

《浮士德》“古典的瓦尔普吉斯之夜”解读

——兼论老年歌德与古希腊

谷 裕

内容提要 老年歌德对古希腊的认识受到科学考古的冲击，他一方面在理念上继续坚持古典理想，另一方面则在文学创作中吸纳新知识，试图消解古典的理想化图像，恢复古希腊的多元和动态，凸显其原始生命力。“古典的瓦尔普吉斯之夜”是《浮士德·第二部》中篇幅最长、人物和场景最驳杂的一场，它以滑稽、笑闹和轻歌剧形式，以丰富的文学想象和塑造力，上演了古希腊的混沌、丑、怪诞和荒诞，同时也以讽刺和反讽揭示美的形象的虚构性。全场结束于对爱神厄洛斯及宇宙之生成的礼赞，以诗性的创造力为古希腊赋予了有机的生命。

关键词 歌德 《浮士德》 古典的瓦尔普吉斯之夜 古希腊

歌德一生与古希腊为伴。^①他在1798-1800年间创办并主编《雅典神殿入口》(Propyläen)杂志，集中表述并宣扬古典艺术理念。^②但在创作晚期，歌德对古典的认识受到历史-批判方法下考古发现的冲击，因此在文学创作中趋于消解古典的理想化图像，力求恢复古希腊的多元和动态，凸显古希腊原始的生命力。老年歌德一方面继续选取古希腊的素材和形式，一方面密切关注有关古希腊的新的学术成果和考古发现，后者为认识古希腊提供了历史和科学信息，却与歌德的古典理想产生了张力。为化解这种张力，歌德一方面在理念上继续坚持古典

^① See Volker Riedel, *Aniike*, In: *Goethe Handbuch*, 4/1, Stuttgart Weimar: J. B. Metzler, 2004, S. 56-68. 此文详细评介了歌德自1765年至《浮士德·第二部》完成期间所有与古希腊相关的经历、论述及创作。

^② 详见歌德《雅典神殿入口》发刊词，范大灿译，收入《歌德文集》(第10卷)，人民文学出版社，1999年，第45页。

《浮士德》“古典的瓦尔普吉斯之夜”解读：兼论老年歌德与古希腊

理想，另一方面则在文学创作中吸纳新知识，展示另一幅古希腊图景，后者集中表现在《浮士德·第二部》（1833，遗作），尤见于“古典的瓦尔普吉斯之夜”一场。

“古典的瓦尔普吉斯之夜”被公认为老年歌德文学创作中的一朵奇葩，是《浮士德·第二部》中篇幅最长、人物和场景最为驳杂的一场，它以滑稽、笑闹和轻歌剧形式，以丰富的文学想象和塑造力，上演了古希腊的混沌、丑、怪诞和荒诞，同时以反讽和讽刺揭示古典美的虚构性。全场结束于对爱神厄洛斯及宇宙之生成的礼赞，以诗性的创造力为古希腊赋予了有机的生命。

—

“古典的瓦尔普吉斯之夜”是地道的老年歌德作品，位置在《浮士德·第二部》第二幕。第二幕共三场，“古典的瓦尔普吉斯之夜”是第三场也是核心的一场。整个第二幕于1826年春动笔，于1830年底歌德81岁时完成，次年3月歌德去世。如果说歌德在《浮士德·第二部》“真正绽放了他全部诗性的创造潜力”^①，那么在“古典的瓦尔普吉斯之夜”，老年歌德则以不可思议的想象力和创作激情，上演了一场文学和生命的节日：

我们的节日，圆满完成，
开怀的喜乐，圆满而清明！（8345-46）^②

为这样一场“开怀喜乐”的“节日”，歌德共创作了1483诗行，占整部《浮士德——一部悲剧》（12111行）的八分之一，比收场的第五幕（1065行）长三分之一，几乎与著名的第三幕“海伦剧”（1551行）长度等同。歌德自称该场“恣肆汪洋”（1830年8月9日致爱克曼信），所有内容、人物均无统领而“共和”相处（1831年2月21日与爱克曼谈话）。为收敛驰骋的才思、规约放诞的想象，他不断删除和修改，以致该场留下大量创作方案和草稿。“古典的瓦尔普吉斯之夜”以滑稽、讽刺、笑闹剧为主，同时包含独唱、重唱、齐唱、合唱等大

^① Ernst Osterkamp, *Gewalt und Gestalt: Die Antike im Spätwerk Goethes*, Basel: Schwabe Verlag, 2007, S. 29-30.

