

诗人－师者与格奥尔格的诗教观

——以格奥尔格的两首赞歌分析为中心

杨宏芹

(中国社会科学院 外国文学研究所, 北京 100732)

摘要: 斯特凡·格奥尔格是19世纪末20世纪初德国诗坛上以“为艺术而艺术”著称的著名诗人,他还以格奥尔格圈子闻名于世,以孜孜教育弟子们;诗人之为师者、以诗言教是他的追求,这集中呈现在他早期创作的一组赞歌里。之后他写作的大量给圈子成员的诗,越来越偏向于教谕。格奥尔格的创作让人体会到了融合艺术的美与艺术的社会责任的艰难。

关键词: 斯特凡·格奥尔格; 德国文学; 诗人－师者; 以诗言教

中图分类号: I106.2 文献标志码: A 文章编号: 1674-2338(2015)06-0048-08 DOI: 10.3969/j.issn.1674-2338.2015.06.007

诗是有韵律的语言,可以在仪式上随乐舞被反复吟唱,在审美愉悦中传递教化与政治功能。与中国《诗经》同时期的古希腊荷马史诗,正是在城邦与泛希腊节日上被反复演出传唱,帮助建构了希腊人的价值体系,荷马因而被称为“民众之师”。西方史诗的六音步长短格诗体(又称英雄格律)让人感受到崇高,美轮美奂的语言令人迷醉,从而起到陶冶与教化的作用。虽然后来出现了偏于说教的教谕诗或宣教诗,但从诗教传统的源头来看,诗的教化功能主要源于审美体验,用贺拉斯的观点来说,即“寓教于乐”,乐即心灵的愉悦。[1](P.155)贺拉斯的《赞歌》美妙绝伦,让人的心灵在愉悦中感受真善美,学习罗马民族的质朴、智慧、勇敢等卓越高贵的品质。

斯特凡·格奥尔格是一位以诗言教的德国大诗人。他吸引大批年青人围绕在自己身边,形成著名的格奥尔格圈子。从1895年出版的诗集《牧歌与赞歌之书、传说与歌谣之书和空中花园

之书》(简称“三书”)里的赞歌组诗开始,他随后出版的每部诗集里都有献给圈子朋友的诗,朋友的名字或名字缩写成为这类诗的标题,这是他建构格奥尔格圈子的重要手段,这类诗越来越趋向教谕。在“三书”的赞歌组诗里,诗人与师者、诗与教达到了完美的和谐。这组赞歌是格奥尔格在1893-1894年创作的,是他第一次体现诗教的宗旨,呈现了他对诗教的理想。就此而言,诗人之为师者、诗教合一不仅是他要表达的主题与追求,也体现了诗教之间的和谐艺术。赞歌组诗共11首,冠以大标题“赞这个时代的几个年青男女”,以“我”对“你”的一种叙述语体作为展开形式,“你”是“我”的同伴。虽然强调“这个时代”,但“我”为这些同伴选用了内涵丰富的古希腊罗马历史神话中的人名、女神或女仙的名字,使艺术手法成为教谕的手段之一;“我”以诗言教还表现在,“我”对他们的赞美与教谕呈现在诗的表达中,他们也是从诗的表达本身领悟智慧与教谕。

收稿日期: 2015-05-18

作者简介: 杨宏芹(1972-),女,湖北宜都人,中国社会科学院外国文学研究所副研究员,主要从事德国现当代文学的研究。

这组赞歌与另一组牧歌一起构成了“三书”之一，即第一书。格奥尔格在牧歌里塑造的诗人先知歌唱真善美，曲高和寡不容于世，但他可以让优秀的少年接受美的洗礼开启美的生活，通过他们激发民众对美的热情与向往。其在牧歌组诗里构想的“诗人先知——少年——民众”的阶梯式结构，在赞歌组诗里也有类似的结构：meister(大师)或lehrer(导师)——“我”、“你们”——世人，两者具有可比性。从称呼上看，meister既指具有人格魅力、造诣高超的大师名家，又可以是为师表的导师，此含义涵纳了诗人先知的特征，只是赞歌着重呈现了大师传道授业的师者形象；在关键意象上，两组诗的描述也具有内在关联。本文将关键意象出现的两首赞歌为中心，分析诗人之为师者的形象是如何呈现的，由此可以看出格奥尔格以诗言教的诗教观。

一、山顶、山岗、河流(大海)等 关键意象的象征意义

在牧歌组诗里，山顶、山岗、河流(大海)都出现了，各有丰富的象征意义。

“山顶”(berges haupt)出现在《牧人的一日》里。在山顶上，牧人自己举行圣礼，成为诗人先知。他歌唱美与光明，是一个与凡俗世界对立的局外人，“山顶”象征诗人先知的圣地。高居在芸芸众生之上、并与其相对立的诗人，是从19世纪开始在德语文学中流行的关于诗人的一种想象，意在表现诗人与众不同的神圣与高贵，最常见的意象是山顶与地面的二元对立结构。[2](pp.297-335)这一传统延续到19世纪末，格奥尔格是最卓越的继承者，如在《牧人的一日》中，他描绘牧人在山谷如何神圣化的过程以及进入人的灵魂的那种自由而神圣的状态，赋予了这一传统更为严肃的存在论意义上的新内涵。更为重要的是，格奥尔格不是原封不动地挪用这一传统，而是很有创新：纵向上，他在山顶与地面之间增加了一个维度——山岗；横向上，他补充了河流(大海)的意象。

