

马克思历史观中作为历史尺度的艺术

[俄]K. M. 坎托尔^① 著 万海松译

保尔·拉法格在回忆马克思的时候,引用了哈姆莱特评说父亲的一句话:“他是一个堂堂男子,整个儿说起来,我再也见不到像他那样的人了。”

似乎很难再找到一句话——如此有分量和准确的话——来形容马克思了。它不仅符合马克思的自我评价(“人所具有的,我都具有”)和他的学说(该学说的中心思想就是——人是具有首创精神的个体)的内涵,而且也符合马克思以身作则身体力行这一人之理想,所以拉法格有理由来论说作为他岳丈的马克思。当然,与埃斯库罗斯及歌德并列的莎士比亚成为马克思最喜爱的诗人,也是与此并行不悖的。在马克思的女儿们的一份“调查表”(有时又被称做“自白”)中,在问到“您喜爱的诗人”时,马克思的回答是“莎士比亚,埃斯库罗斯,歌德”。然而即使这份“调查表”没有保存下来,只要读一读马克思的著作,我们就会相信,的确如此。实际上,似乎还

① 坎托尔:1922年生,毕业于莫斯科大学哲学系美学专业,曾主持《苏联装饰艺术》杂志17年,在苏联高校哲学系和历史系首次开设了“技术美学和工业设计”的课程,任全苏技术美学研究所技术美学理论实验室主任,现在俄罗斯科学院比较政治学研究所工作。主要著作有:《艺术创作的新样式》、《美和效用》、《论实用艺术和工业设计》等。

必须在这几个名字后面再附上但丁和塞万提斯，尽管马克思在其“自白”里没有提到，但他们的名字在他的著作中是抹不掉的。

在《资本论》第一版的序言里，针对“那些想学到点新的东西，因此，又想独立思考”的读者，马克思在结尾处写道：“任何的科学批评的意见我都是欢迎的。而对于我从来就不让步的所谓舆论的偏见，我仍然遵守伟大的佛罗伦萨诗人的格言：Segui il tuo corso, e lascia dir le genti！（走你的路，让人们去说罢！）”^①这不但是一种迂回法，还是对维吉尔给但丁（也就是但丁对自己）所讲的话的阐释，即当诗人为看一眼疏懒者在“炼狱”里的阴魂而回过头去的那一刹那维吉尔讲的话：

“为什么你的思想这样纠缠不清，”
那导者说道，“使你放缓了脚步？
他们在这里私语干你什么事呢？
你随我来，让人们去谈论吧！
你要屹立得像一座坚稳的塔，
它的高顶在狂风中决不动摇！”

但并不仅仅是这个特点让马克思和但丁变得接近起来。他俩各自的命运中有一点是相同的：遭驱逐，客居他乡。马克思不止一次地回忆起但丁谈到这一点的诗句。而且，在他们对于全世界历史中两个不同时代的主要意义中，还有一点共同之处。当有人请恩格斯为一份社会主义周刊找一句名言，其中要像但丁用“一些人统治，另一些人受苦难”这句话那么一针见血地揭露旧时代那样地反映新思想，恩格斯回答说：“我打算从马克思的著作中给您寻找一行您所要求的题词。马克思是当代惟一能够和伟大的佛罗伦萨

^① 《马克思恩格斯全集》第23卷，人民出版社1972年版，第6、11页。

诗人相提并论的社会主义者。但是,除了从《共产党宣言》中摘出下列一段话外,我再也找不出合适的了:‘代替那有无产阶级和阶级对立的资产阶级社会的,将是这样一个联合体,在那里,每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。’^① 马克思对但丁的兴趣是不能用几个概念来确定的,诸如“习惯的阅读范围”、“文学偏好”、“艺术趣味”。这里指的不如说是马克思精神世界的一种尺度而已。

但是,尽管马克思是那么看重但丁和塞万提斯,以及还有紧随他们其后的一些与马克思同时代的作家——如狄更斯、司各特、巴尔扎克、大仲马、海涅,但在他看来,在全世界所有的艺术天才中永远而且牢固地占据首位的都是《哈姆莱特》的作者莎士比亚。拉法格证实说:“他专门研究过他所特别喜爱的莎士比亚的作品。他熟悉莎氏作品中最微不足道的人物。马克思一家真正崇拜的是伟大的英国剧作家。”^②

马克思不仅将自己对古希腊罗马艺术、文艺复兴时代的艺术、莎士比亚作品的美学偏好、眷恋、喜爱归功于幸运的家庭教育,而且还归功于18世纪到19世纪前三分之一时期德国的文学、美学和哲学中的精神运动。歌德去世的时候,马克思才14岁。正是歌德,而不是别的人,教会了德国人去领悟和景仰古希腊及文艺复兴时期的艺术,或许,还有莎士比亚的作品;启蒙时代的德国的精神生活是复古式的。浪漫主义作家要求同时代人上升到莎士比亚、塞万提斯、但丁和歌德的水平。

恩格斯在其童年时代并没有遇到像冯·威斯特华连男爵这样的人,但是总体上的精神氛围却使恩格斯成了像马克思这样的古希腊罗马和文艺复兴艺术的崇拜者。他们殊途同归,不但形成了新

① 《马克思恩格斯全集》第39卷,人民出版社1974年版,第166页。

② 《回忆马克思和恩格斯》,莫斯科,1956年,第64页。

世界观的主要思想，还达成了同一种美学观点。

如果不知道马克思和恩格斯对温克尔曼、莱辛、施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、瓦肯罗德、荷尔德林、阿尔尼姆、谢林、黑格尔、歌德、海涅的看法与具体评判的话，就不可能充分详尽地认识他们对个别艺术家的态度。马克思和恩格斯谈得最多的是作家，而作曲家、画家、雕塑家则谈得较少。他们心目中的绘画天才是拉斐尔、列奥那多·达·芬奇、提香、丢勒、伦勃朗。但是，对画家的评判却是吝啬的、审慎的：他们并没有像艺术学家或艺术历史学家那样大加评说。同时，就较少的一些见解，包括对伦勃朗的见解来看，不难理解，他们对造型艺术的理解是其对整个艺术的美学观点。尽管他们没有指名道姓说某位画家的作品似乎可以被认为是莎士比亚戏剧“在绘画方面的类似”，但是，显而易见，伦勃朗较之拉斐尔，更接近于莎士比亚，虽然，跟浪漫主义作家阿尔尼姆不同的是，马克思和恩格斯并没有像他那样持毫不妥协的态度反对这位创作了《西斯廷圣母》的荷兰画家。

