

诗人 - 王者与缪斯 - 圣礼

——解析格奥尔格的《颂歌》之“突破”

杨宏芹

内容提要 本文将德国诗人斯特凡·格奥尔格的《颂歌》置于当时德国的政治和文学思潮发生转折的背景下加以考察,通过对“诗人-王者”和“缪斯-圣礼”两个诗学理念的分析,深入思考格奥尔格的文艺思想及其《颂歌》为代表的诗歌特征。

关键词 格奥尔格 《颂歌》 威廉二世 诗人-王者 缪斯-圣礼

1890年,格奥尔格正式出版第一部诗集《颂歌》,研究者称其为诗人创作道路上的一次“关键性的突破”。作为上个世纪之交具有代表性的德国诗人,格奥尔格的理想是复兴德国诗歌。当时的许多年轻诗人与他有着相似的追求,他的这次突破也是德国现代诗歌发展史上的一次关键性突破。那么,1890年前后的德国社会和德国诗歌的状况与格奥尔格的诗歌创作究竟有什么关系?这是本文所要讨论的主题。

格奥尔格的“突破”意味什么?

《颂歌》出版以后,不仅被欧洲最前卫的诗人承认和赞赏,格奥尔格自己也坚信,《颂歌》在德国文学史上的意义可与250年前马丁·奥皮茨的《德意志诗学》相比,对德语诗歌的复兴具有革命性的意义。评论家也把《颂歌》誉为诗人创作道路上的一次“关键性的突破”,这一说法在学术界已经成为共识。^①新版《格奥尔格全集》的编注者、格奥尔格档案馆馆长乌特·厄尔曼在一篇文章^②中详细

分析了格奥尔格“突破”前后的创作,认为以《颂歌》为“突破”标志的格奥尔格早期创作的诗学特征,是把诗歌当作“构成物”(Gebilde),它具有三大特点:1. 结构完整、形式至上;2. 强调诗歌的神圣性;3. 只属于具有艺术灵性的一小群人。所谓“构成物”,是指被塑造、被构成、被创造之物,诗歌作为“构成物”,表明诗歌是由诗人创造、由内容、形式和结构共同作用而形成的一个整体,而不是自然主义的单纯摹仿(Abbild)。这就意味着对当时德国主流诗歌的自然主义原则的“突破”,也标志着德国现代主义诗歌的诞生。

厄尔曼提出的格奥尔格早期创作的诗学特征,与法国象征主义的诗学理念不无相似之处。首先,关于诗歌的形式,莫雷亚斯在《象征主义宣言》中认为,象征主义诗歌“赋予思想一种敏感的形式,但这形式又并非探索的目的,它既有助于表达思想,又从属于思想”。^③其次,关于诗歌的神圣与神秘,瓦雷里在《论文学技巧》中说“当代的艺术是费解的、造作的,而且极其敏感、紧张而富于乐

感，同时，它也变得更加神秘、狭窄，更难以作为大众接受。”因此，当代艺术的“尽善尽美的表现”，“只在一小部分人中成为奢侈品，只在一些正直的人中达到最辉煌、最纯洁的高度，并成为他们神圣的王国……”^④很显然，格奥尔格的《颂歌》等早期作品所体现的诗学理念正是对法国象征主义诗学的吸收和发扬，但在德国学者看来，这些“突破”在德国文学史上产生的意义却至关重要。J. W. 施托克在《金德勒尔新文学词典》中这样评价：“1890年前后在充斥着模仿之作和自然主义的德国诗坛上，斯特凡·格奥尔格的早期作品是全新的。它让法国象征主义的诗学在德国诗歌中开花结果，同时还提供了严谨的形式、有意识的创造以及一种纯净语言的典范，这样，它就为德国现代主义诗歌以及海姆、特拉克尔和贝恩的出现创造了条件。”^⑤这段话不仅强调了《颂歌》的“突破”性，也认可了格奥尔格早在1892年就对《颂歌》的革命性意义所具有的自信。

不过，仅仅是移植和介绍邻国的新诗学原则，进而推动本国的现代主义诗歌运动，还不能涵盖格奥尔格在“突破”中负有的诗人使命。格奥尔格虽然一生都生活在艺术的精英圈子里，但他的志向并未完全封闭在诗歌的象牙塔中，而是遥遥地感应着德国现实，以诗歌的形态表达一个诗人对国家和民族发展所肩负的使命。在对象征主义诗学的吸取和借鉴上，他不是亦步亦趋的诗人，而是充满强烈的主体意识。“即便主要从象征主义的角度去解释格奥尔格的E. L. 迪蒂，在比较《颂歌》和法国诗人的作品时，也不得不意识到，与马拉美那飘逸空灵的图像不同，格奥尔格更喜欢具体实在的图像。”^⑥这种异质性源于格奥尔格的诗歌对德国现实的感应。虽然他抛弃了自然主义对现实的纯粹模仿，但他吸收了自然主义对现实的关注。由于不满德国诗坛的浮夸、肤浅与庸俗之气，法国诗人的那些匠心独运、尽善

