

格奥尔格的“唯美主义的纲领诗” ——解读《我的花园不需要空气不需要热》

杨宏芹

内容提要：斯特凡·格奥尔格是19世纪末20世纪初德国著名诗人。1892年，他在巴黎出版了诗集《阿尔嘎巴》，其中最著名的一首诗《我的花园不需要空气不需要热》，被德国学者称为其“唯美主义的纲领诗”。本文把这首诗与法国唯美主义文学经典文本进行比较，并结合唯美主义的核心理念“为艺术而艺术”在19世纪欧洲的演变以及康德、席勒的审美理论，对这首诗进行文本细读。本文认为，格奥尔格作为一个德国现代诗人，他在吸收法国唯美主义艺术的同时，又返回到了康德与席勒的美学传统，以自己独特的艺术实践，宣告了唯美主义思潮这一“世界性因素”从英国、法国传到德国诗坛以后发生的美学的变化与突破。

关键词：格奥尔格 《阿尔嘎巴》 《我的花园不需要空气不需要热》 唯美主义 为艺术而艺术 康德 席勒 世界性因素

中图分类号：I516 文献标识码：A 文章编号：1002-5529(2016)05-0095-12

作者单位：中国社会科学院外国文学研究所，北京 100732

DOI:10.16430/j.cnki.fl.2016.05.011

Title: George's "Programmatic Poem of Aestheticism"

Abstract: Stefan George is a preeminent German poet in the late 19th and early 20th century. In 1892 he published a collection of poems *Algabal* in Paris. "Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme," as the most famous poem of this poem cycle, is called by German critics his "Programmatic poem of aestheticism." Based upon interpretation of this poem and comparison with French aestheticist classics, this paper goes into the central doctrine "l'art pour l'art" of aestheticism and aesthetic theories of Kant and Schiller, in order to put George in the tradition of European aestheticism and gain an insight into his aestheticism, that is, in absorbing French aestheticism, George, as a modern German poet, returns in his way to Kant's and Schiller's aesthetics. George's aestheticism shows the changes and breakthroughs brought about by aestheticism which as a "Global element" took place from English, French to German literature.

Keywords: Stefan George, *Algabal*, "Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme", aestheticism, l'art pour l'art, Kant, Schiller, global elements

Author: Yang Hongqin, Associate Professor, Institute of Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China. Email: arainer567@163.com

1892年底,德国著名诗人斯特凡·格奥尔格(Stefan George)在巴黎出版了他的第三部诗集《阿尔嘎巴》(*Algabal*),这是欧洲世纪末思潮中一部具有代表性的作品。格奥尔格在诗集里塑造了一个与世隔绝的唯美诗人的形象,被德国的格奥尔格研究者卡劳夫(Thomas Karlauf)称为“改写法国唯美主义的德语作品之最”(103)。之所以如此界定,是因为这部诗集是格奥尔格向法国唯美主义(aestheticism)致敬之作,其典范主要有波德莱尔的《巴黎之梦》、马拉美的《海洛狄亚德》、于斯曼(Joris-Karl Huysmans)的《逆天》(*À Rebours*)与维里耶(Villiers de l'Isle-Adam)的《阿克瑟尔》(*Axel*)等。这四人中,波德莱尔与马拉美是公认的象征主义(symbolism)的先驱与大师,维里耶也属象征主义,而于斯曼的《逆天》被称为颓废文学(decadentism)的“圣经”,本文将他们的这些作品统称为“唯美主义”,主要是因为这些作品都呈现了艺术与俗世、理想与现实的一种紧张对立关系。卡劳夫接着说:“正是因为它[《阿尔嘎巴》]与历史素材和其他文学作品有无尽的相似之处,在还原直接影响时就要小心谨慎。《阿尔嘎巴》是一部全新的作品”(103)。称其为“全新”,不仅因为这部诗集集成了法国唯美主义艺术的精华,更重要的是格奥尔格将法国唯美主义艺术与德国康德、席勒的审美理论结合起来,形成了唯美主义的新的变化与突破。诗集中的一首《我的花园不需要空气不需要热》(“Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme”),被称为格奥尔格的“唯美主义的纲领诗”(Programmgedicht des Ästhetizismus; Jacob 111)。本文通过对这首诗的解读,分析诗人格奥尔格在诗中展现的唯美主义的艺术特征、唯美主义的困境以及想象其走出困境的途径,这是它之为格奥尔格的“唯美主义的纲领诗”的真正意义,也显现了格奥尔格相比于其法国前辈诗人的独特性。

唯美主义:世纪末诗人殊途同归

阿尔嘎巴的原型是古罗马皇帝依拉加巴路斯(Heliogabalus, 204-22),这个骄奢淫逸的美少年帝王曾是叙利亚太阳神的祭司,称帝后将太阳崇拜引进罗马,在位四年即因淫荡无度被叛乱的士兵杀死。格奥尔格借用这个古代皇帝的名字,塑造了一个世纪末的唯美主义诗人。诗集里的“阿尔嘎巴”是唯美诗人的象征。阿尔嘎巴为自己建了一座地下宫殿,金属、宝石、钻石、水晶等奢侈品把宫殿映照得金碧辉煌。宫殿建在地下,象征了与世隔绝;宫殿里的人造宝物象征了艺术创造;之所以偏爱贵重金属而非自然物,因为对于唯美主义者来说,一是不让生命体和自然物来“搅乱艺术所创造的不可更移的对称形式”(戈蒂耶 45),二是“面对现代社会的瞬息万变,渴望重新获得牢不可破之物”(Braungart 245)。一如国王掌控他的宫殿,诗人是自己的艺术王国的国王。