马克思和恩格斯写道：“如果用伦勃朗的强烈色彩把革命派的领导人……终于栩栩如生地描绘出来，那就太理想了。在现有的一切绘画中，始终没有把这些人物真实地描绘出来，而只是把他们画成一种官场人物，脚穿厚底靴，头上绕着灵光圈。在这些形象被夸张了的拉斐尔式的画像中，一切绘画的真实性都消失了。”¹ 不难猜到，这里指的并非拉斐尔本人，而是指在当时时髦一时的拉斐尔的模仿者和追随者们，像威廉·卡乌尔巴赫，他画了在布局上毫无章法且枯燥无味的《文艺复兴时代》，这幅画就是效颦不愧为经典的和令人眼界大开的《雅典学派》的。至于拉斐尔，在马克思看来，他是将艺术天赋非凡地集于一人之身的楷模。马克思写道：“每一

¹ 《马克思恩格斯全集》第7卷，人民出版社1959年版，第280页。

个有拉斐尔的才能的人都应当有不受阻碍地发展的可能。”^①而且他坚信：“即使在一定的社会关系里每一个人都能成为出色的画家，但是这决不排斥每一个人也成为独到的画家的可能性。”^②

近年来，西方出版了一些试图将马克思装扮成浪漫主义者的著作。这一结论建立在不久前才完整出版的马克思年轻时所写的叙事诗、抒情诗、剧作、十四行诗、讽刺短诗（总计达400首以上）的基础之上。

的确，青年时代对浪漫主义的喜好就马克思来说并没有流逝得无影无踪，然而，他的历史概念就整体来说，是与浪漫主义格格不入的。

马克思在批判浪漫主义观点中的保守和反动因素时，并没有排斥广义上的浪漫主义。况且，不仅是因为20世纪现实主义形成于浪漫主义的背景之下（这与黑格尔哲学上的“现实主义”密切相关，马克思在很大程度上依赖于他），而且还由于浪漫主义本身要求有完备的历史感，要求对过去的文化价值的稳定性质有理解领悟，对文化的人民因素有高度评价，对使个体丧失完整性的商品—资本关系有批判，对找到从有着无个性的、机械化的、匿名的关系的社会走向有着人际关系的典型社会这条出路抱有希望，中世纪晚期和文艺复兴时期的城市公社的雅典旷野和狂欢广场可能是这种人际关系的象征。

但是，马克思甚至也不是广义（也不是“派生义”）上的浪漫主义者，他首先而且主要是现实主义者，甚至是某种程度上的“未来主义者”（当然，仍然不是指艺术流派意义上的），因为他不仅是一位未来的预言家，而且是未来理论蓝图的创建者，在这一蓝图中联合了由浪漫主义者加以深化的过去的一切优秀之处，联合了由资本主义现实创造的所有有价值的东西。跟浪漫主义者不同的是，马

^{①②} 《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1960年版，第392、393页。

克思认为资本主义现实是实现人文主义理想的不可避免的和必须的道路。

有过一段时间,人们在马克思的学说中没有看到美学内容,因为马克思主义被认为是马克思对实用主义的、实证主义的、纯粹经济学那缺乏“心脏”的结构的严正批判。几十年过去了,人们一直将马克思主义说成是一种道德伦理学说,其中经济学范畴象征着善与恶。而今天,在西方,无论右倾的还是极端左倾的对马克思主义的批判都拒绝认为马克思主义不但是科学的学说,而且是道德的学说。而在其他众多的起始于60年代的评论中,对马克思的美学阐释却开始时髦起来。“原来”,好像除了美学之外,马克思主义里面并无他物,好像政治经济学、无产阶级的历史使命思想——并不是其他什么东西,而是遮盖美学范畴、评判、评价、神话诗学形象的“面罩”;甚至马克思的方法本身似乎也并非科学的,而是诗学的。美国资产阶级的马克思学家P. 塔克尔在援引《资本论》第3卷里马克思关于“自由王国”的结语时,写道:“马克思的美学乌托邦,他关于在史后世界里取消劳动的见解,以及这一世界里人类的存在具有创造空暇和艺术表现的性质,这些在一定意义上是令人惊讶地符合现代社会的。马克思主义乌托邦在一百年的时间里比较先见地预料到这一可能性的增长。”^[1]

而在一位英国人的著作中,马克思又被当做是德国早期浪漫主义作家诺瓦利斯和弗里德里希·施莱格爾的信徒兼追随者,仿佛他是为了描绘出神话诗学的历史画面而总结出了前者的“魔幻唯心主义”和后者的“浪漫主义讽刺”。这位作者写道:“无产阶级在自己身上结合了浪漫主义讽刺和有着真正物理能量的魔幻作品的力量。被浪漫化的历史剧——这是讲述诗学力量与非诗学力量之

[1] R. 塔克尔:《卡尔·马克思的哲学与神话》,剑桥,1961年,第236页。

间的斗争的故事。”^①

这一切写得缺乏严肃性，不言而喻，目的是破坏马克思学说作为一门科学的声誉。马克思学说的当代批评家们为了揭示出该学说中他们以前曾忽略了的诗学内容，兢兢业业做了不少工作；而如今，他们将该学说的意义绝对化之后，绝口不再强调马克思主义诗学的实际优点所具有的那些诗学价值，而是很过分地强调用浪漫主义代替现实主义、用施莱格尔代替莎士比亚或者用经过施莱格尔式的阐释的莎士比亚来代替莎士比亚，用经过现实主义阐释的歌德来代替歌德。对马克思学说的诗学内涵的重新评价与其说评价不足，不如说毫无根据。其实，马克思在其学说中获得了把握现实的科学方法和艺术方法相统一的独特形式，他将这种统一贯彻在三个各不相同的领域——在他本人对社会现实所固有的认识方法之中、在现实批评之中、在历史发展的理想与目标的确立上。