尽美的诗作以及大诗人马拉美献身诗歌的执着与虔诚，正满足了他的渴望与梦想。他在1890年创作《颂歌》时，复兴德国诗歌就成了他的最高理想。这种理想和追求只能产生于一个德国诗人与德国现实之间的紧张关系：诗人既植根于后者，又努力摆脱其羁绊，飞向精神自由，如同诗人自己在《颂歌》的开篇《圣礼》第一节所描绘的芦苇与淤泥的精彩意象那样：

到河边去！那里高高的芦苇
在和风中自豪地飞舞摇曳，
拒绝滚滚涛声的甜言蜜语，
拒绝相拥在那河岸的淤泥。^⑦

格奥尔格的创作离不开德国现实。他通过象征的诗歌手法来表达诗人对民族复兴的复杂感情，通过对诗人至高无上的精神力量的确证来强化艺术的影响和权威，通过神秘主义的诗歌创作来感受和回应时代精神。^⑧艺术与时代之间的这种精神契合，可以称为一种感应关系。艾米尔·路德维希在《德国人》中以尼采和俾斯麦为例，把这种契合感应关系形象地比喻为“玻璃墙”：“这是德国历史特有的镜头，两个在同一时代强烈关心德国人的人却互不认识，这是因为一个属于国家政治，另一个属于思想精神，这两股力量在德国各行其事，似乎中间隔了一道玻璃墙，可见而不可及。”^⑨接下来本文要讨论的诗人格奥尔格与当时新皇帝威廉二世统治下的德国现实之间的关系，也正可以借用这道“玻璃墙”来比喻：格奥尔格根植于德国现实的创作“突破”与德国现实究竟构成了一种怎样的同步性感应关系？

1890年前后的德国历史和德国诗歌

路德维希的“玻璃墙”隐喻非常贴切地表达了思想精神与国家政治之间的一种同步感

应关系,这一隐喻让尼采和俾斯麦之间的对应关系呈现出来。1871年,尼采写作《悲剧的诞生》,俾斯麦以铁血政治统一德国;1890年前后,两人几乎同时从历史的舞台上消失,一个发疯,一个退位,并都在十年后去世。“这是德国历史的特有的镜头”,却不是唯一的。紧随其后,1890年前后的德国历史和德国诗歌的对应性发展又是一个有趣的现象。从1890年开始,作为尼采精神继承者的格奥尔格^⑩与作为俾斯麦后继者的德皇威廉二世之间,她发生了意味深长的同步性感应。

1888年3月,实现了德国统一大业的德意志皇帝威廉一世去世,其子弗里德里希三世继承皇位,而这位具有自由主义倾向的统治者只统治了99天就溘然长逝。他的儿子,年仅29岁的威廉二世于1888年6月15日登上王位。血气方刚的新皇帝与老谋深算的权臣俾斯麦之间发生了一系列的冲突,最终导致俾斯麦在1890年3月黯然引退。威廉二世的亲政开启了德国历史上的新时代。“俾斯麦的引退不仅仅是一个非常人物的下野。他的同时代人就已认识到,一个时代已经结束,一个向未来提出种种重大问题的新时代已经来临。”^⑪激情与狂热、专制与愚昧、繁华与奢侈以及英雄主义显示出来的强大的国防力量,让德国在激发起民族自豪感的同时,也朝着军国主义和对外扩张的悬崖疯狂发展,造就了德国历史上的所谓威廉二世“暴风雨”时代。

在政坛风云变幻之时,德国诗坛也呈现出“狂飙突进”之势。继歌德、席勒、德国浪漫派、荷尔德林等创造了辉煌灿烂的文学之后,德国的诗歌创作就开始走下坡路。1848年以后的德国现实主义诗人埃马努埃尔·盖贝尔、弗里德里希·冯·博登施泰特等,无论在主题还是形式上,都没有摆脱古典和浪漫主义的影响,如盖贝尔就清楚地意识到自己作为诗人仅仅是一个“模仿者”。到了19世纪90年代,德国诗坛开始活跃起来。一群生于1860年前