“山岗”(hügel)远远低于“山顶”，但高于“地面”，被格奥尔格指派给充当“山顶”的诗人先知与“地面”民众之间中介的“少年”。在《岛的主人》里，“大鸟”是诗人先知的化身，它在山岗上把自己的精神传给“少年”，再由他们传给民众。

“少年”在山岗上接受诗人先知的歌唱，“山岗”作为“少年”的圣礼发生地，与“山顶”之为诗人先知的圣礼发生地恰成对照。格奥尔格用山顶——山岗——地面的垂直三分结构，对应地建构了诗人先知——少年中介——民众的阶梯式结构。

“河流”(大海)被格奥尔格设置为一个横向的障碍，以此隔开由“山顶”“山岗”象征的艺术世界和“地面”所代表的凡俗世界。如在《牧人的一日》里，牧人进入山谷与登上山顶之前，需要越过一条小河，象征他脱离了平原上的放牧生涯；在《岛的主人》里，富饶的小岛远离人世，象征诗人先知的王国与世隔绝，只有顺利登陆小岛的幸运儿才可能传承他的歌唱，成为他与民众之间的中介。牧人从平原到山顶变为诗人先知，少年从陆地到小岛变为中介，其状态与身份的这种改变，用通过仪式^①理论来说，首先需要他们脱离原状态与原身份。格奥尔格补充河流与大海的意象，突出了这个分离过程以及两个世界的分离，他把诗放到一个远离凡俗的空间，以此强调了诗的神圣与高贵。

综上所述，山顶与山岗分别象征诗人先知与少年中介的居所，河流或大海象征艺术世界与凡俗世界的分隔。山顶与山岗在牧歌组诗里各出现一次，到了赞歌组诗里，虽未见berg这个词及其意象，hügel与河流(大海)却以其原有的象征意义重现。这一事实，不仅建立了两组诗之间的内在关联，还暗示这些意象对格奥尔格塑造诗人先知与“诗人-师者”形象的重要性，尤其是考虑到berg与hügel均未出现在“三书”的另外两书里。^②在赞歌组诗里，山岗出现了两次，并且还是在显眼的第1首与正中间的第6首，而在第6首里，随山岗一起出现的还有河流。依循格奥尔格一贯对组诗结构的精心编排，原本在牧歌里具有重要象征意义的山岗与河流，再次被赋予了重要意义，“我”的“诗人-师者”形象在这两首诗里集中呈现出来。

^①这个概念还有译为“过渡仪式”或“过渡礼仪”，参见阿诺尔德·范热内普《过渡礼仪》张举文译，商务印书馆2010年。

^②如何分析一首诗、一组诗或一部诗集中的相同用词，参考Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart · Weimar: Metzler Verlag 1997, pp. 229-232.

二、第1首赞歌《致达蒙》：精英姿态的“诗人-师者”

An Damon

Dass du mir nimmer mein Damon den heiligen winter
Aus dem gedächtnis verlierst
Und unser haus an dem nördlichen hügel • die stätte
Neuen und einsamen glücks.
Marmorne bilder verzierten sie • göttliche nacktheit
Die wir bestaunt und verehrt.
Innen erzählten wir oder du lasest von kämpfen
Und von der sehnenenden lust
Mit einer zarten doch klangvollen stimme und feuer
Summte zum machtlosen wind.
Lamia • schweigsam uns dienende • mahnte zum tranke •
Lamia die uns geliebt.
Stets im verkehre mit himmlischen dingen umfloss uns
Etwas wie himmlischer glanz
Und da wir jeder befeindenden störung entwichen
Sinneverklärende ruh.
Aber beim tauen der märzlichen lüfte - warum nur-
Stiegen wir wieder herab
In die gepriesenen hallen und wimmelnden plätze •
Sterblichen wesen verwandt.

我的达蒙希望你永远不要忘了
那个神圣的冬天
北边山岗上我们的房子·那个
崭新而孤寂的幸福之地。
大理石雕像装饰它·赤裸的神像
我们惊叹我们崇拜。
我们在房间里谈论战争
热烈的欲望或者你朗读
温柔动听的声音而炉火
唱和无力的风。
拉米娅·默默服侍我们·劝我们饮酒·
爱我们的拉米娅。
始终沉浸在天神之物中笼罩我们
犹如天神之光
我们避开了各种敌意的干扰
感官圣洁的宁静。
然而当三月的空气融化——究竟为何——
我们又要下山
到交口夸赞的大厅与熙熙攘攘的广场·
和世俗凡人一样。