众所周知，马克思经常将戏剧，如悲剧和喜剧，当做历史来加以论述。X·怀特在攻击马克思这些见解时写道：“在马克思心目中真正的历史剧里，各色男演员在历史剧那循序渐进地变化着的一幕幕中占据绝大多数。他们首先是主人和奴隶，其次是地主和农奴，而后是资产者和无产者。然而，无产阶级天生具备这样的作用与生活条件，使得自己成为整出历史剧里具有决定作用的主角。”^②

人类历史生活作为合乎莎士比亚内在精神的戏剧，对它的领悟恰恰使得这位现实主义剧作家，而不是那些浪漫主义作家，成为马克思主要的“在美学方面的盟友”。在“主要”国家那历史上来说“关键性的”时段里，莎士比亚对社会生活的现实主义理解给了马

① L·韦瑟尔：《卡尔·马克思，浪漫主义嘲弄与无产阶级。马克思主义神话诗学探源》，伦敦，1979年，第46～47页。

② H·怀特：《元历史》，巴尔的摩与伦敦，1973年，第316页。

克思了解莎士比亚时代的英国的知识来源,而且也被用作理解他所处的社会生活的标准,这些标准存在于被抽象地分离出来的社会规律之中,以及这些规律在人身上的活生生的体现之中。马克思不止一次引用莎士比亚在《雅典的泰门》中通过古希腊罗马时代的主人公说出的一段话,它论述了金钱那具有高度凝练的隐喻性的、具有揭露性的特性。金钱的特性在马克思看来不仅仅是作为逻辑分析的“艺术等价物”(隐喻——这也许是真正具有艺术表现力的手法,它最符合概念思维过程中矛盾的对立统一),而且是对一个历史时代进行科学分析的精确性的在生活—实践方面的证明,说它是证明是因为对真正的艺术方面丰富多彩的摹写是确实可靠的,正如生活本身。

这东西,只这一点点儿,
就可以使黑的变成白的,
丑的变成美的,
错的变成对的,
卑贱变成尊贵,
老人变成少年,
懦夫变成勇士。

(莎士比亚《雅典的泰门》第四幕第三场, J. 魏岑贝格译)

这就是马克思对莎士比亚的艺术所关注的方法论—认识论这一方面。对问题的这一方面在今天应该予以关注,因为在当今时代艺术与科学分离得如此之甚,以致 H. 斯诺关于“两种文化”的论断已经丧失了根据。就我们无法领会的他青年时代的《克莱安泰斯,或论哲学的起点和必然的发展》一书,马克思在写给父亲的信中说:“彼此完全分离的科学和艺术在这里在一定程度上结合起来

了。”^①这一作品是用对话体写成的,就像柏拉图所做的那样,从一开始就彼此分离开来的哲学(科学)与艺术融合在一起。

在随后几本大部头著作里,马克思已不再回头使用对话体,但是不如说,使哲学与艺术相联合的想法已经被他用另外的形式予以实现。“无论我的著作里有怎样的不足,”马克思写道,“它们毕竟已经有了被认为是艺术整体的优点。”^②

莎士比亚对金钱那颠倒是非的力量的描述,使马克思得以用理论“反向透视”的方法,描绘出不以金钱为中介的人际关系的情况。马克思写道:“我们现在假定人就是人,而人同世界的关系是一种人的关系,那么你就只能用爱来交换爱,只能用信任来交换信任,等等。如果你想得到艺术的享受,那你就必须是一个有艺术修养的人。如果你想感化别人,那你就必须是一个实际上能鼓舞和推动别人前进的人。你同人和自然界的一切关系,都必须是你的现实的个人生活的、与你的意志的对象相符合的特定表现。”^③在社会中,在由莎士比亚艺术地摹写的社会中,尽管商品—金钱关系在其中占统治地位(正如马克思所指出的那样,甚至也正由于这一点——这也是“问题”坏的一方面),人们还不成熟,经常在克服着社会关系那颠倒人的本质的中介性质、真正的个性,而社会关系和个性要比其他的什么人谈得更多。难道这就可以说,每一个人人对人对自然界的态度都是他们真实的个人生活的表现?难道罗密欧和朱丽叶不是这样吗?如此深厚的艺术修养决定了哈姆莱特欣赏诗歌的天赋,所以他对戏剧和表演艺术的见解就顶得上别人的若干篇美学论文,难道他不是这样吗?难道那个凭着自己的人的素质而不仅仅是社会的素质对人们产生影响的普洛培尔提乌斯不是这样

① 《马克思恩格斯全集》第40卷,人民出版社1982年版,第15页。

② 《马克思恩格斯全集》第31卷,人民出版社1972年版,第111~112页。

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷,人民出版社1979年版,第150~151页。

吗？

文艺复兴时期弥足珍贵的个体自由的人出现在两种积极能动且对他来说相互敌对的社会力量之间——一个是陈旧的封建社会势力，在这个社会里基督教不加遏制的残暴行径、野蛮的为所欲为和迷信仍旧时时发生，挥之不去；一个是新兴的资产阶级社会的势力——强调商品—金钱关系甚至资本主义关系。这两种社会形式在你死我活地互相斗争，但是在仇恨自由的人道主义个性方面却是“一丘之貉”。可是，有没有可能有另外一条通向自由的历史之路呢？可以设想一个社会，该社会以往未曾有过古希腊罗马和文艺复兴的经验，而且在这里人已经用不着非得接触金钱的腐蚀力量，而且大家都用不着去维护这个和摆脱那个。这个社会不可能出现凯撒·波尔查或马拉泰斯塔典型的性格，但也不可能出现波堤切利、米开朗琪罗、伽利略。因此，我们一下子就走近了最主要的人物——对马克思来说尤其相近和珍贵的莎士比亚。

