的作用。那时，他们的艺术创造不仅会向广度，而且会向深度发展；它将奔向一个广阔的新天地。提高和推进艺术发展的，始终是奋力摆脱奴役、争取自由的人民群众，打破艺术的停滞、拯救艺术免于堕落的力量也总是来源于人民群众。

从上面谈到的这些总的情况，我们该知道如何看待无产阶级对艺术的关系了。凡是认为无产阶级的阶级斗争只是为

^① 南非的一种原始民族。

了解决吃饱肚子的问题的人，都是错误的。这场具有世界历史意义的大搏斗，关系到人类的整个文化遗产，关系到发展和确认每一个人的全部才智的可能性。无产阶级如果不用自己的艺术观点同我们这一时代的艺术进行斗争，它就不能作为一个阶级撼摇资本主义堡垒的大门，不能从工厂的饥寒的暗夜里冲出来。

无产阶级对艺术的看法是怎样的呢？艺术有无自由这一走向繁荣的先决条件呢？偶尔我们也听到，有人说有，但事实并不如此。当资产阶级在封建制度内部逐渐形成的时候，艺术家们同时也开始了为他们个人的自由、为艺术的自由的斗争。历史告诉我们，艺术家为了从行会手工业的枷锁中解放出来，为了打碎把他们拴在贵族以及世俗的和教会的君侯脚下的奴隶锁链，为了使他们的创作不致再沦为宫廷的一种服役，他们进行了多么艰苦、顽强的斗争啊！艺术家们胜利了。他们的成功是资产阶级的胜利的一部分，在他们的奋斗中就已宣布了这一阶级的诞生。于是，艺术成为一门所谓“自由职业”。

但是，在资本主义商品生产制度（商品生产是资本主义社会的经济基础）中，所谓“自由职业”又意味着什么呢？没有别的，只不过意味着艺术也必须受商品生产的铁的法则所支配。资本主义商品生产的基础就在于人类劳动的不自由。只要人类的劳动总的说来是不自由的，只要脑力劳动也和体力劳动一样是受奴役的，那末，科学和艺术就必然没有自由。进行研究的学者、从事创作的艺术家的满手老茧的无产者没有什么两样，他们同样也背负着资本主义制度的重枷。

艺术要赚取面包，不得不赚取面包，因为艺术家要活下去。为了活下去，他只好出卖他的天才命令他创造出的东西。资本主义制度只懂得买卖的商品，艺术所创造出来的东西，在资本主义制度中也变成了商品。同衣料、咖啡一样，艺术商品必须争夺市场。是谁控制着这个市场呢？不是少数了解艺术、欣赏艺术的人，而是那些门外汉或者半吊子，那些需要装璜门面、消闲解闷、麻醉神经的人——用一句粗鲁的话说，一群“有支付能力的蠢货”。

这一冷酷的现实使许多艺术家的崇高理想都破灭了。他们本来怀着浮士德式的热望想写出叱咤风云的巨著，他们如饥似渴地挖掘着艺术宝藏，结果却为挖到手的几条蚯蚓，为在社会上找到一个体面而又能赚钱的地位就心满意足了。许许多多始终把艺术看为“高贵圣洁的女神”、不甘心让艺术沦为供给黄油的“乳牛”的艺术家，只能终生忍受着生活的践踏。

只有非常坚强、善于等待的人才保有自由，把上帝要他们说的话用艺术的语言讲出来。

可是那些迎合市场的需要，只求一时盛名的人，命运又怎么样呢？这些人不是象手工匠一样只能因循旧规，就是出了一阵风头，转瞬间湮没无闻。资本主义艺术市场动荡变化、竞争激烈，逼着他们不停奔跑，决不给他们产生宏伟成熟巨作的内外条件。造型艺术家匆匆忙忙为人们称之为展览会的艺术大商场创造作品；音乐家同样忙于制作新季节的“叫座的节目”；文艺家则为赶圣诞节的市场忙得气也透不过来。艺术家连同他们的艺术商品淹没在事务繁忙的企业家和商人的大海里，他们的艺术资本不久就耗费殆尽，他们本人也从文化财富