^② J. W. Goethe, *Faust: Texte*, Hrsg. v. Albrecht Schoene, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 2003. 括号内为诗行号，后文的《浮士德》引文只在括号内标出行数。笔者参照了郭沫若（《浮士德》，吉林出版集团有限责任公司，2009）、绿原（《浮士德》，人民文学出版社，1999）的译本，必要时根据原文略作改动。

量唱段。美人鸟塞壬组成歌队，终场以康塔塔般的大合唱收尾。单从“恣肆汪洋”、无统领的“共和”来看，本场已完全有悖于古典的形式。

“瓦尔普吉斯之夜”为何物？——它是女巫聚会之夜。根据中世纪以来的德国民间传说，它发生在每年5月1日前夜，各色女巫从四面八方骑扫帚或母猪赶赴哈尔茨山^①的布罗肯峰。聚会的高潮是撒旦崇拜。因此，“瓦尔普吉斯之夜”是腌臢、龌龊、猥亵、丑陋、邪恶、淫荡的代称。歌德对这一题材情有独钟，《浮士德·第一部》已有两场冠以其名：一则“瓦尔普吉斯之夜”，二则“瓦尔普吉斯之夜的梦”，为幕间剧或过场楔子，以说唱笑闹的形式，淋漓尽致地再现了上述特征。梅菲斯特在彼处充当被崇拜的撒旦。

至《浮士德·第二部》，歌德再次创作了一个“瓦尔普吉斯之夜”，而此番是“古典的”（classical）。这仿佛是与自己和读者（观众）开了个“玩笑”，因两者实风马牛不相及。“古典的”指涉古希腊的、南方的、明媚而优美的诸神世界，这如何与中世纪的、北方蛮族的、黑暗的基督教文化下的女巫聚会相提并论？《浮士德·第二部》确实有很多令人费解的场景，然而“古典的瓦尔普吉斯之夜”单标题就已十分诡异。那么，这场按施泰恩（P. Stein）导演的版本（2000年）历时一个半小时，或钱春绮在“译后记”中称为“人物繁多，光怪陆离，大部分跟剧情无关”^②的戏，到底上演了什么？

“古典的瓦尔普吉斯之夜”前后都是海伦戏：之前的第一幕最后一场，浮士德求助于梅菲斯特，用魔法从地府招回海伦的魂魄，以海伦与帕里斯的爱情戏取悦皇帝宫廷的观众，是一场借尸还魂的笑闹剧。^③结果浮士德自己入了戏，妒火中烧，扑向魂魄，引发爆炸而昏倒。后面第三幕的“海伦剧”是肃剧，开场时海伦已站在斯巴达王宫前，作为被押解回朝的特洛伊女俘诉说身世。“古典的瓦尔普吉斯之夜”承上启下，目的是为再次找到并招回海伦。^④第二幕前两场交代前往古希腊的准备工作：“书斋”一场中，浮士德昔日的学生瓦格纳已成为“学界泰斗”，继而在“实验室”里造出了人造人荷蒙库勒斯。“古典的瓦尔普吉斯之夜”于是就上演了浮士德、梅菲斯特、荷蒙库勒斯如何在古希腊上下求索，以

① 德国中部山脉，在图林根和萨克森交界，最高峰为布罗肯峰。

② 歌德《浮士德》，钱春绮译，上海译文出版社，2011年，第11页。

③ 舞台使用歌德时代流行的“魔灯”（*laterna magica*）技术（类似皮影戏原理）来表演（see J. W. Goethe, *Faust: Kommentare*, Von Albrecht Schoene, S. 479）。

④ 就创作时间而言，第三幕肃剧在先，第一幕招魂剧其次，最后是“古典的瓦尔普吉斯之夜”。此顺序或可勾勒歌德古希腊观的变化：从正面塑造，到视之为招魂的幻象，再到消解和颠覆。

满足各自的欲望：相思成疾的浮士德寻找海伦以求“疗伤”，梅菲斯特为的是与忒萨利亚女巫“寻欢作乐”，荷蒙库勒斯则为弥补“美中不足”——寻找肉体的生成。

该场有三个地点变换：开场在希腊北部的忒萨利亚高原（古希腊原始而非核心地区），主戏在流经高原的珀涅俄斯河上下游，终场在爱琴海湾。三人行踪与所见所闻构成三条主线，他们偶尔相遇又分道扬镳，使三条线索平行并进又错落有致。浮士德、梅菲斯特先后在珀涅俄斯河退场，唯荷蒙库勒斯终于爱琴海湾。浮士德经司芬克斯指点找到马人喀戎，由喀戎引见给女巫曼托，以后剧情未展开，但暗示曼托将引浮士德入地府求冥后释放海伦；梅菲斯特在经历形形色色的巫女和妖精后，见到丑为观止的福克亚斯三姐妹，并与之融合为一体；荷蒙库勒斯遵希腊大哲泰勒斯的建议，由善变海神普罗透斯幻化的海豚驮入大海，冲向海神之女伽拉忒亚的贝车，象征性地完成了“与海的婚配”，获得生成。