后的年轻人自称“年轻的狂飙突进战士”,活跃在当时的帝国首都柏林,高呼反对“盖贝尔的模仿大军”,立志要彻底复兴德国诗歌。1885年,这批人出版了一本他们自己的诗选《现代诗人的特性》。这是德国自然主义的第一部重要诗集,其“前言”宣称“随着诗集的出版,可能会出现一种新的诗歌;通过它,那些背弃艺术的大批读者,将重新回归艺术……然后,诗人将重新意识到他们的真正使命,成为人民的守护者和保护者、领导者和安慰者、开拓者和引路人、医生和祭司。”^⑫诗选中的一些诗歌虽然采用了古希腊和罗马诗歌的格律和支离破碎的形式,但仍属于传统而非新的诗歌,他们的诗歌创作远落后于他们的宣言。不过,这批“年轻的狂飙突进战士”发出的弃旧创新的信号却意义重大。

德国历史的进程与德国诗歌的发展在1890年前后就这样建构起对应性同构关系。德国学者卡劳夫从“代的飞跃”的角度解释了这一现象:“从威廉二世的‘个人统治’散发出来的这种特殊的活跃与活力,要归于一种文学上相似的代的飞跃。正如在盖贝尔与出生于1860年前后的最年轻的德国人之间没有一个中间年龄层一样,威廉二世在所谓的拥有三个皇帝的1888年,99天后就继承了父亲的王位,年仅29岁就一跃成为生于18世纪的祖父的继承人。”^⑬根据这样的思路,我们似乎可以这样推测:1885-1890年的德国诗坛也是一个高呼弃旧创新的口号、却无实质新作品出现的转变期,似乎与1888年威廉一世逝世到1890年威廉二世亲政的历史时期一样,那也是老宰相穷途末路、新皇帝野心勃勃、年轻的皇帝与老宰相之间不断冲突的过渡时期。1890年,俾斯麦退位,威廉亲政,领导德国开足马力前进,这是一个具有历史意义的转折点,也是德国现代主义文学发展中的一个转折点:自然主义的表面破裂、实证主义精神的崩溃、非理性的社会理论思潮蛊惑人心,^⑭“德国诗歌

从沉睡中苏醒”，^⑤各种反自然主义的文学思潮和流派，如印象主义、象征主义、唯美主义、颓废主义、“世纪末”文学等，雨后春笋般勃勃兴起。德国文学开始了从传统向现代主义的转变。当德国历史和德国诗歌都在经历这样一个转变之时，青年格奥尔格的创作生命在1888-1890年也处在巨大的变化当中。他在这个时候中学毕业，周游欧洲各国，随后进入大学，在精神上经历了从迷恋肉体美到天主教信仰破碎的过程，从而最终确立诗人使命，创作了《颂歌》。

德国历史、德国文学、格奥尔格就这样在1890年同时达到了“突破”。

卡劳夫在他于2007年出版的传记《斯特凡·格奥尔格：解密卡里斯玛》中描述了文学与政治的相应关系。卡劳夫与格奥尔格圈子有过间接的联系，^⑥传记出版后，褒贬不一。他在传记中对1890年前后的德国历史与德国文学的分析，在笔者看来，颇有新意。他意在解密格奥尔格的神秘光芒，却没有顺着他的思路看到格奥尔格、德国历史、德国诗歌在1890年同时达到了“突破”，因此也就没有去追问这种机缘背后的意义。

艺术与政治上的卡里斯玛效应： “诗人 - 王者”诗学理念的确立

《颂歌》的开篇诞生于1890年早春，与威廉二世亲政的1890年3月几乎同时。皇帝威廉二世与诗人格奥尔格还有一个非常相似的特点，他们都自觉地强调自己的天赋使命。威廉二世“深信自己是神之所选，负有使命，对这种自信，他接受得非常干脆，简直近乎天真。他认为自己是上帝选定的人，肯定能给人民找到正确的道路。”^⑦1891年在勃兰登堡议会中，他强调：“我认为，我的地位和我的任务都受之于天，我受上帝的委派，以后我要向上帝述职。”^⑧

巧合的是，这种天赋使命的信念也出现在

格奥尔格的《圣礼》中：女神降临，亲吻诗人“你”拿石笔创作的手指，而“你”一旦被授予诗人的圣职，就有了为“神”服务的义务。年轻的皇帝以神赋使命登上历史舞台，年轻的诗人则以另一种神赋使命的姿态亮相诗坛。虽然王权神授、诗歌天才由神赋予的观点自古就有，但如果考虑到后期的格奥尔格及其诗歌与政治的各种瓜葛（第一次世界大战时期，年轻的战士拿着格奥尔格的诗集走上战场，他们从格奥尔格的诗歌里感受到民族复兴的力量；而在第三帝国时期，纳粹政权曾想利用格奥尔格的巨大声望，奉他为“民族诗人”），这次“关键性的突破”可以认为是诗人实现自我理想的第一步。表面上看是一种机缘和巧合，“诗人 - 王者”的诗学理念却给后来的学者留下了令人惊诧的信息。