这首诗一开始以 Dass 引导的独立从句是一个述行句,用以表述完成某个行为,即“以言行事”^①。“我”说出这句话时,“我”就对达蒙寄予了希望。这样的语言具有一种行为感,这个开头一下让这首诗具有了一种行为感。继之,整首诗的结构、意象、用词、格律展现的都是“我”以一种精英姿态以诗言教。以言行事、以诗言教是格奥尔格诗学的一个重要特征,贯穿其创作始终。[3] (pp. 3-18)

达蒙与“我”是好朋友(诗中称“我的达蒙”)不过,虽然他们曾经在山上亲密共享诗与艺术,此时“我”的角色却是为人师表、以诗言教。主要表现在以下几点:

(一) 这首诗的格律是扬抑抑格,与弱读音开始的诗行相比,重读音开始的诗行在语气上显得强硬一点。于是,原本对“达蒙”的饱含情感的期望就多了一丝严厉。所谓严师出高徒。

(二) 为了让“达蒙”记住山上世界的美好,“我”以对比的方式描写两个世界。在总共 20 行

诗里,前 16 行描绘山上的艺术世界,最后两行描写山下的日常生活,还以孤独宁静对比熙熙攘攘、神圣对比凡俗。如此的天壤之别,不仅折射出“我”的一种精英姿态,更可以直接打动“达蒙”。

(三) “我”的精英姿态还体现在用词与格律上。“山上”的艺术世界高贵而神圣,“我”在描绘时用了许多抽象名词如 glück(幸福)、nacktheit(裸体)、lust(欲望)、glanz(光)、störung(干扰)、ruh(宁静)等,以及大量激情高昂的形容词如 heilig(神圣的)、neu(崭新的)、einsam(孤独的)、göttlich(神的)、sehnenend(热烈的)、himmlisch(天神的)、befeindend(敌意的)、verklärend(令……圣

^①述行句(performative)是J.奥斯汀在其言语行为理论中定义的一类表达,区别于陈述事实的论断性表述(constative),具体阐述可参见《文学学术语辞典》条目“言语行为理论”(M. H. 艾布拉姆斯、G. G. 哈珀姆著,吴松江等编译,北京大学出版社,2014年,第372-373页)。

洁的)等。值得注意的是,三个表神圣之意的形容词全被用上了。heilig 的宗教意味最浓,词根是 Heil(福祉)本义与人的灵魂拯救有关,可理解为与 irdisch(尘世的、凡俗的)相对; göttlich 的词根是 Gott(神),Gott 与 Mensch(人)相对,göttlich 可理解为与 menschlich(人的)相对;himmlisch 的词根是 Himmel(天),Himmel 以其本义“天空”与大地相对而有关联,以其宗教或象征意义“天国、天堂”指向神、神圣,himmlisch 因此兼具两义,试译为“天神的”,此双向所指是它区别于 heilig 与 göttlich 的最大特点,这也是“我”在第 13-14 行组成的一个句子里重复使用它的原因。它不仅让整个描写达到辉煌的顶点,令人目眩,又暗示了“山上”世界的大师之歌的一个特征。不过,这火热的激情却被“我”用无比规整的格律加以约束。这首诗的奇数行是只有一个弱尾音的五音步扬抑抑格: XxxXxxXxxXxxXx,偶数行是以强尾音结束的不完全三音步扬抑抑格: XxxXxxX,整首诗无一处偏离。为达此目的,“我”使用了各种技巧,比如用现在分词(sehnend、dienend、befeindend)作定语(因为现在分词最适合扬抑抑格),自造复合词 sinneverklärend,省略弱尾音(如第 16 行末尾以 ruh 代替常见形式 ruhe),以及改变句法结构(如第 16 行“感官圣洁的宁静”与第 14 行“犹如天神之光”同是“笼罩我们”的主语,却被插入其间的原因状语从句而分开)。如此刻意为之的组合与格律,既不同于让人感到思想贫乏、情感苍白、才气不足的那种单调重复,也违背了以自然流畅为美的传统抒情诗,它是与“山上”神圣的艺术世界相匹配的。抱持这种精英姿态,“山上”的艺术世界被“我”描写得无比美丽、高贵而神圣,“山下”的日常生活于“我”却是俗不堪言,只用了两行去描写。第一行里用的形容词“交口夸赞”“熙熙攘攘”对比他们在“山上”感受神圣艺术时的敬畏、崇拜与静默,结尾的第二行把人称为“世俗凡人”,对比山上世界的“天神之物”。可以说,“我”是站在“山上”,以一种居高临下的姿态看世间的人来人往。但“我”并非漠然的,从字里行间,可以感到“我”的鄙视,鄙视是一种冷酷的激情。无论是对“山上”的颂扬还是对“山下”的贬低,“我”都是用激情而冷静的诗句加以体现。