格奥尔格创作《阿尔嘎巴》受到了法国前辈作家的许多影响,他将这部诗集放在巴黎出版,表达了对他们的敬意。1888年3月—1889年9月,格奥尔格游历了英国、瑞士、意大利、法国、西班牙,在伦敦与巴黎各停留了一个夏天。在巴黎,他通过法国诗人桑-保尔(Albert Saint-Paul)不仅熟悉了波德莱尔的《恶之花》等法国象征主义诗歌,还经他引见参加了马拉美在罗马街寓所举行的“星期二”聚会,认识了马拉美、魏尔伦(Paul Verlaine)、莫雷亚斯(Jean Moréas)、纪德(André Gide)等著名诗人和作家。世纪末的颓废、世界之都巴黎的“恶之花”,常常让人联想起罗马帝国后期所弥漫的盛极而衰的颓废气氛。法国作家于斯曼在1884年发表长篇小说《逆天》,对唯美颓废的描写可谓登峰造极,备受惠斯勒(James Whis-

tlar)、王尔德(Oscar Wilde)、瓦雷里(Paul Valéry)等人的喜爱。小说主人公德泽森特公爵(Des Esseintes)厌倦平庸粗鄙的社会,离群索居地生活在一个人造的世界中,反常怪异的热带植物、宝石、香水等带给他一种颓废的感官享乐,终日与波德莱尔、魏尔伦、马拉美、爱伦·坡(Edgar Allan Poe)的作品相伴;拉丁文学中他不喜欢罗马帝国黄金时代的西塞罗、维吉尔、贺拉斯,最合他胃口的是罗马帝国后期的腐化堕落与醉生梦死,尤以皇帝依拉加巴路斯为代表。那是“罗马帝国摇摇欲坠、来自亚洲的华靡奢侈和异教邪说泛滥之时”,皇帝“头戴华丽的皇冠,身着镶满宝石的长袍,在满是金沙银粉的宫殿中漫步,每天晚上在宦官的簇拥下扮演女人,让人们称呼他为‘女皇’……”(于斯曼 30)《逆天》里关于依拉加巴路斯的形象描写可能引起了格奥尔格对这个古罗马皇帝的注意,不过在那个世纪末,欧洲文坛上出现了大量描写罗马帝国衰亡的作品,衰亡帝国的没落、放纵、奢华、绝望等情绪与世纪末情绪接近(Durzak 198-99)。格奥尔格选择依拉加巴路斯作为象征,也是一种心灵的吸引与应和。

除了《逆天》,被认为影响了格奥尔格创作《阿尔嘎巴》的法国作品,还有波德莱尔的《巴黎之梦》、马拉美的《海洛狄亚德》、维里耶的《阿克瑟尔》,尤以前两者为主(Durzak 58-64, 206)。

格奥尔格从 1890 年开始,断断续续用十年时间翻译了波德莱尔的《恶之花》,选译 151 首中的 118 首,舍弃了一些过于描写丑恶画面的诗篇如《献给美的颂歌》、《腐尸》等,可《巴黎之梦》并不属此列,却也被他舍弃未译,大概是出于一种“影响的焦虑”(Franklin 131)。《巴黎之梦》中的“我”也是用金属、大理石、金刚石、宝石等构建了一个光辉夺目的仙境:“我是仙境的建筑师,/随心所欲,命令海洋/驯服地流进隧道里,/那隧道由宝石嵌镶”(波德莱尔 150)。人工的仙境在这里影射了唯美主义的艺术创造观。在经过了细致的文本对照分析后,德国学者杜扎克(Manfred Durzak)总结说:“这些相似表明,格奥尔格描写地下宫殿的那些诗受到了《巴黎之梦》的影响”(205)。

马拉美是唯一被格奥尔格称为“大师”(Maître)的诗人,但格奥尔格只翻译了马拉美的三首诗:《海风》、《显现》、《海洛狄亚德》。前两首描写了诗人的与众不同以及艺术与俗世、理想与现实的不可调和的矛盾与冲突,《海洛狄亚德》则借用神话人物探寻诗人的秘密。海洛狄亚德幽闭在孤独中渴望美与永恒,展现了一种美的宗教以及诗人如祭司般地对美的虔诚。诗人之为美的祭司,是格奥尔格终身坚守的一个信念,他在 1890 年出版的第一部诗集《颂歌》(Hymnen)里就把诗奉为女神。而《阿尔嘎巴》中的主人公更极端,为了追求美而拥抱死亡。如诗集里有一首诗描写玫瑰花瓣瀑布般落下,汇成花香的海洋,淹没宴会上的艳美贵妇,这似乎是那个古罗马皇帝生活中的真事(George 69);^①还有一首诗描写阿尔嘎巴看见一对男女欢爱后在树下甜美安睡,为了让那欢爱与幸福永存,就毒死了他们(82)。格奥尔格对他翻译的《海洛狄亚德》特别看重,1901 年底将其交给画家莱希特(Melchior Lechter)设计了七本,每本内含两幅插图,各本的插图互不相同,莱希特计划卖掉其中四本,每本售价高达 150 马克,足见格奥尔格对这首诗的喜爱。

维里耶的《阿克瑟尔》出版于 1890 年,描写了一个与社会隔绝、沉迷自我想象的唯美颓废的典型形象,同名主人公退隐古堡,沉湎秘术,外面的生活是幻象,自己的想象才是圆满

^① 1888 年,英国维多利亚时代的著名画家阿尔玛·塔德玛(Lawrence Alma-Tadema)画了一幅画《依拉加巴路斯的玫瑰》(The Roses of Heliogabalus),描绘的就是这个场景。

的存在,于是选择自杀。“阿克瑟尔的城堡”(Axel's Castle)取代“象牙塔”(ivory tower)成了一个象征,威尔逊(Edmund Wilson)以其为标题论述了写作与行动相分离的象征主义。