格奥尔格从小就自尊为王者。据他的儿时伙伴尤利乌斯·西蒙回忆，格奥尔格9岁时曾与他玩一种游戏，他们建立一个王国，没有臣民，格奥尔格自己当国王，西蒙当大臣，约定四个星期后互换角色，期限到了，国王不肯退位，游戏只好结束。这一经历后来被诗人改写成一首诗。现存最早的格奥尔格的作品是他在15岁写的叙事诗《因德拉王子》，诗人想象的王子故事里有许多后来都应验了他自己的经历。后来受到易卜生早期浪漫主义戏剧的影响，格奥尔格创作剧本《马努埃尔》，塑造了一个神授使命的王者形象。王子马努埃尔天性高贵、英勇，梦想实现和平、平等和自由。他还相信自己被上天选中，肩负着神圣的使命，以一种王者的神圣与威严征服了叛乱领袖门内斯。在1907年出版的诗集《第七个环》中，这两个人物再次成就了格奥尔格的一首诗：《马努埃尔和门内斯》，诗歌描绘的依然是门内斯在近乎神圣的马努埃尔前俯首称臣。马努埃尔是格奥尔格创造的第一个被神灵选中的王者，是他理想中力挽狂澜、缔造和平王国的王者英雄。随着格奥尔格自觉到自己的诗人使

命,这个理想就成了格奥尔格的一种自我意识。在《颂歌》中,诗人、君王几乎是同义词,如诗人在第7首《新王国的爱餐II》的一种深层无意识中看见自己曾是“国王”,在第12首《回首》中更以标志君王权位和威严的“节杖”意指自己的创作。

对诗人-君王身份的认同,可追溯至古希腊诗人赫西俄德不仅表明了诗人的神圣与高贵,似乎也寄托了古代诗人对诗歌的一种理想。荷马史诗中,诗人和王者、先知、祭司一样,常被称为“神圣的”、“通神的”、“神一样的”。赫西俄德直接声称缪斯曾亲手赠给他象征诗人身份的权杖,这样的声明“使他拥有了如同王者凭杖执政般的诵诗的权威……增强了诗人通神的政治背景,有助于提高吟诵诗人在公元前7世纪的声望。赫西俄德生活的时代是一个由传统王权向城邦政治过渡的危机四伏的时代,赫西俄德需要强化诗的权威,使之更为有效地传播并鼓励人们接受有助于社会稳定的神学和道德观”。¹⁹这就是说,神授予诗人权杖就如同神授予王者统治权力一样,具有治国安邦的功能。格奥尔格从古希腊传统里接受了神圣诗人这一理念,显然是为了突出诗歌在德意志民族国家进入一个新时代的重要性。由此,我们似乎可以领会诗人格奥尔格与皇帝威廉二世在1890年的偶然“相遇”所暗藏的一种玄机:他们都真诚地相信自己是新时代呼唤和需要的“王者”。

“诗人-王者”这一古老诗学理念在德国的承传始于18世纪下半叶。席勒在《奥尔良的姑娘》中有比较经典的表述:“他们(笔者注:高贵的歌手)君临舞台,与君王不分轩轻, /他们用轻松的愿望打造宝座, /他们无害的王国不在天地之间; /因此歌手应与国王相提并论, /他们两者都居于人类的巅峰。”²⁰关于诗人是王者的理念一直延续到20世纪,格奥尔格是这一传统的继承者。²¹1892年,格奥尔格出版诗集《阿尔嘎巴》,作为阿尔嘎巴原