(四)高昂的语调与严整的格律、激情与冷峻的融合,是这首诗的独特风格;正是这种冰火相融的描写,能衬托他们在“山上”感受“大师”的艺

术之美。他们所惊叹崇拜的大理石神像是暗示之一,以冰冷的质料与形式表现神的高贵与伟大,大理石神像是激情与冷峻的结晶;天寒地冻,小屋内炉火融融,人们吟诗作赋,这样的时刻被称为“神圣的冬天”,这暗示了他们在感受大师的激情而冷峻的神圣诗歌。神圣相对凡俗而言,诗总是美的、超凡脱俗,激情是情感与思想的丰富、热烈与高贵,冷峻是衡量经典的一大准则,无论是古典大师维吉尔、贺拉斯,还是现代诗人荷尔德林、爱伦·坡、马拉美、瓦雷里,都是像数学家一样冷峻的智者。这也是格奥尔格的一贯追求。他在自己创办的杂志《艺术之页》的创刊号(1892年10月)就提出新诗在于 mache,即制作或曰技巧。“我”既是格奥尔格的诗人形象,也折射出照耀他的大师形象。大师激情而冷峻的神圣之艺只有“我们”在山上才能享受,这首诗也不是写给一般人,而是写给曾经在山上逗留的达蒙,因此,这首诗的艺术美可以直接触动“达蒙”对“山上”神圣之境的渴望与对“山下”的鄙视。

(五)“我”希望“达蒙”记住“山上”神圣之境的美好。“达蒙”因为在“山上”感受过美,能够领会“我”的精英姿态,如此,“我”的精英姿态才真正是为人师表。

(六)具有明确的“下山”意识,是“我”为人师表的另一个表现。在牧歌组诗里,“少年”在山岗上接受诗人先知的歌唱洗礼而成为诗人先知与民众之间的中介。在这组赞歌里,山岗是“我们”感受美的幸福之地,虽然山岗的寓意有所不同,但相同的是,他们都必须下山。以“然而”(aber)开始的两行诗,呈现了“我”的以诗言教。首先,插入语“究竟为何”(warum nur)是一个反问句,这是一种重要的修辞格,与直接陈述相比,它不仅显得恳切与情感饱满,还更具行为感,因为其意在“断言而非提问”^①,小品词 nur 在问句中也有加强语气的作用;其次,这两行诗既隔开了其前后诗行描写的两个世界又连接它们,意味下山之必然,而其中第二行描写的“下山”在整首诗里是倒数第 3 行,恰好呼应第 3 行里的“山岗”,所描写的意象与诗的结构的匹配,既呈现了上与下,也让这首诗从上到下的进程形象地展现了“下山”的意象。

^①引自《文学术语辞典》(北京大学出版社,2014年)第347页,条目“修辞格”中的“修辞格疑问句”。

从以上分析可以看出,这首赞歌展现了一个精英姿态的“诗人-师者”,他歌颂“山上”的艺术世界,希望同伴远离俗世凡尘,沐浴在诗与美的神圣之光里,他同时也知道,“山上”的时光虽然美好,但是短暂,不得不下山。因此鼓励同伴成

为沟通两个世界的桥梁与中介。不过,既然为人师表,又有精英意识,“我”与同伴其实是不同的,同伴传播诗与美,而“我”有更高的追求,将创造诗与美,第6首赞歌的结尾清楚表示他们将有各自的道路。

三、第6首赞歌《致法翁》:循循善诱的“诗人-师者”

An Phaon

Die ernte winkte • wenn die spitzen strahlen	x X x X x X x X x X x	收获在望·当刺眼的光
Hinterm hügel sanft verschwammen	X x X x X x X x	在山岗后渐渐模糊
Ergingen wir uns an den schmalen flüssen •	x X x X x X x X x X x	我们漫步在小河边·
Schlanken bäumen deiner gegend •	X x X x X x X x	在你的领地细长的树旁·
Im wettgespräch unsterbliche gesänge	x X x X x X x X x X x	我们比赛似的反复吟诵
Unsrer meister wiederholend.	X x X x X x X x	大师不朽的歌。
Von ihren lauten eingewiegt und trunken	x X x X x X x X x X x	歌声抚慰下我们陶醉
Blieben wir im abend stehn •	X x X x X x X	在黄昏中我们伫立·
Die gestern fremden mit verschlungenen armen.	x X x X x X x X x X x	昨天的陌生人手臂交缠
Über uns verzogen federwolken	X x X x X x X x X x	我们头上卷云已散
Hin und her bewegen sich die ähren	X x X x X x X x X x	此起彼伏麦穗摇曳
Die erst garben werden sollten •	X x X x X x X x	会被收割一束一束·
Die sich noch all der reichen körner freuten.	x X x X x X x X x X x	喜盼丰足的麦粒。
Stach uns auch verhöhlen manchmal	X x X x X x X x	我们有时也会被隐隐刺痛
Die furcht dass augenblicke wir genössen	x X x X x X x X x X x	害怕我们享受的短暂时光
Wie sie spät nicht wiederkämen:	X x X x X x X x	以后不会再现:
Sie warfen milde schatten lang auf deine	x X x X x X x X x X x	它们早已投下淡淡的影子到你
Phaon! und auf meine wege.	X x X x X x X x	法翁! 和我的道路上。

同样是一首赠友人并给以勉励的诗,同样是有对象的倾诉,第6首与第1首的场景和内涵不同。一首是对话中回忆山岗上的神圣岁月,给对方以精神力量;一首是在大地上追怀往昔岁月,依依惜别。这首赞歌的第2、3行出现了“山岗”与“河流”,山岗这个词(hügel)夹在第2行中间,河流(flüssen)却在第3行末尾的显眼位置,还以一个表示停顿的分隔符突出河流的意象。很显然,“河流”的象征意义是这首赞歌要表达的主题。