二

对于歌德时代的读者和观众，“古典的瓦尔普吉斯之夜”首先以一系列富有视觉冲击力的画面、场景，展示了一个陌生化的古希腊。它阴森、混沌，杂乱、躁动、丑陋、淫荡、荒诞、怪诞，完全有悖于人们对高贵、纯净的古希腊的想象。拉开序幕的是厄里克托，一名忒萨利亚女巫，以吸食亡灵之血为生，栖居于法萨罗古战场——恺撒曾于公元前48年在此打败庞贝，之后独裁取代了共和。营帐与篝火的幢幢幻影、阴森恐怖的气氛以及对战争和暴力的回忆一并登场。接着，梅菲斯特在珀涅俄斯河边见到人面狮身司芬克斯、雕头狮格莱芙、美人鸟塞壬，随之登场的有蚂蚁、巨蚁、铁翅鸟、九头蛇、小拇指侏儒、小拳头侏儒以及水精、山精、树精，最后是吸血的美女拉弥、驴头女恩普萨和黑暗三姐妹福克亚斯。它们或是赤身妖媚的人面兽、淫荡的吸血鬼，或是吃人怪兽和丑女，或是贪婪敛财的巨蚁和欺凌弱小的侏儒。“北方很荒诞，这里也很荒诞”（7792），梅菲斯特为古希腊的放肆感到惊愕，“虽然我们打心里也不安分，可古希腊的东西也太放肆”（7086-87），继而在南国感到宾至如归：“本以为这儿都是生人，没想到却都是老表；像翻一本旧簿：从哈尔茨到希腊都是亲属！”（7740-43）最后他自愧弗如：“就算我们最恐怖的地狱门槛，也无法忍受她们[丑女]。”（7976-77）这些丑陋的形象毫无疑问也属于古希腊，然而：

她们却根植这美的国度，
被人们冠以古典的美名……（7978 - 79）

梅菲斯特的调侃无疑指向 18 世纪下半叶以来德国知识界对古希腊的崇拜：古希腊被塑造为明媚、纯净、壮美、和谐的世界，被无限美化。古典——在歌德笔下通常特指古希腊——的审美被树立为理想的典范。而歌德在此不仅选择了一个具有历史真实性的地点——法萨罗战场，而且让那些被诗人和造型艺术家所“隐藏”的“在夜里出生，与夜为伴”（8010）的形象在黑暗中登场，济济一堂，表明古希腊不止是一个阳光下点缀洁白大理石雕塑的审美世界，而且也是有着“夜”的一面的混沌世界。那个被建构的古希腊不过是某种理想的投射，而非其完整图像。

如果说梅菲斯特戏展示了古希腊的“丑的美学”，那么浮士德戏则进一步揭示了古希腊美的虚构性。在古典审美中，海伦既是古希腊美女，也是美的概念的化身。她当然不可能出现在瓦尔普吉斯之夜，但整个浮士德戏却围绕寻找海伦而展开。其中着墨最多之处就是浮士德的梦和幻境以及他与马人喀戎的对话。梦和幻境解构了浮士德寻找海伦的崇高动机，对话则以滑稽和夸张的形式表明海伦不过是学者虚构的形象。

剧本以相当大的篇幅，先后两次重复描写一个场景：一个是梦境，一个是幻境，同为一幅画面——宙斯化作天鹅，诱惑水中裸浴的美女丽达（丽达由此诞生海伦）。两次描写均以文艺复兴时期画家柯列乔的画作《丽达与天鹅》为参照，细腻、温婉、春情荡漾。梦境出现在因情急而昏厥的浮士德的脑海，在“实验室”被有特异功能的荷蒙库勒斯窥见。他担心浮士德春梦醒后发现自己未置身古希腊，会“立刻死去”，故而提议前往古典的瓦尔普吉斯之夜。幻境则出现在“古典的瓦尔普吉斯之夜”一场，浮士德仰卧珀涅俄斯河边，喃喃自语所见幻境，当他看到天鹅“鼓胀通身的羽毛，兴波逐浪，冲向那个神圣的地方……”（7304 - 06），便迫不及待地骑上马人喀戎，以死相求后者带他寻找海伦：“我的心思、我整个人，全被摄住；若得不到她，我定活不下去。”（7444 - 45）至此，海伦似乎早已从抽象的美的概念中剥离出来，与感性的占有联系在一起。故而浮士德寻找海伦的动机与其说是追寻古希腊的美，不如说是为欲望所驱使。