型的古罗马皇帝赫利奥加巴卢斯(Heliogabalus)曾是叙利亚的太阳神的祭司,诗人的本意不是描述这个皇帝,阿尔嘎巴是一个象征,格奥尔格在他身上看到了“诗人祭司般的、君王般的威严”。²²在他看来,诗人就是他自己的艺术王国的国王。这部作品虽然一直被认为是格奥尔格早期唯美主义的代表作和巅峰之作,可诗人自己后来说,它并非纯艺术的,其中也有“塑造新人性的意志”,与后期作品一样是“革命之书”。²³可见格奥尔格虽然受到欧洲唯美主义,尤其是法国象征主义的影响,但“唯美主义之于格奥尔格,以完全具体的、政治-社会的方式成为一种‘美学的对抗’”。²⁴作为一位自觉意识到诗人的革命性使命的诗人,格奥尔格以自己艺术的、美学的方式,与君王“不分轩轻”地并立于“人类的巅峰”,平分秋色。1897年,旨在逃避现实生活的唯美主义的艺术自律,在格奥尔格的话语里明确成了积极的、具有先锋意识的“生活的最高使命”:“一道希腊之光落到我们身上:我们的年轻人现在开始不再卑微地、而是热情地看待生活:他们在身体上和精神上都追求美;他们摆脱了对大众的肤浅教育和庸俗幸福的热衷,也摆脱了过去那种奴仆似的野蛮;他们逃避周围人那可恶的循规蹈矩和忧心忡忡,将自由而美丽地生活;最后,他们将广义地理解自己的民族,而不是狭义地将其理解为种族。在世纪之交,德国人的天性将在他们身上发生巨变。”²⁵从此,“美的艺术”与“美的生活”紧密相连,主导着格奥尔格后期的诗歌创作。

格奥尔格的创作处于欧洲历史上被称为“世纪末”的时代。在德国,政治的风云变幻和文学的“狂飙突进”无不显示了世纪末德国人对新民族国家的渴望和对精神的追求。面对世纪末的社会和文化危机,威廉二世和格奥尔格在1890年春天同时登上德国政治和文学的舞台,逐渐显示出意义:威廉二世的亲政让

俾斯麦执政下保守谨慎的德国全速前进，“非常法”的废除缓和了国内的阶级矛盾，刺激了生产力，德国的工业化程度在世纪之交已赶超英国，仅次于美国，跃居世界第二，同时新的“世界政策”让德国向外扩张，争夺海外殖民地。在灿烂辉煌的物质繁荣和军事炫耀中，德国的思想文化也迅速走向繁荣：尼采的思想学说（尤其是强权意志学说）得到了鼓励性的传播，马克斯·韦伯深入而全面地探讨了西方资本主义社会制度、宗教、伦理，力图使其更加“合理化”，爱因斯坦提出了著名的相对论，心理学家荣格则从弗洛伊德的学说走向了神秘主义，提倡生命哲学的倭铿竟然获得了诺贝尔文学奖。在这幅斑斓驳杂的文化全盛图像中，诗人格奥尔格创造了灿烂的德国诗歌，成为德国现代主义诗歌的先驱。后来，推行军国主义的威廉二世领导德国走向了第一次世界大战，格奥尔格则以他的诗歌成了年轻人的精神导师。格奥尔格在1914年2月出版的诗集《联盟之星》中歌颂上帝“马克西米”的显现；威廉二世发动战争，试图带领德国走出危机，上战场的年轻人钢盔上戴着花环，手里拿着格奥尔格的《联盟之星》，欢呼着走向战场。^②如果说1890年是格奥尔格与威廉二世第一次偶然“相遇”，那么，他们第二次风云际会则是在一个具有历史意义的时刻：1914年。第一次“相遇”时，威廉二世开始亲政，试图为国家带来强盛的未来，格奥尔格开始创作，试图复兴德国诗歌；第二次风云际会时，威廉二世发动战争，导致了帝国的崩溃，格奥尔格则用诗歌创造着他的乌托邦的“新联盟”和“新王国”。^③在一道“玻璃墙”的两边，威廉二世和格奥尔格以各自的方式应对了时代的呼唤，一个失败了，一个以他的诗歌实践继承并发扬了“诗人 - 王者”这一古老理念：“恰恰是格奥尔格努力将这一诗人理念实践于生活，与具体的‘我’相连，那一空洞的传统才具有了更严肃的崭新内涵……”^④

1890年格奥尔格在德国诗坛脱颖而出：“缪斯 - 圣礼”的意义

无论是赫西俄德还是格奥尔格，诗人身份是他们拥有王者权力的根本。赫西俄德在《神谱》中说，国王是宙斯的子孙，诗人是缪斯和阿波罗的后代。缪斯授予诗人权杖，只是表明“缪斯之父始终是诗人的最终参照”。诗人不像国王那样直接依附宙斯，他与宙斯的附属关系是“间接”的：“诗人从来不等同于国王，但可作为国王的复本，正如缪斯在赫利孔为诗人从‘青翠的月桂’摘下的杖枝一样，是国王权杖的自然的、阿波罗的版本。”^⑤在赫西俄德对他自己接受的缪斯 - 圣礼的描绘中，他两次强调，缪斯“教给他一支光荣的歌”，缪斯“把一种神圣的声音吹进我的心扉”。^⑥所以，尽管权杖的赠予使“诗人在赫利孔得到一个的新的权力”，^⑦但这个权力是以其诗人的身份为基础的。