人名也暗示了这一点。在古希腊传说中,法翁(Phaon)是一个摆渡的船夫。摆渡人连接河的两岸,并将人安全送达彼岸。G. 齐美尔曾以桥、门分析人具有分离、联合、设立界限的本能。关于桥,他认为,河流两岸原本互不相干,只有人类在精神上将它们视为分离,才会产生架桥去连接

两岸的愿望与行动,因为分与合总是相辅相成,互为前提,“假如我们不首先在我们的主观意图、需求与想象中将两岸连接起来,分离概念就毫无意义”。[4](P.2)这一分析有助于理解格奥尔格设置河流(大海)意象的深刻用意。艺术世界与世俗世界本也可以认为是互不相干,如19世纪末的欧洲唯美主义、象征主义强调为艺术而艺术,远离现实遁入象牙塔。格奥尔格用“河流”(大海)隔开两个世界,看似把两个世界分开了,实则是要连接两个世界,使艺术介入现实,改造现实,创造美好新生活。河流(大海)这一意象的设置,体现了他与法国象征主义的不同追求。

但神话人物“法翁”不是这首诗的赞美对象,而是“我”对同伴的称呼,意在鼓励同伴成为沟通艺术与世俗的中介。这首诗所描写的同伴行为,不是如神话里的船夫法翁那样仅仅在两岸间来

回摆渡,而是与“下山”的意象不可分割。第2、3行里先后出现的山岗与小河,让人引发下山的联想“我们”下山后,漫步小河边;接着第5-6行描写“我们”在小河边的行为,可以证实这一联想。这两行诗里,除了介词im(在……中)与人称代词unsrer(我们的),其余的每个词都有含义。wiederholend是wiederholen(重复)的现在分词形式,译为“反复吟诵”,既为重复行为,即此时此地的反复吟诵,也可能是重复之前的某次吟诵;wettgespräch是由wette(比赛)与gespräch(对话、交谈)组合而成的复合词,直译为“比赛”,表示他们此时在比赛吟诗,言外之意可能暗示之前的那次吟诵不是比赛而是一种共同行为。一词多义是诗歌语言的特点,也是诗的魅力所在,不过无论包含多么繁复的意象,一首好诗必定是一个有机的生命体。在一首常被引用的诗《地毯》里,格奥尔格用地毯喻诗,地毯是编织物,诗也是由词语编织而成;意象丰富的诗,看似凌乱的地毯图案,却会在某个时刻对三五素心人生动活泼地展露真容。[5][第5卷,P.36]这个比喻如用于一首独立的诗,那就是说,丰富的意象在它自身的语境里如何融为一体;如果用于组诗里的一首,把组诗看成一幅地毯,那么单首诗的完整图像只会活现在那副地毯里,即只能从组诗的大语境以及它与组诗里的其他诗的千丝万缕的关联去把握它的生命脉象。^①这首赞歌是赞歌组诗里的一首,要想窥探其真容,就离不开组诗的大语境。第2行出现的“山岗”,虽然只是背景,但具有重要的象征意义;以山岗为主题的第1首赞歌,在歌颂山上的艺术世界的同时,也描写了下山的意象,这恰好可与河流的意象接起来。由此,“山岗”在这首赞歌里作为背景的意义也就清楚了,它架起了这首赞歌与第1首赞歌的关联。缘此关联,可以知道,第5-6行的描写确实寓意深长。“我”与同伴在小河边“反复吟诵大师不朽的歌”,明显隐射了“我”与同伴在山上感受“天神之物”,小河边的吟诵是重复山上的吟诵。“大师”是“天神之物”的创造者,除“天神”(himmlisch)外,“不朽”(unsterblich)是大师之歌的另一特征;在山上,“我们”亲密共享诗与美,来到山下的小河边,我们却在“比赛”,暗示“我”与同伴下山后的不同使命,最后两行诗就清楚表示“我”与同伴的道路是分开的、不同的,这也是第1首赞歌里的精英姿态的“我”与同伴关系的必然发展。

两首赞歌在内容上关联如此密切,却折射出它们的不同主题,这就决定了它们的迥异的语言与表达。第1首赞歌激情而冷峻,风格高雅,一如它所表达的主题——“山岗”,呈现了“我”的精英姿态:赞美山上的艺术世界,鄙视山下的凡俗世界;而第6首赞歌中的“我”鼓励同伴去沟通两个世界,循循善诱,在精心布局的诗行中展现了两个世界的不同与交流共存。雅俗互见是这首赞歌的风格。