的增殖者一变而为文化赝品的制造商了。

在上述情况中，我们该寻找一下原因：为什么在我们这个时代，各种艺术流派如此迅速更迭，为什么一些“有名的”艺术大师都成了昙花一现的人物。一度当作艺术天才的最高表现而被捧上云端的作品，不过十年就被忘得一干二净，只能引起人们的历史兴趣了。

此外，还有一种特殊现象也越来越普遍起来。上面指出的情况使得一种伪艺术应运而生。资本主义既产生了靠剥削这种艺术为生的老板，也产生了制造这种艺术的被剥削的劳动力（其中一部分乃是由搞艺术的流氓无产阶级所提供的，这个阶级本来就是目前这一制度的产物）；最后，它还产生了这一艺术商品的大批顾客，有下层社会的，也有上层社会的。可以列入这种下流艺术之列的，有低级歌舞场、许许多多杂耍场、色情文学和春宫画，还有可以用分期付款的办法买到的王朝的和爱国的纪念品，以及诸如此类的东西。

于是就出现了这样一个问题：现代资本主义国家作为最大的一个雇主，能否把艺术从它的悲惨境遇中拯救出来呢？它做不到这点，因为它是少数有产者和统治者的国家，不能代表统一的民族整体和人民意志。此外，它是资本主义制度的产物，因此受着这一制度的规律束缚。这种情况就其对于艺术的关系来说，比一个专制君主的兴致和善恶更有决定性的意义。在我们德国，由于威廉二世在这方面的独裁，把文学艺术搞得乌烟瘴气。舞台上大演劳夫^①风格的戏剧，霍亨索伦王

① 约瑟夫·劳夫（1855—1933），德国剧作家，以歌颂霍亨索伦王朝的作品而出名。

室的纪念像^① 布满林荫大道，另外还有一些令人作呕的所谓艺术作品，都是这种艺术独裁一手造成的。但是，这里所表明，追溯根源，与其说是一个帝王的专横武断的影响，倒不如说是德国资产阶级在艺术领域对个人独裁的退让。

只有当劳动从资本主义的枷锁中解放出来，因而社会中的阶级对立不复存在的时候，艺术的自由才有实现的可能，艺术上的天才才敢于自由地展翅飞翔。这一点，艺术界一位知名人物很早以前就认识到并公开宣布了，这人就是理查·瓦格纳。他的论文《艺术与革命》（1849年）直到今天仍是这一观点的有力证据。论文中有这样几句话，“让我们从手工业者的困境中解脱出来吧，他们的灵魂苍白贫血，完全埋在金钱里。我们要上升到具有光芒四射的世界灵魂的、自由的、艺术的人类去。我们所有的人都要从疲劳困顿的工业短工变成高尚的、坚强的人。作为最高享受的永不枯竭的源泉的世界是属于他们的。”瓦格纳清楚地指出产生“手工业者的困境”的根源所在，那就是“工业短工制”。我们听听他是怎么说的：“只要一个民族里，所有的人不能都是同样自由、同样幸福，那末，他们就同样都是奴隶，同样悲惨。”对于如何摆脱这种共同受奴役的境遇，如何能使自由的、艺术的人类繁荣起来，瓦格纳也给予了毫不含糊的回答。他说：“历史发展的目的就是造就坚强的、美好的人；革命使他坚强，艺术使他变得美好。”

顺便说一下，根据这一见解，我们可以得出结论：瓦格纳

① 威廉二世为了纪念1870年战胜法国和德国统一二十五周年，命令在柏林动物园林荫道上建立霍亨索伦工室的雕像，这些雕像毫无艺术价值可言。

向往的坚强、美好的人决不是声名狼藉的个人主义的优越人物，不是“超人”这种金头发的野兽，而是同整体不可分割、自己感觉与整体结合为一体的和谐发展的人。革命是群众的事业，最高的艺术永远是群众的精神生活的表现。