1890年，沉寂了近半个世纪的德国诗歌焕发出蓬勃生机。与此同时，以《颂歌》为标志，格奥尔格的“关键性的突破”也实现了。这种同时性虽然表明格奥尔格“生逢其时”，也预示了格奥尔格在德国诗坛上将扮演的角色：他是诗人斯特凡·格奥尔格。^⑧

当时的德国诗坛上出现了许多新诗集，如李利恩克龙的《行走在荒原上》、德默尔的《解脱》、格奥尔格的《颂歌》等。李利恩克龙在世纪之交名重一时。德默尔曾被德国表现主义戏剧家魏德金德誉为那个时代“最伟大的诗人”，他的《解脱》极力颂扬感官世界：“我要探究一切情欲/我如此渴望；/我要尽享全世界的欢娱/沉醉而死。”与这两位当时的大诗人的作品相比，年轻诗人格奥尔格的《颂歌》却显得那么不同凡响。他在《颂歌》的开篇《圣礼》中直接描述他被缪斯女神授予诗人的圣职，肩负起神圣的使命。这一

“缪斯-圣礼”仪式的出现,标志着格奥尔格在1890年的德国诗坛上脱颖而出。

《圣礼》让人想起古希腊文学中诗人对缪斯女神的呼唤,但格奥尔格更直接“引用了早在西方文学之初就由赫西俄德呈现出来的诗人被缪斯赐予圣礼这一主题”。^③在古老的希腊神话里,最早的诗人如奥耳甫斯、利诺斯都是神的后代。在荷马生活的年代,诗人通神或诗歌神赋这一古老观念虽已淡化,但俨然已成为诗人的一种信念。在《伊利亚特》和《奥德赛》里,吁请缪斯都占据着醒目的开篇位置。1881年,13岁的格奥尔格在宾根中学上希腊语课,被希腊史诗的魔力所震撼,他创造了一种秘密语言,用以翻译《奥德赛》的第一篇。因为诗歌由缪斯所赐,凡人的语言无法呈现其神圣,所以他才自创语言去翻译。缪斯赐予诗人灵感和使命这一古老观念和传统由赫西俄德激发了新的生命力。赫西俄德是西方文学史上第一个在其作品中讲述自己经历的诗人,他所讲述的,就有他与缪斯的相遇:缪斯授予他诗歌和权杖,他从牧人变成诗人,从此为缪斯服务,肩负神圣的使命。赫西俄德的讲述不仅让那个古老的观念成为活生生的现实,更为重要的是,他强化了缪斯赐予诗人圣礼这一信念,以此宣告自己神圣的诗人身份。赫西俄德原是牧人,“知道自己不属于自古就歌颂贵族荣耀的职业歌手,这一意识必定让他想去(有时让人觉得大胆地)证明自己。”^④诗人使命由缪斯女神赐予,还有什么比这更权威、更神圣?古希腊神话中的缪斯女神赐予诗人灵感、诗歌、甚至神圣使命这一古老信念,在赫西俄德的诗歌中复活了。后来,缪斯在罗马帝国时期被废弃或被替代,又被基督教诗人完全拒之门外,“诗人由缪斯赋予使命这一灵视或梦幻,早就成了一种文学的道具、乏味的形式——可这绝对没有排除它在希腊诗人如昆图斯以及西方拉丁语文学直至克洛卜施托克作品中的承传。”^⑤

如果说13岁的格奥尔格自创语言翻译《奥德赛》使他第一次体验了缪斯的魔力,那么德国18世纪著名颂歌诗人克洛卜施托克的颂歌则唤醒了他的久违了的心灵震撼。德国学者阿波加斯特认为,《圣礼》(“Weihe”)在一定程度上受到了克洛卜施托克的颂歌《圣礼时刻》(“Die Stunden der Weihe”)的影响。^⑥格奥尔格很欣赏《圣礼时刻》。^⑦克氏是德国近代文学的创始人,其代表作《救世主》是德意志民族文学的奠基之作。《圣礼时刻》写于1748年,正是《救世主》中的前三篇公开发表、克氏一举成名之时。诗中描绘的圣礼可以看成是成名的诗人对自己的神圣使命的确认和宣告。诗的前五节描绘天国的一位圣者派“神圣时刻”离开“天国的大门”,“用金色羽翼的清凉暗夜”去覆盖“歌唱上帝、耶稣、亚当的后代”的年轻诗人,“让他孤独地/在神圣的庇护下创作!”由于克氏对上帝的虔诚信仰,他自认为,被天国的圣者赐予圣礼是歌唱上帝和耶稣的神圣诗人。到了1890年,德国文学从传统向现代主义转变,格奥尔格在继承克氏精神的同时回到了缪斯女神赋予诗人使命的古希腊传统。