到现在为止似乎才有可能将这里所谈的称为马克思在认识活动中对莎士比亚作品进行“创造性参与”的喜爱；现在我们所开始论述的应该是马克思整个历史哲学概念中的理论基础以及其中总结出来的理想。

在马克思的著作中有一篇极其精彩的文章，文章描述了一个饶有趣味地发生在画家和裁缝之间的诉讼官司的小剧本，它以下列论断开头：“大陆上人们习惯地认为，岛民约翰牛是有‘独特性’或‘个人癖性’的。一般说来，这种看法是把早先的英国人和现代的英国人混为一谈了。其实相反，明显的阶级差别、过分细致的分工以及报界的婆罗门制造的所谓‘舆论’，已经把人们的性格弄成了千篇一律，连莎士比亚恐怕都认不出自己的同胞。有差别的已不是单个人，而是他们的‘职业’和阶级。如果不看职业而只看日常生活，那么一位‘体面的’英国人同另一位就十分相像，连莱布尼茨也

未必能找出他们之间的差别,或者 *differentia specifica* (特种差别)。那种大受赞扬的个人特性被排除于政治范围和社会范围之外以后,便在私人生活的怪癖和胡闹中找到了最后的避难所,以便不时在这些地方 *sans gêne* (无拘束地) 再来表现一下自己,而人们这时却意识不到他们已陷入了怎样可笑的境地。因此英国人仍旧以一个 *sui generis* (有其独特之处——引者注) 人的姿态出现,这主要是在法庭上,这里是个人的怪癖互相尖锐冲突的公开场所。”^①

在这段似乎是专门撰写的幽默小品之后,才真正引出了法庭会议的记录。马克思有意说出了作为 *personae dramatis* (剧中人) 的诉讼双方。这就是——当时著名的画家爱得文·兰西尔(被告)和海登兄弟——伦敦第一流的裁缝(原告)之间的官司。案子的实质在于,画家看不上给自己定制的上衣和燕尾服,他要求改一改,可改后仍然不合身,结果是他拒绝接受衣服并拒绝付款。这一出小型戏剧紧张起来。主人公的挖苦讽刺让人想起莎士比亚喜剧中的片段。真正的事件被看做是活生生的“小谷粒”,像大量其他的“谷粒”一样,伟大的剧作家用这些“谷粒”“培育成”自己的艺术作品、人物的个性。饶有趣味的是,从事自由劳动的人们打官司而审理的却并非家庭口角、纠纷、好打官司、偷盗等。马克思就人际关系而关注法庭审理,而人际关系历史上正好是产生伟大艺术的土壤(当这些关系占统治地位的时候,一如莎士比亚时代那样),甚至连立足于平庸无奇的基础之上的人际关系本身也具有审美因素。这就是在西方,在英国直接在资本主义生产方式之前出现并且将继续保存在该生产方式“深处”的那些关系。尽管马克思谈到“个人癖好”,但在他所选择出来的法庭审理案中,指的却是英国人的个人生活,与这种生活同时存在的还有英国人的产业生活,它同时也与英国人的自由创造的生活相吻合。因为裁缝在自己的产品中既体现了

① 《马克思恩格斯全集》第15卷,人民出版社1963年版,第475页。

定制者的个性，又反映了自己特有的个性；他作为一个个体，不同于工厂的工人，他在自己的劳动产品中得以物化，因此，对他的产品的评价也就是对他的个人优劣的评价。说实话，法庭上在我们面前所展现的画家并不是画家，充其量不过是一个定制者，处于他的位置的似乎可以是任何一个不满意于裁缝活计的其他人。但是，还是这个画家，他所倾诉出的不满恐怕还带有审美性质。作为行家的画家和裁缝在法庭上的陈述是“半斤对八两”。但法官却作出了有利于画家的判决，可是，它并没有被画家是美艺术的代言人的优越性所迷惑，好像美艺术胜出实用艺术一筹。对既成产品的鉴定决定了一切——应该予以指出的是，被详细讨论的是产品的质量，而不是对产品的看法；而且，跟产品质量的讨论相关的是——裁缝对待自己的本行工作的态度。然而，对他们的责难中甚至还有一点，就是他们同意改做：“难道大行家竟要改他的作品吗？”审判委员会的一位成员说，“他既然确信他的手艺已经十分高明，那他就应该誓死维护自己的作品。”^① 多有力的论据！实用艺术的这一方面得到了高扬，可它的代言人却在这个法庭上感到惭愧。

顺便指出，我们注意到，无论如何也不能由此下结论说，好像马克思没有在实用艺术和艺术本身之间作过区分。相反，从他的观点来看，两者的区别是很大的。针对追求实用的艺术家，他写道：“作家决不把自己的作品看做手段。作品就是目的本身；无论对作家或其他人来说，作品根本不是手段，所以在必要时作家可以为了作品的生存而牺牲自己个人的生存。……如果我向一个裁缝定做的是巴黎式燕尾服，而他给我送来一件罗马式的长袍，因为他认为这种长袍更符合美的永恒规律，那该怎么办啊！”^②

但是，我们要说的是，这并不妨碍裁缝或者鞋匠成为艺术家或

① 《马克思恩格斯全集》第15卷，第177页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社1975年版，第76页。

者甚至哲学家,也并不妨碍艺术家和哲学家们成为实际上的“鞋匠”,并不妨碍实用艺术成为架上制作的艺术,反之也一样。职业上有时是行会的或者甚至是特定阶层的,但是艺术家或哲学家的属性并不能保证天赋、艺术或哲学思维的定势。马克思指出:“鞋匠雅科布·别麦是一位大哲学家。一些大名鼎鼎的哲学家不过是一些大鞋匠而已。”^①