欲望如催眠术，使浮士德完全沉入幻觉：他不惜在“瓦尔普吉斯之夜”寻找美，面对丑陋的妖魔“心满意足”，在“可憎可恶”的怪物中窥见“雄浑豪迈

之气”，置身鬼魅之间却“感到一股新鲜的精神涌遍全身”（7189）。欲望使他在与马人的对话中暴露出相思病的种种症状：狡猾、谄媚、癫狂。最后，出于“极度渴望”，浮士德试图令那“独一无二的形象”起死回生：

难道我不该，以充满极度渴望的强力，
令那独一无二的形象起死回生？（7438 - 39）

“极度渴望”（sehnsuechtigst）、“独一无二”（einzigst）均为最高级，极言强烈和迫切。“令……起死回生”，原文意为“把……拽回到生命中”。“强力”（Gewalt）与“形象”（Gestalt）押韵。“强力”亦作“力量”、“暴力”，它在歌德文中曾一度表示以文学塑造的“力量”，塑造古典之美的“形象”。而此时它显然意味以诗的“强力”挽回渐行渐远的理想“形象”。但事实上，《浮士德》中的海伦，无论出现在“女巫的丹房”还是“骑士厅”，或“斯巴达墨涅拉斯王官前”^①，似乎都是以“强力”起死回生的“形象”：它或是以巫术制造的“幻象”，或是以魔法招来的“魂魄”，或是从冥府请出的“幽灵”。也就是说，被奉为美的圭臬的“形象”，不过是因渴望而由强力起死回生的幻象。是谁虚构了幻象？

我就知道，是语文学者，
欺骗了你，也欺骗了他们自己。（7426 - 27）

是“语文学者”。歌德借喀戎之口，讽刺了学界对古希腊所进行的脱离历史甚至是脱离神话的理想化建构。继而，歌德仍借喀戎——阿尔戈英雄们的师父、海伦的“历史”见证者，反讽了作家塑造美的形象、建构美的理念的机制：他们“按自身需要”展现神话中的美人，“她们永未成年，也不老去，总是那么婀娜而吊人胃口，年纪轻轻被拐走，上了年纪还如众星捧月被追求；总之，诗人不受时间约束”（7430 - 33）。浮士德所见的“伟大形象”，不过是“伟大的记忆”（7190），也就是内在心灵之眼所见之物，与历史乃至神话中的形象相去甚远。屏蔽丑与虚构美，似乎都在以施加“强力”的方式，使古希腊成为承载、建构和传达“自身需要”的媒介。

^① 分别在《浮士德·第一部》、《浮士德·第二部》第一幕及第三幕。

荷蒙库勒斯是“古典的瓦尔普吉斯之夜”中最奇异的形象，他贯穿始末，是本场真正的主角。他是古典学者在“书斋”中想象、在“实验室”内制造的产物，象征纯精神的古希腊，而在他的生成即获得有机生命的方案中，则倾注了老年歌德还原古希腊之原始生命力的努力。荷蒙库勒斯的寓意首先在于他出自瓦格纳之手，也就是《浮士德·第一部》中那个刻板、迂腐的人文学者。此人在第二幕试图按古法（帕拉塞尔苏斯的炼金术）和新观念（人可以彻底摆脱动物性、摆脱了动物性的人可以制造出纯精神的生命），在坩埚上、烧瓶中通过蒸馏、萃取、结晶的方式造人。“荷蒙库勒斯”（homunculus）是中世纪以来炼金术士使用的拉丁术语，直译为“小人”——因气血不足而形体微小。其次，帕拉塞尔苏斯（Paracelsus, 1493 - 1541, 历史上浮士德的同龄人）的古法尚以人的精子为质料，不过以培养基代替母体，但仍需要40周孕育，因此很大程度上模拟了人的自然生育过程^①；但瓦格纳的造人术则完全摒除人的参与，转而仿效1820年代人工尿素合成之法，强调从无机到有机。^② 因为对于瓦格纳来说，人造人不应该是血肉之躯，而是“思想者制造的”“思考的头脑”（6869 - 70）。于是，瓦格纳的造物只有精神，没有肉体，作为透明物质居于烧瓶的真空，通过腹语与外界交流，兴奋时烧瓶发出声响和微光，而且，它无法脚踏实地，而只能在空中飘游。这样，古希腊之被制造、纯精神的特征，在“荷蒙库勒斯”的形象中一览无余：微小、脆弱、无根基、非有机。