(一)诗的第一句描写成熟的庄稼,“我”的目光转向了人世,随着心灵的转向,“我”描写大自然中的阳光、河流、树木,还配以形容词:die spitzen strahlen(刺眼的光)、(die) schmalen flüssen(意为狭窄的河流,译为“小河”)、(die) schlanken bäumen(细长的树)。形容词本是一种修辞,可以体现描写者的主观情感,但这些形容词都是中性的,状物、但不言情,暗示“我”并不融入自然人世的一种客观态度。这几行描写,语言感性通俗,甚至还出现了hinter代替 hinter dem;表达自然流畅,第1-2行跨行,连绵的抑扬格以其动感呈现了阳光直泻而下的感觉。与自然相对的,是诗。紧接着的第5-8行描写“我”与同伴在歌中陶醉,除了自造的复合词wettgespräch,形容词unsterblich(不朽的)、trunken(陶醉的)充满激情,动词einwiegen(轻摇小孩入睡,这里用的是被动式eingewiegt)诗意盎然,im abend代替规范的am abend更显奇美。^②面对两个世界,“我”表现了两重态度:并不融入与沉浸其中,用了两种表达:感性自然的俗与精神性的雅。但是在“我”的眼中,它们又不是互不相干,第5行的描写,与第4行之间只有一个分隔符隔开,并不完全绝缘,既在分离对比中呈现了两个世界的不同,又暗示它们存在交流的可能。而且,第5-8行的格律延续了第1-4行的格律,如此的表达、形式与格律所呈现出来的,可谓诗雅与尘俗互见。第8行的尾词故意偏离基本格律,终止了两个世界

^①Vgl. Joachim Müller, *Das zyklische Prinzip in der Lyrik*. Germanisch - Romanische Monatsschrift 20 (1932), PP. 1-20, hier P. 2

“组诗里的任何一首诗,只有在与组诗里的其他诗的相互关联中,才能展示其全部‘意义’。”

^②在德语中,am abend是“在黄昏”的规范表达。这组赞歌收在诗集“三书”里,1895年底出版。出版前夕,格奥尔格的朋友C. A. 克莱恩在12月13日给格奥尔格的信里,建议此处用am abend,格奥尔格没有采纳。

的对比描写。

(二) 这首诗有一个基本格律: 奇数行是多一个弱尾音的五音步抑扬格, 偶数行是四音步抑扬格, 只有三处有意偏离(参见上文随原诗标注的格律, X、x 分别表示重读、非重读音节, 三处偏离用黑体表示)。最显眼的是第 8 行的尾词。本来, 单单使用不及物动词 *stehen*(站立) 就能引起一种停顿的感觉, 更何况还有一个分隔符表示停顿, 所以, 这里用 *stehn* 的真正用意, 可能不是强调此处的停顿, 而是要偏离基本格律, 接着第 9 行又回复到基本格律。对于突然出现的这个非常规的用词, 我们可以理解为思维的瞬间中断。也就是说, 兼具偏离与停顿的这个用词暗示了一种顿悟, 这是从两个世界的对比描写中产生的顿悟, 顿悟的内容则隐藏在第 9 行的描写里。从字面上看, 用“手臂交缠”表达两人拥抱成为朋友, 借身体语言表达精神状态, 从而直接感动同伴, 让他心动, 也部分消解了“陌生人”这个词的抽象性。应该说, 这行描写符合诗歌语言的特点, 即以具象的描写通达抽象的意境, 诉诸人的感受与想象; 可是, 深入地看, “手臂交缠”这一描写虽然形象, 却有点俗, 远没有“拥抱”富有诗意。由此来看, 这一行诗是故意把具象与抽象、物质性与精神性组合在一起, 其用意似在比喻昔日陌生的、不同性质的两个世界会有交流。这种顿悟如灵光一闪。接下来的第 10-11 行, 展现了两个世界具体的沟通方式。

(三) 这首诗讲究格律整齐, 为此也用了一些小技巧, 如 *hinter dem* 简写成 *hinterm*, 省略词语中的不发音的元音如用 *unsrer* 代替 *unsrerer*, *verschlungnen* 代替 *verschlungenen*, 显示了这首诗的简洁性。在这组赞歌里, 这首诗确实最简洁。既然如此, 那么, 如果本可以轻而易举地遵循这个格律规范, 却故意偏离, 那就是别有用意, 也许, 用些小技巧以获得齐整的格律, 就是为了突出偏离之处。第 8 行的尾词 *stehn* 是一例, 第 10-11 行偏离基本格律, 又是精心设计的, 为的是展现何谓两个世界的沟通。

第 10 行之所以偏离基本格律, 是因为弃用常用词 *wolken*(云), 而选了一个气象学术语 *federwolken*(卷云), 因此多了两个音节, 从偶数行规范的四音步抑扬格变成了五音步抑扬格。专业术语的使用, 会让一首抒情诗变得费解甚至神秘, 难以被大众接受, 成为少数人的阳春白雪。这首

诗显然还不至于此, 但这个词却让白云变得美而神秘, *feder*(羽毛) 让人想起轻盈、飞翔、超凡脱俗, [6] (P. 199) 可以猜想, “我”选用这个既冷僻又形象的词, 意指“我们”的大师的歌, 而这, 作为同伴的法翁是可以心领神会的。

第 11 行完全背离了奇数行的规范格律, 变成与第 10 行的格律一模一样, 连句法也一样, 都是状语 + 动词 + 主语, 可见, 第 11 行是以第 10 行为模塑的:

über uns verzogen federwolken
X x X x X x X x X x
Hin und her bewegen sich die ähren
X x X x X x X x X x

不过, 这两行诗描写的对象全然不同, 一个是高空的卷云, 一个是地上的麦穗, 前者如果意指神圣的艺术世界, 那后者则可以代表凡俗的人世。这样来看, 第 11 行以第 10 行为模塑就有了更深的寓意: 用艺术改造现实, 而这就是沟通两个世界的方式。用艺术改造现实是将会发生的事, 所以第 11 行用了现在时态, 以区别第 10 行的过去时态。此外, 从改变后的格律上看, 第 10 行的弱尾音刚好连接第 11 行开头的重读音, 抑扬格格律因而保持连续不断, 这也让人想起两岸之间的摆渡人的意象。但是, 这两行诗以及它们指代的两个世界不是直接无碍地连接, 而是改造之中的连接与跨越, 用艺术改造凡俗世界就是两个世界的沟通与连接。^①

卷云在“我们头上”(über uns), “我们”又是站在地面上, 位于天与地之间的“我们”, 就要充

^①这两行诗偏离基本格律而变成一致, 是显而易见的, 但背后的原因, 据笔者所知, 还未有人做出解释。在一本 1975 年的博士论文里, 作者这样说: “从内容上找不到什么特别的原因, 去解释格奥尔格为何允许这些偏离。在这首诗里, 抑扬格与扬抑格交替出现, 这些偏离其实几乎难以察觉。”(Dennis Robert Anderson, *Metrics and Meaning in the early Poetry of Stefan George*, Diss., Buffalo: State Uni. of New York 1975, P. 229.) 这本博士论文研究格奥尔格早期诗歌的格律及其意义, 从格律的异同分析组诗内部的首首诗的关联, 颇为简单, 格律在格奥尔格的诗集结构编排中并不具有决定性, 组诗或诗集的结构是由更深层的关联决定的, 如本文对第 1 首与第 6 首赞歌的分析; 而且, 此作者对一首诗本身的格律变化, 也缺乏分析, 如他认为第 8 行的尾词 *stehn* 是“暗示两人在散步中停了下来”(第 228 页)。这本博士论文没有正式出版, 没有什么影响。40 年过去了, 格奥尔格研究者仍未把目光投向“三书”, 对“三书”的研究依然止步不前。

当沟通两个世界的中介。所以，“我”把同伴称为
船夫法翁，但“我”不是。

这首赞歌是“我”唱给法翁的，第10-11行
是“我”有意识地建构沟通两个世界的中介。在
整首诗里，这两行偏离了基本的格律规范，却表
达了这首诗的核心思想。

(四) 艺术改造现实，现实也会作用于艺术。
在这首诗里，有三处暗示了这一点。一是第5行
里把大师的诗称为“不朽的歌”，相比第1首赞歌
里称之为“天神之物”，显得更加感性具体些；心
灵转向凡俗人世的“我”不再那么偏于精神性，或
者说，“我”在前四行诗里对自然之景的描写与态
度，让“我”多了一份感性。二是 federwolken 这个
复合词，由 feder 与 wolken 组合而成。“我”选择
这个词有双重用意，既以其冷僻与专业性引发清
高神秘的想象，又以形象的语言表达精神世界，
两个世界的相互作用，可见一斑。三是倒数第2
行中的 milde schatten(淡淡的影子)，既是描写艺
术之光在尘世中的显现，又是用自然现象与感性
的语言描写精神现象。艺术的神圣光芒照进尘
世，强度减弱，只是淡淡的影子，与太阳光一样，
太阳光越近地面越弱，第1首赞歌与这首赞歌都
描写了光，都是有寓意的。

以上分析展示了这首赞歌的艺术之美。从
两个世界的对比描写见出它们交流的可能；悟是
一种灵气，需要形塑，才会成为思想，于是诗人便
有意识地建构它们沟通的方式。既然这首诗的
艺术呈现了“我”的思想，那么，能够理解诗与美
的人如“我”的同伴，也能够从这首诗的艺术之美
领悟“我”的思想与教诲。诗的艺术之美是智慧
与思想的结晶。以诗言教在这首赞歌里体现得
比较完美。

与第1首赞歌相比，这首赞歌的描写质朴细
腻，循循善诱，润物细无声。神圣与凡俗既对立
又互为依存，艺术世界与凡俗人世、理想与现实
同样如此。因此，这两首赞歌中的“我”是同一个人
的不同侧面，合起来才是一个完整形象。贯穿
这组赞歌的“我”是一个主体。“我”既然有下山
的意识，就必然意识到两个世界的沟通，但“我”
又有一种精英意识，面对自然人世却不融入，所
以“我”不可能成为“法翁”。同伴传播诗与美，而
“我”的精英意识与为人之师的角色，则暗示“我”
有更高的追求，将创造诗与美。