马克思的思索是令人悲哀的。英国成了另一个英国。自莎士比亚诞生以来,已经过去三百年了。在西欧,新的社会经济结构已经形成,这一结构在莎士比亚时代却是刚刚诞生。它得到了巩固并且充斥了全世界。英国——莎士比亚的祖国——成为“资本主义世界”的缔造者,让看不见的生产力充满了生机活力。与伊丽莎白时代相比,取得了令人难以置信的科技进步。不,马克思没有一点与浪漫主义作家如卡莱尔、洛斯金、莫里斯相像,他们排斥机器生产,呼吁回到手工生产。马克思却根本没有想到这一点。不过他的思考却是比较悲哀的。马克思悲哀的是人类个体的独特性、完整性、性格确定性的丧失。他深知,资本主义的发展不可避免地导致这一点,而且他一直经历着这种损失。社会进步、科技进步不但不直接与自由个体保持一致,而且不能让个体进行自由的自我实现;自我实现不仅是个体的私人之事,而且整个历史“事件”的发生还要依靠个体的自由的、首创精神、个体的严整性和尊严感。团体在社会方面和科技方面的进步伴随的是作为人文主义进程、作为人类解放进程的历史的倒退。最后这一点应该理解为不单是道德水准的下降(在某一点上道德水准是进步了:只要将莎士比亚时代的为所欲为与资产阶级英国的“循规蹈矩”比较一下。这一点马克思恰巧也注意到了),更主要的是人性格的严整性的丧失,人类个人自由那创造性的自我实现之可能性的丧失。然而,因为经过了充分的选

① 《马克思恩格斯全集》第1卷,第77页。

取,从历史思维、深层次原因和“目的”的角度被研究的历史是全部个体自身的活动,因为人,用马克思的话(符合莎士比亚的观点立场,符合莎士比亚在其作品中所体现的)来说,正是“自编自演的戏剧的作者兼演员”,因为个体的自由实现是历史的最重要的参数。

“关于艺术,大家知道,它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的,因而也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。例如,拿希腊人或莎士比亚同现代人相比。就某些艺术形式,例如史诗来说,甚至谁都承认:当艺术生产一旦作为艺术生产出现,它们就再不能以那种在世界史上划时代的、古典的形式创造出来;因此,在艺术本身的领域内,某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才是可能的。如果说在艺术本身的领域内部的不同艺术种类的关系中有这种情形,那么,在整个艺术领域同社会一般发展的关系上有这种情形,就不足为奇了。”^① 马克思进一步解释道,为什么希腊艺术,它让我们享受快乐并且在一定含义上保存了形式和无法企及的典范的意义,与社会关系的未臻成熟有着密切的关系,而希腊艺术它只可能产生在社会关系的内部。

古希腊艺术并非脱胎于奴隶制,也不是奴隶制的体现,相反,它脱胎于自由状态,同时自由除了在奴隶制之中就不能得到巩固。艺术反映的经验不是奴役生活,而是自由生活的经验,艺术诉诸于自由人,而并非奴隶。恩格斯写道:“没有奴隶制,就没有希腊国家,就没有希腊的艺术和科学;没有奴隶制,就没有罗马帝国。没有希腊文化和罗马帝国所奠定的基础,也就没有现代的欧洲。”^② 这几句话是广为人知的。有几句话最少被人引用,但丝毫也没有改变这种说法,强调的是希腊式的自由:“还必须唤醒这些人的自尊心,即

①: 《马克思恩格斯全集》第46卷,人民出版社1963年版,第47页。

②: 《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社1971年版,第185页。

对自由的要求。这种心理已经和希腊人一同离开了世界，而在基督教的统治下则消失在天国的幻境之中。但是，只有这种心理才能使社会重新成为一个人們为了达到崇高目的而团结在一起的同盟，成为一个民主的国家。”^① 而且在这里，还应该顾及一个或许是最为重要的解释。在崇尚自由的古希腊城邦，劳动受到了轻视。而雕塑家、画家、音乐家的艺术——虽然仍为一种创造性的、自由的劳动，却是跟大强度的体力紧张相关的劳动。自由人能够而且甚至应该善于充分享受艺术和在艺术享受中打发自己的闲暇时间，但是他又不能不屑做个雕塑家或音乐家。艺术不能由奴隶劳动创造出来，然而不劳动又无法进行创造。因此，正是在物质产品中理应有不同寻常的而且在此前闻所未闻的劳动与自由之结合的地位。这种结合实际上确实有一席之地。在相对较短的历史时期，与奴隶制共存且得以繁荣的是自由农民和手工业者的劳动。并且正是在这种自由劳动的基础之上，恰如马克思所强调的，而并非仅仅在保障了奴隶制的无所事事的空暇那种自由的基础之上，才得以产生伟大的艺术。众所周知，组成修筑雅典卫城格局的建设大军的主要群众，并非奴隶，而是自由的手工业者。

然而，如果说在古希腊罗马时代自由的且独立的手工业者和农民的劳动占据次要地位并最终被奴隶劳动排挤出去的话，那么，在文艺复兴时代，自由人的劳动就开始占据主导地位了。正是在此基础之上，出现了中世纪晚期的城市公社。我们恰恰要将世界上最伟大的建筑——13至14世纪的哥特式教堂——归功于自由人的劳动，正是这种劳动奠定了整个文艺复兴时代艺术赖以产生的经济基础。但是生产业的发展对个体的自由发展有着怎样的关系呢？原来，关系是直接的。马克思写道：“劳动者对他的生产活动的资料的所有权，是农业或工业的与生产的必然结果，而这种小生产是社