这样一个高冷的杰作不仅在一个极为滑稽的气氛中诞生——剧中暗示，此壮举最终凭借了魔鬼梅菲斯特的助力——而且一旦形成，便与主人意愿相违，它渴望真正的“生成”，寻找有机的肉体存在。荷蒙库勒斯戏开始于人为“制造”，结束于自然“生成”。寻找“生成”之旅由忒萨利亚高原启程，在“爱琴海的岩石海湾”到达终点。荷蒙库勒斯在高原“从一处飘到另一处，想在真正的意义上生成，不耐烦，几乎要把烧瓶击碎；只是一路所见，无一处胆敢介入”（7830 - 34）。“未敢介入”之地指高原上远古神怪出没的地方，荷蒙库勒斯不可能在那里获得生命。他转而聆听古希腊自然哲学家的辩论——歌德把荷蒙库勒斯的生成置于19世纪关于地表生成、人类进化的自然科学话语中，以泰勒斯代表水成说，阿那克萨戈拉代表火成说，令两者进行辩论——然而倾听哲学家清谈“自然，自然！”（7837），依然对荷蒙库勒斯获得自然的生命无济于事。最后，

① 《浮士德》注释者薛纳（A. Schoene）在注释中详细给出了帕拉塞尔苏斯《论物质的性质》（*De natura rerum*, 1572）中记载的人造人方案（see J. W. Goethe, *Faust: Kommentare*, Von Albrecht Schoene, S. 504 - 505）。

② See J. W. Goethe, *Faust: Kommentare*, Von Albrecht Schoene, S. 506.

荷蒙库勒斯听从泰勒斯的建议，前往爱琴海湾参加“开怀的海的节日”（7949）。

“爱琴海的岩石海湾”，“月悬中天”，预示神秘时刻即将到来：海神涅柔斯的50位女儿连同海中少年，将簇拥最美的女儿伽拉忒亚（相当于海中诞生的维纳斯）乘贝车凌波而来。海中仙女仙子驾海豚海马团团围绕，随波起伏，佩戴的黄金珠宝在月光下灼灼闪耀。歌德以法内西纳庄园（Villa Farnesina）中拉斐尔的壁画《伽拉忒亚的凯旋》（1506-10）为参照，布置了这场海的节日。荷蒙库勒斯见盛况发出感叹：“在这美妙的湿润中，我的微光所照，一切都那么美好。”（8458-60）他情不自禁，在贝车周围、在伽拉忒亚脚边熠熠发光，“时而高涨，时而可爱，时而甜美，仿佛被爱的脉搏律动”（8467-68），伴随“呻吟的喘息”，它“开始燃烧，闪耀，一泄如注”（8471-73）。荷蒙库勒斯在象征意义上完成“与海的婚配”（8320）：与生命的撞击，打破了烧瓶，结束了人造的存在形式，他的精神与贝车象征的母体结合，火与水交融，结合成鲜活、有机的生命，“死亡并生成”。

值得注意的是，荷蒙库勒斯这段高潮迭起的尾戏系歌德后来所补写。初稿原止于：“我们的节日，圆满完成，开怀的喜乐，圆满而清明！”（8345-46）其时，维纳斯派鸽子作为爱的使者，成群结队而来，如光亮洁白的月晕绕月飞翔，烘托塞壬的齐唱。然而对于如此“开怀的喜乐”、“圆满的节日”，歌德仍嫌不足，半年后的1830年12月他又续写了近150行诗行（8347-8487）。续写部分进一步凸显了盛大华美的贝车游行，以奇异的想象创造了荷蒙库勒斯的“婚配”，更重要的是，把对爱的颂歌拓展为对爱欲之神厄洛斯（Eros）的礼赞，奏出了宇宙生成的最强音：

众塞壬 [美人鸟]

.....

愿生发万物的厄洛斯做主！

圣哉大海！圣哉波浪！

四面八方，圣火煌煌！

圣哉水德！圣哉火功！

圣哉奇迹，后绝前空！

全体一合唱！

圣哉柔和吹送的惠风!
圣哉充满神秘的洞穴!
水火风土四大元素,
我们高歌把你们庆祝!(8479-87)

“愿厄洛斯做主(herrschen)”即是让厄洛斯成为主宰,君临万物,因它使“万物生发”。厄洛斯由混沌(chaos)所生,是原始的创造之神。歌德在此采用了它最原初的含义。荷蒙库勒斯必须受到它的激发,才能获得真正的生命,纳入宇宙生生不息的生成。继塞壬的齐唱是“全体—合唱!”——《浮士德》唯一一处为 人物提示添加惊叹号——仿佛作者手握指挥棒,指挥所有在场者,以最强音唱出对宇宙和生命之源的雄浑赞歌。