这种拒绝现代工业社会、自我隔绝封闭的生活态度,这种强调“为艺术而艺术”的内省的唯美主义,是19世纪末时代精神的一个征象。“工业革命所带来的功利社会以及中产阶级的兴起,是这些世纪末诗人淡出日常生活的原因之一,因为诗人已经失去了地位。在戈蒂埃一代,中产阶级早已是敌人,但与敌人对抗也令人生气勃勃。然而在世纪之末,中产阶级已经日益强大,对于诗人来说,要反抗它已是无望了”(威尔逊 192)。上述法国作家的创作,都呈现了艺术与社会、理想与现实的尖锐对立。对现实社会完全失望的诗人们,拥有的唯一的一块保护他们的自由心灵的净土就是艺术。诗人们是艺术王国里的君主,可以随心所欲地创造“世界”。波德莱尔在《巴黎之梦》里建构的仙境如梦如幻、美丽新奇,而现实里却是“可怕的陋室”与“可咒的忧虑”,“天空正在倾泻黑暗,/世界陷入悲哀麻木”(151)。这种对比,是对黑暗现实的愤怒与反抗,浪荡子波德莱尔在艺术创造里有一种英雄气概,贯穿整部《恶之花》的是现实与想象、丑与美、忧郁与理想的令人痛苦的冲突。然而到了世纪末,这个“被诅咒的诗人”(poète maudit)的后辈如大诗人马拉美、魏尔伦却渐渐走进了艺术的象牙塔,马拉美自称“一个隐遁之士”,对他来说,“在这个不与人以生存条件的社会里,诗人的处境,实际是一个幽居独处、为自己雕刻墓碑的人的处境”(《谈文学运动》105)。自我幽闭的海洛狄亚德,与退隐古堡的阿克瑟尔、离群索居的德泽森特一样,把高贵的理想与丑陋的现实完全隔绝。世纪末的象征主义诗人以空前的退缩态度躲避了世俗的喧嚣,蜷缩在艺术的象牙塔里,他们追求艺术自律,对诗歌精雕细琢,讲究音律辞藻,用象征等晦涩的艺术手法营造出一个精致无比的艺术宫殿,作为拒绝社会现实的城堡。世纪末法国象征主义与唯美主义思潮结伴而行,合二为一,放弃了启蒙时期康德论述审美活动的独立性时再三强调的“美”与“善”的联系,也放弃了浪漫主义时期戈蒂耶(Théophile Gautier)提出“为艺术而艺术”时充满了反抗古典主义艺术教条的战斗性。世纪末的法国唯美主义大师们完全改造了康德、席勒、戈蒂耶的传统,正如《为艺术而艺术与文学生命》的作者贝维拉达(Gene H. Bell-Villada)所分析的:

在一个或两个世代之内,康德与席勒关切艺术使用的崇高理论,已经改变到无法识别。虽然席勒这位德国思想家与剧作家的信徒们,有提出对美的接受能力为步入道德成长与市民教育的第一步,但是法国诗人与他们的盟友,声称美并不是通往任何目的地的第一步,而是自给自足的、全然足够的,甚至是唯我论的 solipsistic 经验。在面对天主教、自由主义者,以及社会主义者的道德与社会期待的批评,法国诗人一般而言采用防御态势,那就是道德与社会的关心——无论即刻或最终,都与他们抒情的作品没有任何关联。L'art pour l'art 的文学信条,正如字面所示,是如此地背离它启蒙时期的创始者最初的企图。

康德与席勒如果地下有知,见到美学思想与计划被如此彻底地改变,很可能会深受挫折。(61-62)

本文试图在这样的文化背景下,讨论德国诗人格奥尔格的作品。同处在世纪末的颓废氛围里,格奥尔格也体验着艺术理想与现实环境的激烈冲突,他漂泊而居无定所,不知用何

种语言进行写作以抗拒世俗社会的污染。他甚至不愿回德国,而想留在法国用法语写作。诗歌创作与他的生活如此密不可分,其心灵的挣扎、痛楚与绝望,大概也不是法国前辈大师们可以想象的,他们的艺术选择与实践虽然深深吸引了他,但也无法完全成为他的榜样。因此,相似的主题与意象,在格奥尔格的《阿尔嘎巴》里,“不是用来隔绝艺术王国与生活世界,而是刻画了艺术家要求实现艺术自我与其社会性之间的冲突”(Apel 630)。这一冲突在诗集中的代表作《我的花园不需要空气不需要热》(以下简称《我的花园》)里得到了集中的描写。

《阿尔嘎巴》:唯美诗人的困境与出路

诗集《阿尔嘎巴》包含 22 首诗,除去被分隔开来的最后一首《鸟相》,其余 21 首分三部分:《在地下王国里》(“Im Unterreich”)4 首、《日子》(“Tage”)10 首、《回忆》(“Die Andenken”)7 首。第一部分《在地下王国里》的前三首渲染性地描写了阿尔嘎巴建造的地下宫殿,亦即世纪末唯美诗人的艺术世界,人称代词是“他”,而第 4 首《我的花园》(George 63)描写地下宫殿里的一个花园,人称代词随之变为“我”,这首诗因此变得很有意义。花园作为诗歌的象征,让阿尔嘎巴这一唯美诗人的形象凸显出来,“我”的出现,不可避免地隐藏了诗人格奥尔格的自我形象,而“我”对这个花园的描述,既呈现了“我”眼中的唯美诗人的艺术杰作,也表达了“我”对唯美主义的认识,这也包含了格奥尔格对唯美诗人的反思。全诗如下:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme •	x X x x X x X x x X x
Der garten den ich mir selber erbaut	x X x X x x X x x X
Und seiner vögel leblose schwärme	x X x X x X x x X x
Haben noch nie einen frühling geschaut.	X x x X x x X x x X