从赫西俄德、克洛卜施托克到格奥尔格,古希腊的神圣信念由他们承传,他们也以古老的神圣智慧来认识自己。他们是神赋圣礼的诗人,肩负着特殊的神圣使命。赫西俄德是西方“训谕诗”的创始者,克洛卜施托克创立了德国的近代文学,格奥尔格复兴了德语诗歌。这根神圣的诗歌权杖就这样一代代传了下来。面对世纪末的社会和文化的现代化和世俗化,《圣礼》中缪斯女神的降临重新赋予了诗人和诗歌以至高的神圣和尊严。《颂歌》中这一独特的精神追求,这种独一无二的声音,从一开始就使格奥尔格超越了同时代所有的诗人,不仅超越了李利恩克龙和德默尔,对于当时的另两位奥地利诗人霍夫曼斯塔尔和里尔克来说,格奥尔格也是“一个指明方向的支柱,他向

他们表明，一种新的要求肯定可以让诗歌鹤立鸡群”。不仅如此，对于在他之后的诗人，格奥尔格对神授使命的信念也如广陵绝唱：“格奥尔格、霍夫曼斯塔和里尔克之后的一代人，首先就证明了这一信念的缺失，比如本恩和布莱希特。由于赋予诗人使命的至高者缺席，他们就以其他的任务如政治命令来填补那个已经存在的空缺。他们让其他东西来给予他们创作的权力。在此期间，人们常常不断地怀疑那赋予诗人使命的至高者的这种权威性。现在，这一至高者在诗人的内心被感受到了。在此情形下，格奥尔格的《圣礼》就是一个界线，具有重要的见证价值。”^⑧格奥尔格一生坚守神授使命这一信念。继《圣礼》中的缪斯女神之后，《生命之毯》中的“天使”和《第七个环》中的上帝“马克西米”，都是诗人这一信念的艺术表达。由于它们的赐福，格奥尔格才不断战胜孤独与沉默，创造美的诗歌，诗人格奥尔格才成了领袖和王者。

因此，无论对格奥尔格的创作而言，还是对整个20世纪的德语诗歌而言，1890年《颂歌》的出版所代表的“关键性的突破”都具有非常重要的意义。“诗人 - 王者”和“缪斯 - 圣礼”这两大诗学理念不仅使格奥尔格的创作从一开始就超越了同时代所有的诗人，而且对理解格奥尔格的全部创作也具有深刻的意义。

注释：

- ① 《颂歌》之“突破”最初由贡多尔夫于1920年提出，随后又由沃尔特斯加以发挥。在1987年初版、2005年再版的新版《格奥尔格全集》里，编注者延续这一说法，称《颂歌》为“突破”、“关键性的突破”。
- ② Ute Oelmann, “Das Gedicht als Gebilde”, in *Sinnlichkeit in Bild und Klang*, Stuttgart 1987, S. 317 - 325.
- ③④ 转引自黄晋凯等主编：《象征主义·意象派》，中国人民大学出版社1989年版，46，79页。
- ⑤② J. W. Storck, “Hymnen - Pilgerfahrten - Algalab”, in

Kindlers Neues Literatur Lexikon 6 (1989), 228, 227页。法国象征主义诗歌及其诗学经由格奥尔格的翻译和创作才被德国诗人了解，已是不争的事实。