三

整部《浮士德》从头至尾不是一部仅供阅读的案头剧,倘若不观看演出,无法想象它的场景,感觉它的意趣。“古典的瓦尔普吉斯之夜”尤为如此。王国维《宋元戏曲史》称:“歌舞之兴,其始于古之巫乎?”^①“古典的瓦尔普吉斯之夜”配合剧中远古形态,掺入大量歌舞表演,它发生在黑夜,始于“古之巫”,而至终场则笑闹反讽皆无,月光映照海湾,海神之女的仪仗盘桓游动,整个场面伴随歌舞处于律动之中,如生命的颜色、旋律和脉搏。

青年-狂飙突进时期,歌德以诗歌塑造美少年伽尼门德(1774)、盗火者普罗米修斯(1774);盛年-古典时期,歌德以戏剧塑造陶里斯岛上的伊非格尼亚(1779/87);老年歌德的风格趋于散漫多元,他虽仍心系古希腊,却把目光转向一个更为古远和本原的世界。古希腊并非只是古典主义者精心“制造”的纯净之土,而且也诞生于混沌的原始生成和创造力量。歌德在“古典的瓦尔普吉斯之夜”导演了一场诗性狂欢、“总体艺术”的盛会,它使一切理论、方法、哲思的“幽灵”黯然失色。如二战移居英国的犹太文学评论家弗里敦塔尔所言,“古典的瓦尔普吉斯之夜”中,“歌德诗性的创造力超越了一切解释”,他“在诗性的塑造中再造了一切造物”。^②“诗”真正回归了其原初“创造”这一含义。

^① 王国维《宋元戏曲史》,上海古籍出版社,1998年,第2页。

^② See Richard Friedenthal, *Goethe: His Life and Times*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1993, pp. 505-508.

当然，神秘晦暗的“古典的瓦尔普吉斯之夜”仍有许多扑朔迷离之处。除有或明或暗多条线索交织，这个狂欢“夜”还添入了很多“私货”。最明显的莫过于整个《浮士德·第二部》所热衷的政治和公共话题。梅菲斯特的滑稽戏穿插政治影射和政治讽刺，尤以地震、火山爆发等地质现象或蚂蚁、苍鹭等动物寓言隐喻法国大革命等革命引起的社会阶层变动以及欧洲反法同盟的“复仇”。怪诞的形象、荒诞的行为正是现实政治中暴力与贪欲的写真。所谓“私货”则指歌德对文化新生事物乃至学界名流的暗讽。这些讽刺或因官方监察，或因社会风纪，或因人际关系，只能在“瓦尔普吉斯之夜”的外衣下曲折表达。凡此种种或从另一面表明，政治现实与古希腊乌托邦相去甚远。

古希腊为何会在老年歌德作品中呈现如此形态？首先一个事实是，歌德虽然推崇古希腊，但与同时代很多诗人相比，他对古希腊的兴趣是全方位的，既涉及文学也涉及造型艺术，既关注艺术理论也关注考古发现。老年歌德自1816年起至1832年去世，创办并主编了《艺术与古代文化》杂志，在刊载艺术评论的同时，及时报道学术动向和考古发现。因此，歌德对古希腊的认识可以说既有理想成分，同时也建立在史实和知识基础之上。^①对于古希腊“令人目眩的自由感官游戏”（6973）歌德早有认识。意大利之旅归来，一组《罗马哀歌》（1795）就记录了他对爱欲与诗性创造之交融的体验。也就是说，古希腊在歌德笔下从来都不是纯粹的精神和理念。

其次，促使老年歌德拓宽对古希腊的认识的因素有很多，本文聚焦他所受到的历史-批判方法下考古发现的冲击。这种冲击，概言之，或戏剧性地说是“在歌德古稀之年，古希腊突然变成了彩色的”^②。客观上，19世纪初开始，新的考古发现陆续公之于世，其中最令时人惊愕的莫过于：古希腊的建筑和造型艺术是“彩色的”（polychrom）。庄严古朴的神庙、洁白静穆的大理石雕塑、高贵典雅的神像一时间披上了“艳俗”的色彩。更有甚者，古希腊人彩绘的目的就是为了遮盖大理石的单质和白色。因神庙、雕塑、神像、壁画原用于公开祭祀和敬拜，为作用于民众感官，以达到宣传和教化的效果，它们都曾如教堂及附属造型艺术一样，是彩色的。古希腊人天性追求生动活泼，特别喜欢红黄蓝等鲜艳明快的颜色，而且流行涂金、贴金、以烤瓷或宝石镶嵌眼球，只因年代久远，彩绘、彩雕都风化为白色。^③

① 关于《浮士德》中的知识问题、对古代研究成果的选用等，详见 Steffen Schneider, *Archäopoetik, Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II*, Berlin u. a.: Druyter, 2005。

② Ernest Osterkamp, *Gewalt und Gestalt: Die Antike im Spätwerk Goethes*, S. 5.