Von kohle die stämme • von kohle die äste	x X x x X x x X x x X x
Und düstere felder am düsteren rain •	x X x x X x x X x x X
Der früchte nimmer gebrochene läste	x X x X x x X x x X x
Glänzen wie lava im pinien-hain.	X x x X x x X x x X

Ein grauer schein aus verborgener höhle	x X x X x x X x x X x
Verrät nicht wann morgen wann abend naht	x X x x X x x X x X
Und staubige dünste der mandel-öle	x X x x X x x X x X x
Schweben auf beeten und anger und saat.	X x x X x x X x x X

Wie zeug ich dich aber im heiligtume	x X x x X x x X x X x
— so fragt ich wenn ich es sinnend durchmass	x X x X x x X x x X
In kühnen gespinsten der sorge vergass —	x X x x X x x X x x X
Dunkle grosse schwarze blume ?	X x X x X x X x

(我的花园不需要空气不需要热·
我为自己建造的花园
还有花园里无生命的群鸟行列
都未曾见过一个春天。

炭的树干·炭的枝桠
阴暗田埂旁阴暗的土地·
累累果实没有重压
都像五针松林里的熔岩熠熠。

隐秘洞穴里的灰白余辉
分辨不了早晨黄昏
夹杂杏仁油的尘土气味
在花圃草地幼苗上浮沉。

可我如何孕育你在神圣殿厦
——我问自己当我沉思漫游
在奇思妙想中忘记忧愁——
黝黝硕大的黑色的花？

这首诗在这部诗集里最有名。自贡多尔夫(Friedrich Gondolf)在1920年出版的专著《格奥尔格》(*George*)里把最后一行的黑色花与诺瓦利斯(Novalis)的“蓝花”(blaue Blume)相比(86),最后一行就成为历来研究者解读这首诗的焦点。如果说“蓝花”象征渴望与憧憬,那黑色花就暗示了失望与绝望。评论界一致认为,阿尔嘎巴象征把艺术绝对化的诗人,这首诗描写了“自律艺术的困境”(Jacob 120)。这个理解不错,但不够全面,因为格奥尔格在这首诗里还想象了走出困境的途径,此途径可以解决诗人自我与其社会性之间的冲突,这也是格奥尔格后来的艺术实践之路。

这首诗被称为格奥尔格的“唯美主义的纲领诗”,其唯美主义的美学特征主要表现在前三节。莫耶姆(Helmuth Mojem)解读过这首诗,对其唯美主义特征的分析很到位(49-54),本文将在其基础上作进一步的分析。从描写内容看,格奥尔格描绘了一个反自然的、人工的、静止的花园。不断出现的否定性的词如 nicht(不)、leblo(无生命的)、nie(从未)、nimmer(从不)、verrät nicht(不显露),暗示其反自然性;一行诗里的同词重复,如第一节第1行里重复 nicht(不),第二节第1、2行里分别重复 kohle(炭)、düster(阴暗),第三节第2行里重复 wann(何时),暗示一种重复、静止的场景;无晨无昏、幼苗果实同时存在,表示无时间无季节,暗示其人工制作,没有变化,具有恒定性。以如此“状物”的技巧来写国王花园的“景”,传递了诗人格奥尔格对于与世隔绝的精致雕琢的唯美主义艺术的想法。除了描绘反自然性与死气沉沉的氛围外,这三节诗的格律还呈现了唯美主义与象征主义诗歌讲究技艺的另一特征。本来,恒定不变的静止的意象,最适合用一以贯之的同一格律来呈现其内在的同一性。可是重复的格律会给人一种自然流畅之感,而这个人工花园却是反自然常态

的,只能用非寻常的方式去表现。从上面标示的格律(X、x 分别表示重读、非重读音节)可以看到,这些诗行的主导格律是扬抑抑格,但各有不一样的偏离,如第一、三节的前3行均有偏离,第二节的第3行有偏离,不过到每节的最后1行都回到主导格律,而且完全相同。这样,从偏离到回归,然后又出现偏离,象征这个花园是人工规划的,处处留有人工的痕迹而不是自然原生态;而各个互不相同、变化不定的小偏离让人读起来感到不顺畅,恰好契合这个人工花园给人的怪异感受。

这个人工花园似乎并不能让叙事主人公“我”(阿尔嘎巴)满意,因为它没有春天,没有生命的痕迹。表面上看,格奥尔格也在描绘上述法国前辈作家们在他们的作品里都描绘过的唯美的场景,但恰恰在描绘的方式与技巧上,显示了他与他们的区别。于斯曼与维里耶笔下的主人公宁愿要美也不要生命;德泽森特让人在一只乌龟的壳上镶嵌光彩夺目的宝石,结果乌龟死了;阿克瑟尔为了想象的梦境永远完美而自杀。为逃避世俗社会里随着工业革命而带来的资本主义的商品市场和拜金主义,诗人们一头沉醉在自己建筑的艺术王国里,用他们全部的生命冲动,去追求人为的、幻想的、也是唯一的美,宁愿把生命也一同舍弃。波德莱尔的《恶之花》是尼采所说的“用血写成的书”,但他在《巴黎之梦》里构筑了一个仙境,以超自然、超时空的人造天堂来对比黑暗无边的人世,虽然没有像于斯曼、维里耶那样把两个世界完全隔绝,但互为对立的两个世界依然是分离的,波德莱尔上下求索却以悲剧告终。当法国作家们死死抱着一个艺术至上的唯美理想,愿意在抗拒世俗的艺术王国里颓废到死的时候,德国诗人格奥尔格却在艺术王国的颓废氛围中感受到一股生气勃勃的力量。他运用一系列令人厌倦的否定词和重复描写来形容这个人工雕琢的美丽新世界,夸张地指出了这个艺术王国缺乏生命力(空气与热)的致命缺陷。但作为一个唯美主义诗人,他非但没有丢开这个花园,而是站在这个花园的土壤上赞美它,欣赏它,从而发现了这个唯美花园里可能怒放有生命的花朵——从黑土黑枝中孕育出的黑花。这种洞察,使他有可能努力去沟通唯美艺术与现实社会,诗的最后一节呈现了格奥尔格的这些思考。