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第373页。

会生产的技艺养成所,是培育劳动者的手艺、发明技巧和自由个性的学校。诚然,这种生产方式在奴隶制度、农奴制度以及其他隶属形式中也是存在的。但是,只有在劳动者是自己使用的劳动条件的自由所有者、农民是自己耕种的土地的自由所有者、手工业者是自己运用自如的工具的自由所有者的地方,它才得到充分发展,才显示出它的全部力量,才获得完整的典型的形式。”^① 作为充分定型的,尽管为期不长的结构,这种方式恰恰在西欧得到了巩固,一共存在了三四百年,从13世纪到17世纪初。正是在那里这种方式达到了繁荣并获得了严整而经典的形式。文艺复兴因而成为艺术经典的第二个(在古希腊罗马时代之后)时代。西欧的资本主义由这种生产方式孕育出来,是它的由内而出的与日俱增的否定。就这种复兴的生产方式而言,它是一种新的独立形式。但是,由于它仍然是从这种作为其土壤的生产方式中孕育产生,而且由于它迄今依然能够发挥作用和充分发展,以致这一土壤得以保存下来且培花育果,所以带来资本主义的对劳动者自由个性的否定,引起真正劳动者捍卫自己的自由个性。如果这在生产领域内无法圆满实现的话,那么自由个体的能量会集中到其他社会和政治领域去,甚至在私人生活中得到巩固,而且最为重要的是,会在人民群众的民主运动中得到体现。个人的自主性不会消失。况且,在接受所有新型而且多种多样的形式的同时,大量个体受文化制约的对“自我实现”的追求与客观的社会阻力、困难,同这一追求相左的对立行为之间的矛盾,得以产生而且常常加剧。从莎士比亚至今的这些矛盾奠定了基础,形成了土壤,造成了生活冲突,生活冲突使真正的人文艺术作品与颓废的、沙龙的、败坏的、庸俗的、标准的、非宗教的、一无价值的“艺术”产品——无论是精英的也好,大众的也好——一同产生成为了可能。

^① 《马克思恩格斯全集》第49卷,人民出版社1982年版,第227页。

倘若资本主义是艺术的死敌,那么,从马克思的观点来看,与艺术敌对(再次将“敌对”这个词当做一种趋势来理解)的还有封建主义和农奴制度,缺乏思想、出版自由的专制制度,霸权主义,东方独裁国家的典型制度,法西斯主义。谈及“人民的道德实体”和它与那些采取“虚无主义”立场的“知识分子”之间的脱节时,Ю. H. 达维多夫将这一立场解释为“个体的自我实现”^①。但是,要是像莎士比亚所指出的那样,全体人民,包括普通的手工艺者、小商小贩、演员和殡葬工在内,采取了类似的“虚无主义”立场,该怎么办?要是“人民的道德实体”自己置身于“自我实现”原则周围,那该怎么办?

如果换个地方换个时间,向“自我实现”立场的转变意味着脱离人民的“道德实体”的话,那么在莎士比亚时代的英国,却恰恰相反,类似的立场表示的是与人民团结一致。

人民的理想不是经过深思熟虑想出来的,它们是在几百年甚至几千年中人民生活经验的凝聚。理想在产生的同时,就成为整个历史时代的进程中社会生活的最重要的常规,这些常规决定了人民理想的自我运动与自我分解的道路。

如果说科学揭示了社会运动的规律的话,那么艺术揭示了对这些规律的大体活动结果进行修正的理想,因为理想是人们积极实现目标的源泉。

受位于佛罗伦萨的柏拉图科学院的领袖马尔西里奥·费齐诺的影响,波提切利在其著名的《春》中选取了劳伦索·美第奇家鲜花绽放的花园,寄寓了获得到的和谐,感受到了他那个时代的独特性。

“我们的这个时代,”他写道,“实在是黄金时代。它复兴了几乎已经灭绝的自由艺术,语法、诗歌、雄辩艺术、绘画、雕刻、建筑、音

① 参见 Ю. H. 达维多夫:《爱的伦理学与为所欲为的形而上学》,莫斯科,1982年。

乐、古老的奥菲士竖琴曲调……在佛罗伦萨从黑暗中闪耀起柏拉图式的智慧之光。”^① 马克思在《资本论》中同样也将 15 世纪称为工人阶级的“黄金时代”^②。这当然并非偶然的巧合。在 15 世纪占据主导地位的还是自主的自由手工业者和自由农民(在英国他们则被称作约门)以及那些刚刚因被强制剥夺而沦为资本之奴隶的人们的劳动。暂时不仅他们,而且还有那些在这期间已经出现的为数不多的雇佣工人,一般说来,还都是拥有独户独院和四英亩义务地的所有者。我们在莎士比亚戏剧描写普通民众的场面中看到他们都是这样的人,他们在伦勃朗的绘画中也是这样的人——独立的,自豪的,可敬的,出色的。勃鲁盖尔在无拘无束的劳动和闲暇场面中也是将他们描绘成这样的。

为了让波提切利的《春》里的美惠三女神有非常讲究肉感的舞蹈——该画是经典芭蕾舞剧的典范——节庆生活那牢不可摧的传统就应该是自由的城乡居民的民间舞蹈。彼得·勃鲁盖尔在自己那幅情欲勃发的绘画《农民的舞蹈》中展现出来的那些舞蹈——可以用马克思的话来说,就是它们“给观众造成赤裸裸的人类情欲这样一种激动人的印象”^③。

由手工业向工场手工业的转变,原始积累,对自由手工业者和农民的强制性剥夺所造成的一切可怕现象,正如马克思所指出的,没有任何的中间过渡,立即将工人从“黄金时代”的 15 世纪抛到了“黑铁时代”的 16 世纪。^④ 工人阶级和艺术的历史遭遇并不是同步的。因为,如果说 16 世纪对于无产阶级来说已经是“黑铁时代”的话,那么它对于艺术而言,由于习惯了先前若干世纪的生活经验,还是“黄金时代”;尽管已处于文艺复兴的“余势阶段”,但这时

① 转引自 A. X. 戈尔芬凯尔:《意大利文艺复兴时期的人文主义与自然哲学》,莫斯科,1977 年,第 17 页。

② ①:《马克思恩格斯全集》第 23 卷,第 730 页。

③ 《马克思恩格斯全集》第 2 卷,人民出版社 1975 年版,第 74 页。

的艺术依靠自己高度的敏感性,比通常的意识更早,甚至比哲学(将其与培根的著作相比较一下就够了,有一段时间莎士比亚的若干剧作的著作权被划归到他的名下)更早地捕捉到业已发生的转变,它的命运越来越具有悲剧色彩。它宣告了对“独特个性”的自由所构成的威胁。它帮助人们认识到日益逼近的新时代悲剧色彩和将新的生存环境当做“人之本质”的对立面。而且,不仅直接有复兴艺术,伟大的文艺复兴时代的伟大艺术,还有此后若干世纪所有属于“文艺复兴典型”的艺术,无论是体裁、题材、修辞方面的变迁甚至是其内部的变化都似乎未曾发生过,但这些艺术都发挥了同样的社会文化功能。工人阶级的道路和艺术的道路,同样还有精神文化的其他形式的道路,正如马克思所指出的那样,在所有这几百年里全都分道扬镳了。但是艺术仍然是人文文化的保护者,人文文化曾一度被劳动人民疏远过,而且,人文文化理想在艺术中有如此鲜明的代表性,所以它从未从民众意识中消失过,尽管可能被淡化过。