③ 关于此时考古发现的概况，详见常宁生《从彩绘雕塑到单质雕塑——对古希腊罗马雕塑审美趣味的一种历史性误会》，载《美术观察》2003年第2期。

歌德时代的老一代古代学学者，包括温克尔曼、赫尔德、维兰德和歌德本人，都未曾涉足希腊本土，他们对古希腊的认识基于在意大利见到的复制品或仿制品，那是风化后的白色大理石质料的艺术品。同时，他们对古希腊的认识多处于业余爱好者层面，并未借助科学方法。考古发现以彩色浮雕、装饰花纹冲击了一代艺术爱好者，理想主义者心目中的白色大理石殿堂原来色彩缤纷，证明德国乃至欧洲对古希腊审美趣味的认识是一次“历史性误会”。^①

面对其时不断涌来的考古发现，老年歌德反复摇摆于接受与抵制之间：1815年，法国考古学家德·昆西（Quatremere de Quincy）发表论著《奥林匹斯山的朱庇特》（*Le Jupiter Olympien*），拉开了欧洲古希腊雕塑彩色说的序幕，歌德读后，于1816年在《记事录》（*Tag-und Jahres-Hefte*）中记下：“十分受教，并引起诸多思考”，但仍坚持认为“白色是古典之纯净形式的代表”。1817年，谢林发表了巴伐利亚王国艺术特使瓦格纳（J. M. Wagner）关于埃法亚（Aphaia）神殿山墙彩色说的报告，歌德在1818年3月28日至其友人迈尔（H. Meyer）的信中却对之表示“兴味索然”。1827年8月，德国考古学家赫托夫（Ignaz Hittorf）等人将对塞杰斯塔（Segesta，位于意大利西西里）等地同类考古发现的复原件赠予歌德，歌德就此于次年在其主编的《艺术与古代文化》杂志中称，此类研究“借助历史批判和技术手段，完成了原本要完成的任务，也就是为达到真正的认识和彻底的修养要做的工作”，虽然肯定了专业和科学考古的功绩，但态度十分不情愿，显然，任何确凿的史实都是对其理想主义古典观的冲击。1828-1829年，德国考古学家、艺术评论家蔡恩（W. Zahn）陆续发表《庞贝、赫库兰尼姆、斯塔比伊诸地最美装饰花纹及最值得关注的绘画》，歌德于1830年在维也纳《文学年鉴》上发文，认为这不过是古希腊艺术在地方（非古希腊核心地区）上的“衍生物”，是“倒退到蛮族状态”，并进而宣称：

我们仍愿意断言，希腊白色大理石之赏心悦目的材质，一如铁质雕塑的严肃格调，会让那心中更为高尚和温柔的人类，不由得视纯粹的形式高于一切，并因此把此纯粹的形式与一切经验的魅力分离，而唯独把它〔纯粹形式〕化为内在思想意识。^②

^① 详见常宁生《从彩绘雕塑到单质雕塑——对古希腊罗马雕塑审美趣味的一种历史性误会》。

^② 此部分关于歌德对古希腊雕塑彩色说的所闻与反应，详见 Ernst Osterkamp, *Gewalt und Gestalt: Die Antike im Spätwerk Goethes*, S. 5-12。

学术和考古发现为认识古希腊提供了历史和科学凭证，却与歌德毕生的古典理想产生了张力。老年歌德之所以表现出摇摆态度，是因为他不得不承认事实，却又不愿放弃理想。色彩对应“经验的魅力”，给人以“生命的印象”，白色对应“更为高尚和温柔的人类”、“纯粹的形式”、“内在思想意识”。如何消解历史与理念、纯粹形式与鲜活生命之间的张力？对此，歌德采用了对付浪漫派的类似做法。事实上，老年歌德在审美观念方面受到种种冲击，其中最大最深的冲击莫过于新兴浪漫各派的纲领。对此他边抵抗边吸纳，在论述与创作之间形成不协调的势态：在论述中他继续捍卫古典纲领，但在创作中却比浪漫派还浪漫（“古典的瓦尔普吉斯之夜”就是一例）。这种且抵抗且吸纳的做法同样表现在他对古希腊的接受上。他一方面在理念上固守，一方面又在文学创作中吸收，并且分门别类区别对待：把“纯粹形式”、“永恒的人类理想”定格于造型艺术，把“历史”、“色彩”、“生命”赋予文学创作。