最后一节不仅以 *aber*(可是)与前三节隔开,还以其抱韵的音律与前三节的交韵分隔开来。在这最后一节诗的语言里,既不见否定性的词,也不见同词重复,尤其不同于描写花园里的树枝、果实等黑得发亮以及杏仁油气味漂浮所用的 *glänzen*、*schweben* 等不及物动词,这一节里所用的动词 *zeugen*、*fragen*、*durchmessen* 与 *vergessen*(*durchmass* 与 *vergass* 是它们的过去时态)都是及物动词,其中,*durchmessen* 表示大步走过、穿越,引入了运动的旋律,*zeugen* 的本意为生育,转义为生产,暗示了一种生命过程。这些用词,处处与前三节的表达特点相反,意在打破人工花园的反自然状态与僵化静止状态,大步走出了唯美诗人与世隔绝、画地为牢的困境。

为避免同词重复,最后1行描写黑色的花用了两个形容词 *dunkel* 与 *schwarz*,它们表示黑色只有色度上的些许差别,这种有意而讲究的用词引人注意,让本来就很显眼而重要的最后1行更加凸显出来。而这一节的句法与格律,也让最后1行显得特立独行,因为中间两行是一个插入句,两个破折号把最后1行与第1行分开,以致第1行的宾语 *dich*(你)在间隔两行之后才在最后1行获得确切所指,犹如“未见其人先闻其声”,如此分隔与延宕所造成的张力与期待,把注意力集中引向了最后1行。从格律来看,这一节的前3行的格律依旧以扬抑抑格为主,依旧有些小偏离,到第3行完全回到扬抑抑格,与前三节使用的技巧一模一样,格律及其变化技巧的这种延续,呈现出这3行诗与前三节的连续。也就是说,这首诗的前

15行是一体,把最后1行孤立了出来,而最后1行的格律也是脱离了主导格律扬抑抑格,出人意料地以四音步扬抑格出现。被孤立又自我独立,这最后1行因此成了这首诗的中心。如此精心设计的格律变化,是典型的以格律、音韵、语言、象征等诗歌形式来表达深刻内容的艺术手法,格奥尔格用唯美主义的艺术观念与象征主义的诗歌技巧的完美结合的形式,揭示了唯美主义艺术的困境和突破的可能。^①

最后1行的最后一个词 blume(花)是一个关键词。考虑到这是一个人工构造的花园,花很可能是人造的花,但 zeugen 暗示了这个花是被孕育、生产出来的,那应该是有生命的真花;此外,blume 与 heiligtume(圣殿)押韵,暗示这个真花也像人工花园那样美丽。这里把人工花园称为“圣殿”,主要是针对花园的艺术美,颂扬美之神圣,也就肯定了“为艺术而艺术”的唯美追求。可美应该是生命充沛的,有生命的花(blume)要在“为艺术而艺术”的人工花园里孕育出来,这才是唯美主义必须解决的问题,也是诗人格奥尔格给自己定下的任务。可以说,这个真花是生命力与艺术性的结晶。与花园一样,花在这里也象征诗、象征“我”渴望创造的新诗,这个新诗既追求“为艺术而艺术”,又是“我”的外在显现。这也暗示“我”在此时的“为艺术而艺术”不是纯技巧与形式主义,而是与生命息息相关的一种创造活动,这种追求与马拉美是一样的。马拉美是“为艺术而艺术”的大师,匠心独运,追求完美,把诗视为神圣,但他也是在自己的生命写诗。《诗的赠礼》(“Don du poème”)是他创作《海洛狄亚德》的艰难之境的写照:“我给你带来伊杜梅之夜的孩子!”(《全集》32)马拉美不仅把写作《海洛狄亚德》比作孕育新生命,后者更是“他的自我秘密的喷溢物”(葛雷、梁栋110)。而格奥尔格通过 zeugen 这个词以及 blume 与 heiligtume 押韵,把唯美诗人“我”渴望创造的新诗与马拉美的美学隐秘地连接上了。由此来看,在前述影响《阿尔嘎巴》的那四部法国作品里,最值得注意的似乎应该是马拉美。由于这个花的创造过程也吸取了构筑人工花园的精湛技艺,所以最后一节的前3行还是延续了前三节的格律,而最后1行的格律改变之突兀,似有一种活力喷涌而出,要冲出这个与世隔绝、毫无生气的地下天堂。由此可见,这首诗最后描写的黑色花所引发的联想,与象征无限渴望和憧憬的浪漫派的蓝花既有不同,又不是截然相反,未必如学界一般所理解的暗示了失望与绝望。格奥尔格连用 dunkel 与 schwarz 强调它的黑,而黑色隐含了丰富的颜色,在西方现代艺术观念里的寓意极为丰富,应该是暗示了这个唯美诗人对自己的新创造的渴望与努力。