就艺术能够成为历史的尺度而言,这取决于艺术在多大程度上是“个体独特性”、个体自由的自主性这两者的体现与肯定。如上面已经论证过的,文艺复兴时期的艺术在这一点上乃是艺术衡量自身的尺度。

因此,应该予以指出的是,可以用这一尺度作为衡量标准而且衡量的主要是当今而不是过往。为了阐明本人的观点立场,我不妨援引 M. A. 巴尔格的《莎士比亚与历史》一书。作为一个历史学家,这部弥足珍贵的专著的作者首先注意到莎士比亚的“编年史”是怎样反映出英国的过去的,注意到剧作家洞察并理解了编年史专家和学者们所未触及的英国人民的过去。M. A. 巴尔格爱将莎士比亚的作品当做了解历史的档案来读。

当我讲到作为历史尺度的艺术时,我的言下之意并非其他——并非过去,而是同时代的历史性,“这里”和“现今”正在实现过

程中人类生命活动的历史性,个体与社会生活迫切的历史性。

M. A. 巴尔格写道:“置身于同时代的历史之中是莎士比亚历史主义最为杰出的特点……”作为历史思想家的莎士比亚“毫无疑问比编纂都铎王朝历史的专家要高明得多。然而他的历史意识跟总体上文艺复兴的意识一样,还远不是彻底的历史主义”^①。

可我所指的是另外一点:不是关于同时代性融入历史之中,而是关于用过去的伟大艺术对现在进行评价,就19世纪而言,文艺复兴时期的艺术,莎士比亚的艺术,都已成为伟大的艺术了,因为这种艺术把握住的不仅是转瞬即逝的特征,而且与之一起似乎还有它们“内部深处”那永恒的历史特征,即人和人类社会的能力本身是历史性的,由于人的自由的自立能力得以发展,而且常常超越自身的界限。历史性与自由是牢不可分息息相关的。只有个体广泛地追求在自己的生命进程中实现自我,那么对既得之物的不满足,即对现存之物的各方面持批判的态度,才是可能的,它将导致历史的变化,导致存在的戏剧形式而非史诗形式。

鉴于这一点,文艺复兴时期的艺术永远是按历史规律运转的社会所迫切需要的。

在本质—历史层面上看,文艺复兴艺术甚至比当今时代的艺术更具有当代性。而且这一评价并不是针对文艺复兴艺术内容的非艺术方面,而恰恰首先针对其艺术性。

“莎士比亚……恐怕都认不出自己的同胞。”

为了这样讲,就必须用莎士比亚的眼睛来看一看他的同时代人。然而,务必知道,莎士比亚的同时代人在某些方面是与其相像的。

马克思把埃斯库罗斯、莎士比亚和歌德称为自己喜爱的诗人。三个名字——是三个本身完善的艺术世界,尽管它们在时代、国

① M. A. 巴尔格:《莎士比亚与历史》,莫斯科,1979年,第137页。

家、民族、社会环境、自然条件、艺术方法和风格上相隔遥远。但是，在内在方面，比起其他许多跟它们之中任何一个直接相邻的艺术现象来，更具有相似性。

三个名字——三个时代——人类自由的三个阶段。

普罗米修斯——是第一个自由人的形象。然而这个自由人——却是被缚住的。他全部的所作所为——业已成为过去，都先于舞台上的虚构。他只是回忆这些行为。他所做的事是他自由地完成的，但是，与外部力量展开斗争后，他不能没有内心深处的精神斗争，不能不克服内心的其他情绪、信心、信仰。他，普罗米修斯，破坏了上帝的禁令。但是，他这样做似乎是由命运预先注定的。而且能够阻止他的诸神，起初看待这一切都是“睁一只眼，闭一只眼”。然而，只有当普罗米修斯完成了想做（而且这一点也是由“命运”早已注定的）的一切，而且遵照宙斯的命令遭受永恒的痛苦之后，只是在这之后，巨人回想起自己的所作所为，才开始思索起来并且认识到这些作为是真正的自由人的行为；这一时刻的来临是当他注定再也干不了什么事的时候。

普罗米修斯只是一个唤醒自由的形象。作为一个希腊人，他还“不清楚”内心世界。

马克思将宗教定义为“那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉”^①。而艺术，与宗教相反，它是人所具有的自我意识和自我感觉，人要么第一次获得了自我（这发生在古希腊罗马艺术当中），要么在几千年的失落后重新回复到自我——这发生在文艺复兴艺术之中，随后又一次发生——在近现代艺术之中。所以，在马克思看来，埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯——是人的形象，这个人第一次作为自由的个人获得了自我——是哲学历书中最高尚的圣者与受难者。

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第414页。

“普罗米修斯承认道：老实话，我痛恨所有的神。”马克思写道，“这是哲学的自白，它（哲学——引者注）自己的格言，借以表示它反对一切天上的和地上的神，这些神不承认人的自我意识具有最高的神性。”^① 因为不依赖实践活动的自由的自我意识本身在历史上是徒劳无果的，所以宣告哲学的、普罗米修斯的因素——和无产阶级相互渗透的思想。“哲学把无产阶级当做自己的物质武器，”他写道，“同样地，无产阶级也把哲学当做自己的精神武器。”^② 后来，在自己的主要著作中，马克思在比较无产阶级的苦难和热爱自由的斗神巨人普罗米修斯的苦难时说，资本主义生产规律“把工人钉在资本上，比赫斐斯塔司的楔子把普罗米修斯钉在岩石上钉得还要牢”^③。