我们知道，解放劳动同时也解放艺术的社会革命，只能是战斗的无产阶级的事业。但是战斗的无产阶级给予艺术的不仅是对未来的希望。它的搏斗在资本主义制度中打开了一个又一个的缺口，给新的艺术的发展开辟了一条道路，并通过新的思想内容使艺术获得了新生。这种思想内容超越了资本主义制度的精神生活，乃是未来的人类的生活。

无产阶级的阶级斗争的内容绝不仅限于经济要求和政治要求。它还代表着一个崭新的世界观，这种世界观形成了一个完整无缺的统一体。这就是建立在为哲学所概括的自然科学和社会科学的成果——这同达尔文和马克思的名字分不开——的基础之上的社会主义世界观。这一世界观在我们这一时代的阶级斗争的火焰和风暴中产生并成熟。它是随着资本主义彻底改变了社会经济并把社会逐渐推向自由劳动者的共产主义制度而发展起来的，是随着上述变化引起的社会法制的变革，随着人们的感觉、思维、意愿各方面的革命化而发展起来的。

有一个阶级，由于它的生活条件，同现有的经济制度及其意识形态的上层建筑处于不可调和的长期矛盾中，因而在其心理和思想上也必然发生最深刻的变化：这个阶级就是无产阶级。

无产阶级的思想和要求与资产阶级的不同，在资本主义

社会的障碍面前并没有吓得后退。恰恰相反，它要努力冲过这些障碍，它知道，必须要把这些障碍踩在脚下。正因为这样，战斗的工人阶级不抱任何成见，大胆地接受了一切研究的结论和成果。

无产阶级反抗资本主义制度的斗争愈趋自觉，愈益有力，它的精神生活的内容同资本主义世界的精神生活的矛盾也愈益尖锐。无产阶级的阶级斗争成为精神上 and 道德上的新理想的体现者，在一无所有的无产者中间诞生了一种新的特有的文化生活。正是这种文化生活的强烈脉搏使得艺术欣赏和艺术创造的憧憬展开了羽翼。而一旦发生了这种情况，无产阶级想借助艺术形式感受的，想自己用艺术手段创造的，都是本阶级所特有的最崇高的有历史意义的本质内容。

无产阶级渴望的是由社会主义世界观赋予灵魂和语言的艺术作品。因此，它同当代的资产阶级艺术处于对立的地位。当代资产阶级的艺术不再是为争取自己的全部自由而自以为怀着人类最高理想的新兴阶级的健康的、有发展前途的艺术，而是一个在自己的发展史上已经走下坡路的统治阶级的艺术，这个阶级已经感到脚下火山的活动正在摇撼着它的统治基础。

我们这个时代的资产阶级艺术是从这一世界末日的情绪中产生的。自然主义想引导艺术回到它的永恒的源泉即自然中去。从这一点看，它在思想上有社会批判的意义，不能不说作过颇有价值的贡献。但是到了今天，它已堕落为对于现实的平淡、空洞的描摹。它只是原封不动地把现实临摹下来，没有任何伟大的思想关联。

另一方面，当代的理想主义却又在“乡土艺术”的小资产阶级思想意识中寻求自己的精神内容。它遨游于这里面的广阔天地而远远避开社会和现实。它逃遁到遥远的过去或者高高云端，结果沦为宗教的、实则伪善的新神秘主义，新浪漫主义。总而言之，它只讲理想而不涉及现实。资产阶级艺术怎样才能达到理想和现实的统一呢？在资产阶级的历史存在的当前世界中，理想与现实远远地互相分离开来。因此，这个阶级的观点和情绪都是悲观的。一些人持着简单、庸俗的唯物主义，另一些人则抱着逃避现实的神秘主义，这就是时代的特征，也是艺术的特征。