- ⑥ Paul Gerhard Klussmann, *Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne*, Bonn, 1961, S. 52.
- ⑦ 对《圣礼》的详细解读，请参见笔者的《“太阳神”的颂歌——格奥尔格的《颂歌》解读》，载《外国文学评论》2009年第1期。
- ⑧ 格奥尔格为1899年出版的《颂歌》第2版补写了如下“题记”：“春天来到时放歌高唱/在那白墙旁在那芦苇荡/喜爱我们民族的新一代/蓝色和金色的梦飞舞了周年。”诗人鲜明地把《颂歌》与民族振兴联系在一起，《颂歌》所隐含的、未被人认识到的一种意义，由诗人自己说了出来。
- ⑨ 艾米尔·路德维希：《德国人》，杨承绪、潘琪译，三联书店1991年版，338 - 339页。
- ⑩ 尼采对格奥尔格及其圈子的影响，一直是格奥尔格研究中的重要内容。1930年，沃尔特斯在专著《斯特凡·格奥尔格与《艺术之页》》中就认为格奥尔格与尼采的关系是命中注定的：“1889年2月，格奥尔格旅行到了米兰和都灵，他到达那里，正值发疯的尼采离开那里。两颗星星，一颗陨落，一颗还在悄然升起，其生命轨迹就这样宿命似地在德国的精神夜空中相遇却互不相识：这是一个预兆，预示他们的精神轨迹将来一定会常常在共同的战斗和目标中交叉相遇。”参见Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, Berlin 1930, 18页。
- ⑪⑫ 迪特尔·拉夫：《德意志史》，波恩1987年版，181，198页。
- ⑬⑭ 转引自Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München 2007, 94, 97页。
- ⑮ 对这个转折点的描述和分析，可参见马·布雷德伯里等编：《现代主义》，胡家峦等译校，上海外语教育出版社1997年版，25 - 30页。
- ⑯ Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, S. 33.
- ⑰ 卡劳夫曾于1974 - 1984年在荷兰阿姆斯特丹的Castrum Peregrini出版社从事该社同名刊物的编辑工作。该出版社主要出版与格奥尔格及其圈子相关的著作和研究成果，在传播格奥尔格精神上发挥了重要作用。
- ⑱ 科佩尔·S. 平森：《德国近现代史》（上），范德一译，商务印书馆1987年版，378页。
- ⑲ 陈中梅：《荷马诗论》，载《意象》2008年第2期，25 - 26页。

- ⑳ 席勒:《奥尔良的新娘》,张玉书译,载张玉书选编:《席勒文集》第4卷,人民文学出版社2005年版,262页。
- ㉑ ㉒ Heinz Schlaffer, “Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert”, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10* (1966), S. 332-334, S. 332.
- ㉓ Ernst Robert Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1954, S. 112.
- ㉔ Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997, S. 14.
- ㉕ *Blätter für die Kunst*, 4. Folge, 1-2 Band, Berlin 1897, S. 4.
- ㉖ 1928年,格奥尔格为《联盟之星》补写了一个前言,他说,原本为“一个小圈子的朋友”创作的“秘密之书”,却因世界大战成了“一种全民性的祈祷书”,尤其成为了“战场上的年轻人”的祈祷书。
- ㉗ 《新王国》是格奥尔格在1928年编辑出版的最后一部诗集,书名常被人误解。格奥尔格的“新王国”是“精神之国”,不是政治的,它指向未来而非当下,诗人始终坚信,诗才是创造美的新生活的唯一途径。
- ㉘㉙ 拉刻:《国王的复本:赫西俄德作品中的哲人王先例》,载居代·德拉孔波等编:《赫西俄德:神话之艺》,吴雅凌译,华夏出版社2005年,23,23页。
- ㉚ 赫西俄德:《神谱》,张竹明、蒋平译,商务印书馆2006年,26,27页。
- ㉛ 格奥尔格在诗集《颂歌》里第一次署名为Stefan George,此前一直是Etienne George。
- ㉜ Rainer Kolk, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George - Kreises 1890 - 1945*, Tübingen 1998, S. 16-17.
- ㉝ Joachim Latacz, *Die griechische Literatur in Text und Darstellung*, Bd. 1, Stuttgart 1991, S. 93.
- ㉞ Reinhard Häussler, *Der Tod der Musen*, in *Antike und Abendland* 19 (1973), S. 126-127.
- ㉟ 参见Hubert Arbogast, *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges*, Köln 1967, 99页。据笔者所知,至今未有人对他的这个观点提出过质疑。
- ㊱ 在格奥尔格与沃尔弗斯克编辑出版的三卷本《德国诗选》的第3卷《歌德的世纪》中,克氏共有17首诗歌入选,《圣礼时刻》位居首位,也是这部诗选的第一首诗歌。
- ㊲ Bernhard Böschstein, “Weihe”, in *Castrum Peregrini* 250 (2001), S. 11, S. 14-15.

Poet-King and Muse-Consecration: The Breakthrough in Stefan George's *Hymnen*

YANG Hongqin

Abstract: The present article attempts to analyze the idea of Poet-King and Muse-Consecration embedded in Stefan George's *Hymnen* and probe into the “breakthrough” that is reflected in the poems.

Key words: Stefan George, *Hymnen*, William II, Poet-King, Muse-Consecration

(作者单位:中国社会科学院外国文学研究所)

责任编辑:刘锋