不过,渴望中还是夹杂着一丝忧郁。这一节的主句是一个问句,口气变得相对的犹疑;而且中间的第2、3行又是附加的一个状语:只有当诗人沉醉在美的奇思妙想中,暂时忘却了来自现实的忧愁的时候,他才会发问,去思考如何在唯美主义花园里孕育这样一种生机勃勃的艺术的生命之花。这样一来,又让这些生命的渴望变得渺茫,让艺术自我与社会性之间的冲突显现了出来。

这是一首后设的诗歌,格奥尔格用唯美主义的手法,把关于古罗马皇帝阿尔嘎巴建造人工花园的怀古描写,悄悄置换成现代唯美诗人面对艺术王国的感叹,描写了唯美主义的美学观念、艺术追求及其现实困境,并且还象征来暗示走出困境的可能性。在此意义上,

^① 莫耶姆对最后一节有详细的分析。在他看来,最后1行的黑色花其实一直在误导解释者,他认为倒数第2行才是这首诗的结尾诗行,因为它的格律恰好回到了主导这首诗的扬抑抑格。笔者的分析表明,无论用词、句法或格律,最后1行都是名符其实的结尾诗行。不过,莫耶姆并不否认这首诗描写了唯美的自律艺术的困境,但认为不能从最后1行得此结论。莫耶姆的分析(56-61)看似新颖,但不太令人信服。笔者恰恰认为,正是因为这首诗的中心思想在最后1行,这才意味着这首诗不仅仅表达了唯美艺术的困境,而且还企图突破困境。

作为格奥尔格“唯美主义的纲领诗”，《我的花园》不仅在整部《阿尔嘎巴》中具有典范性和纲领性，而且也是诗人独具一格的“描述式宣言”，宣告了唯美主义思潮这一“世界性因素”（global element）从英国、法国传到德国诗坛以后发生的美学上的变化。

格奥尔格的独特性

要讨论格奥尔格唯美主义诗歌的独特性，必须把他的创作放在整个欧洲唯美主义思潮的发展演变下才能看得更清楚。一个真正优秀的诗人，是无法用简单的诗歌流派来归纳和涵盖的，其作品里必然交织着各种文学观念和流派的影响，复杂性往往显示了其独特性。更何况，作为文学思潮的唯美主义本身也是极为繁芜复杂的，与世纪末多种思潮交织在一起。正如本文一开始就提到的，被认为影响了格奥尔格创作《阿尔嘎巴》的诸位法国前辈作家中，既有象征主义诗人，也有塑造了典型的唯美与颓废形象的作家。唯美主义、象征主义与颓废主义思潮都是在 19 世纪涌现出来的文学流派，精神与创作多有相通，难以明确界定。对诗人来说，这种创作倾向与归属的难以确定，倒是反映了其内在真实的复杂性。

唯美主义思潮的外在表现，主要体现为与当时欧洲正在逐渐成为社会主体的中产阶级的生活观念和世俗趣味划清界线，其内在更为核心理念是“为艺术而艺术”的文学观。这种“为艺术而艺术”的文学观，可以追溯到亚历山大里亚的著名诗人卡利马科斯（Kallimachus）提倡的纯艺术的诗歌理论。卡利马科斯开风气之先，抛弃古希腊诗人为民众之师的角色，用诗的艺术取代教育或其他道德目的作为评判诗的标准，在 1920 年代的德国，他被认为是“为艺术而艺术”的诗人的原型。不过，受到托勒密二世（Ptolemaios II）宫廷庇护的卡利马科斯，也创作精致高雅的诗歌，为托勒密二世宫廷的贵族所赏识并给他们带来乐趣，这也是席勒所说的“美育”（ästhetische Erziehung）。德国古典语文学家斯内尔（Bruno Snell）在一篇分析卡利马科斯的文章中，用康德的“趣味”（Geschmack）、席勒的“游戏”（Spiel）等概念解释卡利马科斯的艺术，并用古希腊著名修辞学家伊索克拉特（Isokrates）的实用性、目的性的修辞教育，来反衬卡利马科斯的这种无功利性、无目的性的美育，即艺术可以培养一种高雅情趣与人生态度。卡利马科斯学识渊博，妙语连珠，“不仅以广博的记忆力巧妙地连接如云泥悬殊之物，出其不意地愉悦听众，还能宽宏大量地看人生百态”（Snell 253）。正是因为他放弃了一切实用性，追求“为艺术而艺术”，他创作的高雅诗歌才可以培育高雅的心灵。很显然，卡利马科斯的艺术观与后来德国启蒙时期的鲍姆嘉登、康德、席勒的美学观有着内在的相通性。

鲍姆嘉登首创“美学”（aesthetica）这一概念，使美学成为与哲学并肩而立的一门新学科，到了康德，他在《判断力批判》里强调审美体验无关乎功利与理性，美感判断的领域是趣味，趣味介于理智与感性之间。但康德在讨论美的独立自由性的同时，仍然论述了美与伦理之间的密切关联：“一切美的艺术的入门，就其着眼于美的艺术的最高程度的完满性而言，似乎并不在于规范，而在于使内心能力通过人们称之为 *humaniora* 的预备知识而得到陶冶”（203），并这样结束他关于审美判断力的批判：“所以很明显，对于建立鉴赏的真正入门就是发展道德理念和培养道德情感，因为只有当感性与道德情感达到一致时，真正的鉴赏才能具有某种确定不变的形式”（204）。如此“展望艺术与道德共有的角色”，贝维拉达称这个结尾是康德的“一个大胆的声明”：“因此，回顾起康德提倡类似 *l'art pour l'art* 者，事实