无产阶级怎能满足于这样内容的艺术呢？根据无产阶级的全部历史存在，它不论在感受上或思维上都是乐观的。经济生活中的推动力量使它满怀希望，欢欣鼓舞地迎接一个新时代的到来，解放时刻的到来。他的精神生活信心百倍地谈论着这一切。这就是理想和现实的统一，这种统一今天只有树立最高目标的群众的思想意识才能创造出来。理想，就是社会主义，就是人类梦寐以求的最崇高的自由思想。现实，就是一个具有成熟的认识和钢铁般的意志、准备作一番历史上最伟大的事业的阶级。用马克思的话说，它要改变世界，而不是用另外一种方式解释世界。

正是由于这种情况，无产阶级产生了要求艺术的热望，要求一种内容必须能十足体现社会主义精神的艺术。这是倾向艺术，有人会叫喊道。甚至还会说，这是“政治”艺术，“政治诗歌是醒醒的诗歌”。无产阶级一点也不用害怕这种怪论。归根结底，说这种话的人与其说是想把被剥削阶级培养成艺术的

享受者，勿宁说是想在精神上监视他们，把他们牢牢束缚在资产阶级的思想世界里。

凡是宗教无能为力的地方，就得求助于艺术。他们想借艺术之名加以取缔的，并非一般的“倾向”，而是同统治阶级的“倾向”相抵触的“倾向”。而且，只要看一看历史就可以知道，排斥“倾向”于艺术之外的判决完全是欺人之谈。任何一个时代的宏伟有力的艺术作品，无不散发着倾向的热烈气息。因为倾向不是别的，只能是思想内容。艺术而无思想就成了炫耀技巧、追求形式的东西，毫无价值可言。玷辱、亵渎了艺术的，决不是思想内容，决不是倾向。恰恰相反，倾向应该而且能够创造和提高艺术价值。

如果说倾向有时也会损害艺术，那只是当它从外部生硬地塞进艺术去，只是当它用极为粗糙的艺术手段表现出来的时候。相反地，如果倾向是从作品内部、用成熟的艺术手法表现出来的，它就会产生不朽的东西。所以，无产阶级决不应附合资产阶级世界中一阵又一阵的艺术时髦，它必须而且能够走一条自己的道路，从而在时代的饥谨中，给艺术增添新的、更高的内容。

在无产阶级中出现了越来越多的征兆，表明它作为一个上升的阶级不仅想要欣赏艺术，而且还要创造艺术。从工人中出现的歌手和诗人，便是主要的证明。资产阶级的艺术爱好者和鉴赏家尽管把原始时代和野蛮民族的粗糙的艺术产品看作是人类天才的表露，欣喜如狂，但对于无产阶级用粗笨的手、但是热烈、激动的心灵摸索创造出来的东西，一般却只表现了讥嘲或者怜悯。他们缺乏正确理解和评价这种“粗糙”艺

术的器官，而这种“粗糙”艺术的创造正是宣告一个将使艺术获得新生的历史转折点的征兆。

这样一种新生，不论从艺术方面或者社会方面讲，当然不是凭空产生的。它不仅和过去的事物、也和现存的事物相联系着。但是一个正进入文化的光明世界的阶级的艺术，却不能以一个历史上走向没落的阶级的艺术作为出发点，也不能以这种艺术作为范例。艺术史证明了这一点。每一个新兴阶级都从过去艺术发展的最高峰寻找自己艺术上的借鉴。文艺复兴同希腊罗马密切联系着，而德国的古典艺术又同古希腊罗马和文艺复兴时期的艺术有着很深的姻缘。

尽管当代一些流派在艺术创新和表现手法上丰富了文学艺术遗产，而我们在这方面也应该予以适当的评价，未来的艺术仍将跨越当代艺术流派而以资产阶级的古典艺术为路标。

在歌德的诗篇《复活节散步》中，想冲出封建社会樊笼的渴望得到了完美的艺术表现。席勒召唤全世界人民要象兄弟般团结，他热情洋溢地呼喊：“万民啊，拥抱吧，让全世界都接吻吧！”贝多芬的《第九交响乐》中，解放了的人类的欢乐的喊声通过大合唱响彻云霄地迸发出来：“欢乐啊，美丽的神圣火花！”——这些诗篇和乐章送给我们的难道不是最丰富、最生动的艺术本质吗？