四、小结

格奥尔格的诗歌创作起于对法国象征主义
的学习，早期被认为是唯美主义的，后期是教谕
性的。实则不然。他早期的创作既受到法国象
征主义的影响，也隐含了对唯美诗学的反思。这
组赞歌呈现的“诗人-师者”形象就可视为其对
唯美诗学的一种反思。但同时也要看到，格奥尔
格没有抛弃对美的追求，而是以诗言教。诗以美
的语言、意象、形式、格律，让人欢悦地投入；在
一种生命相连的亲密关系中，诗的意义与诗人的
思想以感性的状态呈现给自由的心灵，心灵直接
被触动。这是格奥尔格的追求，是他的诗教观。只
是，他的创作几乎一直摇摆两极之间，早期偏
于唯美，后期越来越偏于教谕。如他后期写的献
诗，直接以朋友名字为标题，朋友的形象构成诗
的一部分，甚至主导着诗的构思与阐释，诗的艺术
性减弱了，诗教合一的天平慢慢倾斜，偏向教
谕。美是艺术的本质，但艺术也要具有社会责
任，如何处理两者的关系，是自柏拉图以来一直被
思考的一个重要的诗学问题。格奥尔格的创作既
展现了一个现代诗人面对这一问题所做的不懈努
力，也让人体会到解决这一问题的无比艰难。

参考文献：

- [1] 贺拉斯. 诗艺[M]//亚里士多德. 贺拉斯. 诗学. 诗艺. 罗念生，
杨周翰译. 北京：人民文学出版社，1962.
- [2] Heinz Schlaffer. Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert [J].
Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 1966 (10).
- [3] Wolfgang Braungart. "Was ich noch sinne und was ich noch füge /
Was ich noch liebe trägt die gleichen züge". Stefan Georges perfor-
mative Poetik [C]// Text + Kritik, Heft 168 Stefan George,
München: Richard Boorberg Verlag 2005.
- [4] Georg Simmel. Brücke und Tür [C]// Brücke und Tür. Essays
des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesell-
schaft, hrsg. von Michael Landmann, Stuttgart: K. F. Koehler
Verlag 1957.
- [5] Stefan George. Sämtliche Werke in 18 Bänden [M]. Bearbeitet
von Georg Peter Landmann und Ute Oelmann, Stuttgart: Klett-
Cotta 1982.
- [6] Manfred Lurker. Feder [Z]// Wörterbuch der Symbolik, 5.
durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner
1991.

(下转第64页)

- [7]庄华兴. 政治小说与消费文学——兼及《连环扣》风波[EC/OL]. 独立新闻在线. 2011-01-08. <http://www.merdeka.com/news.php?n=16481>.
- [8]黄锦树. 刻背/由岛至岛[M]. 台北: 麦田出版社, 2002.
- [9]许维贤. 在寻觅中的失踪的(马来西亚)人——“南洋图像”与留台作家的主体建构[C]//吴耀宗. 当代文学与人文生态. 台北: 万卷楼, 2003.
- [10]张开焱. 开放人格——巴赫金[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2000.
- [11]Hassan Ibrahim. *Tikus Rahmat* [M]. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 2001.
- [12]小黑. 前夕[M]. 吉隆坡: 十方出版社, 1990.
- [13]詹姆斯·费伦. 作为修辞的叙事: 技巧、读者、伦理、意识形态[M]. 陈永国译. 北京: 北京大学出版社, 2002.
- [14]刘康. 对话的喧哗: 巴赫金的文化转型理论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1995.
- [15]巴赫金. 文本·对话与人文[M]. 白春仁, 晓河, 等译. 石家庄: 河北教育出版社, 1998.

Interethnic Dialogue between Malaysian Chinese Literature and Malay Literature in Allegory Writing

WONG Lih-hih

(Department of Chinese Language and Literature , Fudan University , Shanghai 200433; China & Institute of Chinese Studies , Universiti Tunku Abdul Rahman , Kuala Lumpur , Malaysia)

Abstract: The multi-culture in Malaysia provides an environment for the co-existence of different literary systems. These different literary systems not only cross ethnic and language, but also have their special cultural and historical backgrounds. A study on the interethnic dialogue between Malaysian Chinese literature and Malay literature from the perspective of allegorical writing is expected to show us a full picture of the ethnic structure, cultural affiliation and tension between two ethnic groups in the context of multi culture.

Key words: National state; allegory; dialogue; Malaysian Chinese literature; Malay literature

(责任编辑: 山 宁)

(上接第 55 页)

Poet as a Master and George's Conception of Poetic Education ——A Study on Two Stefan George's Preisgedichte

YANG Hong-qin

(Institute of Foreign Literature , Chinese Academy of Social Sciences , Beijing 100732; China)

Abstract: In the late 19th and early 20th centuries, Stefan George is not only a preeminent German poet of "Art for Art's Sake", but also is famous for his "George Circle", in which disciples are educated by poems. His conception of poet as a master under the poetic education shows fully in his early Preisgedichte, whereas his later poems dedicated to the members of his Circle tend to be more didactic. George's works display the difficulty in integrating the beauty and the social responsibility of art.

Key words: Stefan George; German literature; poet as a master; poetic education

(责任编辑: 山 宁)