上如同我们社会与道德的成长,有其较宽广的前提,在人类转变成更文明化的过程中,爱美之心,是基本要素之一”(26)。席勒则将康德的美学融入他对当时社会的思考中,在他看来,自律的艺术因为放弃了对现实的直接干预,所以适合培养美的心灵与健全的人性,从而带来社会的和谐:“只有审美趣味才能把和谐带入社会,因为它在个体身上建立起和谐。一切其他形式的意向都会分裂人,因为它们不是完全建立在人本质中的感性部分之上,就是完全建立在人本质中的精神部分之上,惟独美的意象使人成为整体,因为两种天性为此必须和谐一致”(163)。

作为一种世界性因素,唯美主义思潮是“为艺术而艺术”观念在世界性旅行途中的一个驿站,这个驿站停留在英国文坛。从罗斯金(John Ruskin)、佩特(Walter Pater)等人对19世纪工业社会的艺术商品的尖锐批评,到王尔德以道德叛徒的身份对英国主流社会迫害的抗议,都构成了唯美主义与主流社会对峙的紧张关系。王尔德曾经痛苦地大声责问:“在这动荡和纷乱的时代,在这纷争和绝望的可怕时刻,只有美的无忧的殿堂,可以使人忘却,使人欢乐。我们不去往美的殿堂还能去往何方呢?”(100)失败的愤怒中隐含了与主流社会无可协调的敌对情绪,这才是唯美主义表面上颓废背德的内在力量。当“为艺术而艺术”的观念与口号借助浪漫主义者戈蒂耶喊了出来以后,它就在法国设立了另外一个驿站,经由追求诗歌形式美的帕尔纳斯派(Parnassianism),后渐渐地又形成了以马拉美、魏尔伦等为代表的后期象征主义诗派,他们从波德莱尔的《恶之花》发展而来的一套象征主义表现手法,从艺术形式以及声音、辞藻、音律等要素出发,对诗歌精雕细琢,在19世纪末独领风骚,成为唯美主义的另一大版本。自然,无论从象征主义诗派的神秘幽晦出发,还是从唯美主义者放纵感官的生活道德出发,两者都离不开世纪末弥漫欧洲的颓废主义思潮倾向,这就是形成欧洲三大思潮合并为一的世纪末现象。作为世界性因素的唯美主义思潮,打着“为艺术而艺术”的旗帜,继续在世界各地旅行,在德国、意大利、日本、美国、南美甚至中国,都产生了既有联系又具有独特的本土色彩的艺术特征。

回到德国背景下来看格奥尔格的唯美主义诗歌的创作,他又具有什么样的特点?做出了哪些贡献呢?毋庸置疑,格奥尔格的唯美主义创作直接来自法国象征主义的影响。但他作为一个初学者,对那些精致而神秘的杰作恐怕难解其味。知识可以灌输,但心灵需要被唤醒,而诗不是知识。格奥尔格不愿成为一个模仿法国象征主义的二流诗人,而是要从自己的特定立场去体验,从自己的生命体验中去把握诗歌与生活的关系。

格奥尔格创作《阿尔嘎巴》,诸多主题与意象取自法国作家的作品,但创作原由出自他自身。在1889年那个夏天与法国象征主义诗歌相遇后,他在1890年创作并出版了处女作《颂歌》,与马拉美、瓦雷里一样把诗奉为女神;次年写作《朝圣》,把诗当作女神崇拜与信仰的诗人成了“朝圣者”(Pilger),走上了朝圣之路。这似乎在暗示,法国象征主义并不合他的理想,他的寻寻觅觅、他的朝圣在隐隐中有着不一样的追求。在追寻自己理想的过程中,崭露头角的他有点不堪负重,在无尽孤独中自我沉沦,于是创作了《阿尔嘎巴》。具有自我意识与自我追求的格奥尔格在唯美主义道路上走到了极致,他不知道在《阿尔嘎巴》之后还能写什么,感到自己走进了一条死胡同(Boehringer 12)。但正是在阿尔嘎巴式的沉沦与困境中,他反思唯美主义,沟通了马拉美的象征主义的同时,又试图走出法国象征主义艺术在德国的困境。

这里隐含的走出困境的企图,在那首《我的花园》里除了暗示并没有实际展示,但已经

隐含了格奥尔格在美学上的逆转,那就是作为一个德国现代诗人,他必须重新返回到康德、席勒的传统,通过自己独特的艺术实践,实现诗艺与德育相结合的道路。继《阿尔嘎巴》之后,格奥尔格创作了一组以古希腊罗马时代的人物名字为标题的《赞歌》(“Preisgedichte”),赞颂自己身旁的同伴,就在其中以卡利马科斯和伊索克拉特为标题的两首诗里,他构想了以同伴为中介融合诗艺与德育的方式。

而在《阿尔嘎巴》出版前夕,格奥尔格在自办的杂志《艺术之页》(*Blätter für die Kunst*)创刊号上把自己与马拉美、梅特林克(Maurice Maeterlinck)、斯温伯恩(Algernon Charles Swinburne)等并列,自诩是唯一一个站在欧洲现代诗人行列里的德国诗人。要知道,当格奥尔格于1888年4月底至10月初在伦敦停留的时候,英国唯美主义运动的主角是王尔德,而斯温伯恩早就转向了社会题材,在1871年发表诗集《日出前之歌》鼓吹自由与革命。但在这则颇含深意的公告性质的启事里,格奥尔格并没有选择唯美主义王尔德作为英国诗人的代表,而是欣赏兼具唯美主义与革命精神的斯温伯恩,由此可见其内在倾向。在那首纲领诗里,格奥尔格用 *zeugen* 一词,暗示创作与生命息息相关,也就是说,美应该是诗人内在生命的体现,诗人创作诗歌即实现自我。同时,诗人深藏了一个隐喻,那就是对“你”(dich)的提示。这个“你”有丰富的能指,既表示“你”是“我”自己孕育的杰作,又暗示了“我”(诗人)对社会性的要求。通过这个“你”,诗人的自我与其社会性之间将不再是相互冲突的关系。如是,这个诗人将走出地下宫殿,也将走出“阿克瑟尔的城堡”,走出象牙塔,不再像马拉美那样隐遁,用威尔逊的话来说写作与行动在他身上将是合一的。格奥尔格本人也是如此:他创作诗歌,自觉不是象牙塔内的“为艺术而艺术”行为,而是与其生命血肉相连的一种创造活动;诗歌创作对他而言意味着行动,他建构了格奥尔格圈子(George-Kreis),以诗言教,再由弟子们将他的诗歌与精神传布到民众中去,去改造现实和创造美好的新生活。□