弗里德里希·恩格斯曾经豪迈地说过，德国工人阶级是古典哲学的继承者。从上述意义来看，它也将是德国古典艺术的继承者。但是在它能够胜任这一历史任务之前，还需要走一大段路程。

可以举一个事例来说明这一问题。战斗的无产阶级在必

须当作自己住家的那些房子里，度过他们历史生活中一大段日子，并把这些房间充作集会的场所，为他们组织的种种目的服务。然而，它们都不是按照他们的社会主义世界观建筑出来的艺术产物。我们的工会大楼、人民会议厅和商店，在式样上——如果把式样理解为内部实质的外形的话——同任何资产阶级的商店或公共建筑并没有什么不同。

房屋形式对于活跃在房屋内部的生活内容的内在艺术关系，当然不是靠在这间或那间屋子里添加一件象征自由之类的冷冰冰的装饰品所能体现的。总而言之，工人阶级的精神生活在建筑艺术上至今还没有找到任何表现形式。无产阶级本身还没有强烈地、自觉地感觉到这种形式与它的生活内容之间的矛盾和不协调，因此它的艺术需求在这一方面也就没有开始产生决定性的影响。诚然，建筑艺术是一切艺术中最高深、最困难的一种，但是它也是一切艺术中最富有社会性的，是公共生活的一种最强烈的表现。试以歌特式的教堂为例，它就是封建社会中参加了行会组织的市民的最高精神生活的艺术表现。

还是回到本题上来吧！如果说无产阶级要成为古典艺术的真正继承者，必须走一条漫长的道路，而且由于没落的资产阶级社会设置了种种障碍，这条路又特别艰难，那末，它为了这一使命而进行自我装备就更是一件刻不容缓的事了。但是，决不能盲目地、无批判地接受资产阶级艺术，甚或拜倒在它脚下。当前，首要的一点是，唤醒和培养一种艺术感和艺术鉴赏力。这种艺术感和鉴赏力的牢固基础是作为一种世界观的社会主义，即战斗的无产阶级的强有力的思想体系，也就是将来

解放了的全人类的思想体系。

在资本主义制度的监牢里，这种艺术感和艺术鉴赏力当然不会找到成熟的、创造性的表现。我个人的看法是，人们所渴望的艺术的新生只有在资本主义社会之外，在社会主义社会的极乐岛上才有可能实现。在这个问题上，社会革命的铁锤同样也是解决矛盾的唯一途径。

亚里士多德有一句名言，如果织梭和磨石会自己动转的话，那末奴隶制作为自由民的高级生活的基础，就成为不必要的了。这个先决条件今天业已具备。机器时代已经使钢铁代替了奴隶，听从人类指挥。让我们把今天为少数人的财富和文化服务的奴隶从私有制中解放出来，让它为整个社会服务吧！

到那时候，所有的人在物质生活和文化发展方面都有了保障，艺术也将从少数人的特权变成人们共有的财产。那时，艺术再不会沦为给享乐的庸人们娱乐感官的无聊玩物，无所事事的有闲阶级的消遣品，或者逃避世俗的弱者的麻醉剂。它将成为一个民族的创造力的最高表现，成为最纯洁的欢乐与激情的清莹的涌泉，成为对个人、对整体都同样发挥作用的巨大的教育力量。当然这并不意味着要每一个人都成为艺术创造者，但是广大群众却应该都能理解艺术和欣赏艺术。

将来从事自由劳动的人民将成为自由艺术的人民。他们中间一定不缺少伟大的有创造性的艺术家。这些人将从各自的角度去体会、并用不同的艺术风格表现出人们的共同感受、共同思想和共同愿望。因为一切伟大的艺术都是依靠一个伟大集体的精神和心血培育起来的。