再次，就古希腊问题，以老年歌德的大型收官之作“古典的瓦尔普吉斯之夜”来看，他对德国知识界古希腊之风的反讽——梅菲斯特戏处处指明古典的古希腊图像不过是时人理想的投射；浮士德戏展示用“强力”挽回理想“形象”的那种狂热无异于一厢情愿的借尸还魂；荷蒙库勒斯戏寓指古希腊是古典学者在“实验室”里炮制的产物——如何不是一种反省和自嘲？歌德毕竟是古希腊风的主要缔造者和捍卫者，而此时的自嘲，归根结底是老年歌德以文本真实表明他的无偏见和开放态度。“无偏见”指其一贯的超越民族主义的政治立场，“开放”不仅指他对科学实证的开放，也指他对“世界文学”的开放。因为进一步讲，18世纪下半叶德国兴起的古希腊崇拜，表面是一个文化史现象，内里有深刻的政治原因。它首先是德意志为自己的民族文化寻找参照和认同，因此既要避开欧洲邻国，又要避开具有拉丁和天主教传统的中世纪，于是便把目光转向了“欧洲文明的发源地”——古希腊，古希腊于是成为建构德意志的民族文化的依托。而古典理想同时要符合新兴市民阶层的审美趣味：以启蒙理性要求的简单明晰，取代17世纪巴洛克封建宫廷和教会之华丽动感的审美。温克尔曼从希腊白色大理石雕塑中提炼出“高贵的单纯”、“静穆的伟大”^①，一时成为完美的艺术尺度。联系上文色彩之争，在这种语境中，即便温克尔曼发现古代艺术品的彩绘颜色，且特别描述过红、金二色，并不无溢美之词^②，但他仍认

① 详见温克尔曼《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》，收入《希腊人的艺术》，邵大箴译，广西师范大学出版社，2001年，第17页。

② See J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 30-33, S. 40, S. 245-246.

为，白色因能“最多地反射光线而更为敏感”^①，白色塑造的形体因而更为高贵。“历史性误会”某种程度上说是温克尔曼的“理想”使然。

故而贯穿整个19世纪的“色彩之争”，也可谓文艺审美问题背后隐藏的意识形态博弈。白色还是彩色几乎成为政治问题。不知是否是历史巧合，自1811年考古发现埃法亚神殿山墙的色彩后，一系列类似发现密集发生在南部国家或复辟时期。1817年，J. M. 瓦格纳撰文，提出与温克尔曼完全相反的观点，矛头直指古典审美：“我们对这种看似怪异的[bizzarr, 常用于形容巴洛克艺术]品味感到惊讶，判定它们是野蛮的习俗……然而，倘若我们让自己的眼睛变得洁净，不夹杂任何偏见，而且有幸观赏到一座完好如初的神庙，那么我敢保证，我们一定乐于收回过于草率的判断。”^②可见，对于政治反对派来说，温克尔曼的审美是“夹杂偏见”的“草率的判断”，当然“洁净的眼睛”也只有相对而言。

“古典的瓦尔普吉斯之夜”创作于“色彩之争”如火如荼的阶段，歌德的自嘲客观上可视为老年歌德以文学形式所做的回应。它显示出老年歌德——至少在审美层面——的开放，反之也可以明鉴，歌德的古典理想是超越民族主义和政治角逐的审美信仰，因此对于完善这种审美的任何补充和发展，他都可以持开放和吸收态度。无独有偶，同样以《艺术与古代文化》为阵地，老年歌德发展出“世界文学”的主张，把目光从古希腊投向德国以外的欧洲和比古希腊更遥远的东方。

* 本文为国家社科基金重大项目“《歌德全集》翻译”(14ZDB090)的阶段性成果。

[作者简介] 谷裕，女，1969年生，德国波鸿大学文学博士，现为北京大学外国语学院德语系教授，主要研究领域为德语近现代文学。近期发表的论文有《人间大戏：歌德〈浮士德〉的戏剧形式》（载《国外文学》2015年第2期）、《由〈魔山〉看托马斯·曼对保守主义的回应》（收入曹卫东主编《危机时刻：德国保守主义革命》，上海人民出版社，2014年）。

责任编辑：严蓓雯

① See J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), S. 148.

② Qtd. in Martin Doenike, *Altertumskundliches Wissen in Weimar*, Berlin: De Gruyter, 2013, S. 231.