参考文献【Works Cited】

- Apel, Friedmar. “Rezeption der französischen und italienischen Dichtung.” In: Achim Aurnhammer u. a. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 2. Tübingen: de Gruyter, 2012. 628-33.
- Boehringer, Robert (Hg.). *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*. München: Helmut Küpper, 1953.
- Braungart, Wolfgang. “Georges Nietzsche. Versuch einer Selbstkritik.” *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (2004): 234-58.
- Durzak, Manfred. *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*. München: Wilhelm Fink, 1968.
- Franklin, Ursula. “The Quest for the Black Flower: Baudelaires and Mallarméan Inspirations in Stefan George’s *Algabal*.” *Comparative Literature Studies* 16. 2 (1979): 131-40.
- George, Stefan. *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.
- Gundolf, Friedrich. *George*. Berlin: Georg Bondi, 1930.
- Jacob, Joachim. “Hymnen Pilgerfahrten Algabal.” In: Achim Aurnhammer u. a. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 1. Tübingen: de Gruyter, 2012. 107-21.
- Karlauf, Thomas. *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München: Karl Blessing, 2007.
- Mojem, Helmuth. “Algabal bei den Phantasten? Stefan George und Paul Scheerbart.” *George-Jahrbuch* 4 (2002/2003): 36-78.
- Snell, Bruno. “Über das Spielerische bei Kallimachos.” In: Ders.: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Göttingen: Vardenhoeck & Ruprecht,

1975. 244-56.
- 贝维拉达:《为艺术而艺术与文学生命——政治活动与经济市场如何促使1790年到1990年唯美主义的意识形态与文化成形》,陈大道译。台北:昭明出版社,2004。 [Bell-Villada, Gene H. *Art for Art's Sake and Literary Life: How Politics and Markets Helped Shape the Ideology and Culture of Aestheticism, 1790-1990*. Trans. Chen Dadao. Taipei: Zhaoming, 2004.]
- 波德莱尔:《恶之花》,郭宏安译。合肥:安徽文艺出版社,2013。 [Baudelaire, Charles. *Flowers of Evil*. Trans. Guo Hong'an. Hefei: Anhui Literature and Art, 2013.]
- 陈思和:《20世纪中外文学关系研究中的“世界性因素”的几点思考》,载《中国比较文学》2001年第1期,第8-39页。 [Chen, Sihe. "Several Thoughts upon 'Global Elements' in the Relations Between the 20th Century Chinese and Foreign Literatures." *Comparative Literature in China* 1 (2001): 8-39.]
- 戈蒂耶:《回忆波德莱尔》,陈圣生译。上海:上海译文出版社,2011。 [Gautire, Théophile. *Charles Baudelaire*. Trans. Chen Shengsheng. Shanghai: Shanghai Translation, 2011.]
- 葛雷、梁栋:《现代法国诗歌美学描述》,北京:北京大学出版社,1997。 [Ge, Lei, and Liang Dong. *Description of French Modern Poetic Aesthetics*. Beijing: Peking UP, 1997.]
- 康德:《判断力批判》,邓晓芒译。北京:人民出版社,2002。 [Kant, Immanuel. *Critique of Judgment*. Trans. Deng Xiaomang, Beijing: People's, 2002.]
- 马拉美:《马拉美诗全集》,葛雷、梁栋译,杭州:浙江文艺出版社,1997。 [Mallarmé, Stephane. *Oeuvres Poétiques Completes*. Trans. Ge Lei and Liang Dong. Hangzhou: Zhejiang Literature and Art, 1997.]
- 马拉美:《谈文学运动》,闻家骅译,载《国外文学》1983年第2期,第102-06页。 [Mallarmé, Stephane. "Sur l'évolution littéraire." Trans. Wen Jiasi. *Foreign Literature* 2 (1983): 102-06.]
- 王尔德:《英国的文艺复兴》,载赵澧、徐京安主编《唯美主义》(北京:中国人民大学出版社,1998),第79-104页。 [Wilde, Oscar. "The English Renaissance of Art." *Aestheticism*. Ed. Zhao Li and Xu Jing'an. Beijing: China Renmin UP, 1998. 79-104.]
- 威尔逊:《阿克瑟尔的城堡:1870年至1930年的想象文学研究》,黄念欣译。南京:江苏教育出版社,2006。 [Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*. Trans. Huang Nianxin. Nanjing: Jiangsu Education, 2006.]
- 席勒:《审美教育书简》,冯至、范大灿译,载《冯至全集》(第11卷,石家庄:河北教育出版社,1999),第3-165页。 [Schiller, Friedrich. *Letters on the Aesthetic Education of Man*. Trans. Feng Zhi and Fan Dacan. *Complete Works of Feng Zhi*. Vol. 11. Shijiazhuang: Hebei Education, 1999. 3-165.]
- 于斯曼:《逆天》,尹伟、戴巧译。上海:上海文艺出版社,2010。 [Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Trans. Yin Wei and Dai Qiao. Shanghai: Shanghai Literature and Art, 2010.]