这是第一阶段。第二阶段——是哈姆莱特。分开瞬间激起的复仇欲和惩治国王——杀父仇敌兼篡夺王位者——的决定，接着——又分开决定与行动的距离是多么大啊！他作出这一决定又是多么的痛苦！那个被人阴谋地毒死的老国王表现为“一个完善卓越的代表，真像每一个天神都曾在那上面打下印记，向世间证明这是一个男子的典型”。他的儿子——哈姆莱特，也是这样的一个人。“……就是在洪水暴风一样的感情激发之中，你也必须取得一种节制，免得流于过火。”——这就是哈姆莱特的生活准则和他对艺术的要求。

篡夺王位者——善良的老国王的亲弟弟，是哈姆莱特真正的不共戴天之敌；阴险的杀人凶手、勾引者、伪君子、小人，然而他又将自己的这种罪恶的恣意妄为与对艺术——戏剧复兴的爱好统统集于一身的人。这是同一文化的两座高峰，这是文艺复兴的对比面

① 《马克思恩格斯全集》第40卷，第153～154页。

② 《马克思恩格斯全集》第1卷，第428页。

③ 《马克思恩格斯全集》第23卷，第660页。

的尖锐性,这种尖锐性又因将这些对比面加以体现的人们的亲属关系而加剧了。A. Ф. 洛谢夫把这称做文艺复兴的巨人精神的“反面”,但克劳狄斯的“巨人”是什么呢?当然,在“哈姆莱特”身上,可以看到的不过是克劳狄斯、波洛涅斯、罗森格兰兹和吉尔登斯吞的影子,也可以因道德沦丧与对艺术的爱有了可怕的结合而诅咒文艺复兴,个体对自我实现的追求导致了这一点,正如 Л. Н. 达维多夫在其《爱的伦理学与为所欲为的形而上学》一书中所分析的那样。换言之,或许仅仅将文艺复兴看做是凯撒·波尔查和西格斯蒙多·马拉泰斯塔!或许相反,仅仅注意哈姆莱特、霍拉旭、奥菲莉娅并导致文艺复兴的理想化。然而,时代所了解的却是另外一些东西。《哈姆莱特》的全部人物——都是独特的个体,所有人——甚至包括波洛涅斯——都是些自主行动的人物。

主角——哈姆莱特——已经不是像普罗米修斯那样在“大合唱”的背景下,而是在像他那样的自立的人们中间发挥着作用;他的自我界定是多方面的、个性化了的,然而却不是全面的,不是针对社会体系本身的,仍然只是针对社会上出现的丑恶行为。(“丹麦国里恐怕有些不可告人的坏事!”)

不管悲愤之情怎样占据着他的心,他还是让激情服从于理智。“给我一个不为感情所奴役的人,我愿意把他珍藏在我的心坎、我的灵魂深处。”

要不是对于他说,一切都归结为满足复仇之欲和恢复王位继承人的规章制度的话,哈姆莱特就可能不是哈姆莱特了。至于恢复制度,他甚至没有想过。全部问题在于,哈姆莱特是与克劳狄斯不共戴天的仇家,完全将独断独行排除在外了。在哈姆莱特看来,重要的是让罪犯“原形毕露”,让他悔悟;更为重要的是——这是哈姆莱特的自由选择,这是他自由的自我实现的构想——为时代“纠偏匡正”——恰到好处。这就是为什么这一构想成熟得如此痛苦,这就是为什么所有关于存在的“极限”问题引起了他的思考。在坚

决地行动之前，哈姆莱特在一无所惧地思考之时，将自身和整个世界交给作为最高一级的，最后一级的，客观的法院——理性——来审判。

思索、自我反省是自由个人的必要之“事”，预示着自由的实际的行动和在其中的体现。自我反省的泛滥（马克思和恩格斯指出了拉萨尔剧作主人公身上的这一缺点，建议他将剧作“莎士比亚化”），自我反省与实际行动的脱节，自我封闭，它们使得自我反省仅仅沦为自由的自我意识的表现形式，仅此而已！与缺乏自我意识或缺乏完成行动之后诉诸人的反映相比，这种情况是很多的，但是这仍然还不是充分意义上的个体自由。

哈姆莱特的思考是严肃的、深刻的、持之有据的，但却不是泛滥的。他，似乎是顺带在“残忍”杀害波洛涅斯的行为中，在和与自己那些不忠实的朋友相处的“历史”中，在与雷欧提斯的决斗中证明了，他不但善于无畏地思考，而且善于坚决地行动。

悲剧《哈姆莱特》的意义并非在意愿与理智之间摇摆不定（尽管两者兼而有之，但这并不是由于思考而意愿得到削弱的悲剧）。它的意义——在冲突之中，冲突的一方是文艺复兴那自由的人文个性，另一方是将封建旧俗同自由个性的正式原则进行恶意混淆这一行为，这种自由个性在文艺复兴时代那臭名昭著的“世风日下”中得到实现。（好像在中世纪世风还曾高些！）

无个性的社会基础、传统道德比创造性的自我实现的现实自由要来得更加坚固，这种现实自由尽管未能同样自行将道德自由原则纳入自身，但是毫无疑问受这一原则的吸引。

莎士比亚在《哈姆莱特》中正好揭示了个体的现实自由与个体的为所欲为之间的敌对性，个体的为所欲为同样“使用”“个体自我实现”的正式原则。

一方面，就依然是严整的人民的传统道德的实体而言，什么时候自由的自我意识才刚刚诞生和自我确立；另一方面，就遵循同样

“自我实现”原则的正式态度的其他个体而言,什么时候自由个体就应该自我确立。就第二种情况来说,倘若个体不依赖个人的内心世界的話,自我确立是不可能的。内心世界的产生完全归功于基督教,归功于掌握了由基督教推动起来的每一人类个性的抽象价值的道德训诫。这要求对作为个体本质的内心精神生活与个体外在的日常生活、物质、社会特点作出区分,要求这个精神个性内核从束缚它的社会“桎梏”中,从履行由社会属性、国家属性中产生的一切责任和义务(只要它们不违背良心)中解脱出来;而良心又正好是个人的内心财富。良心不允许一个人仅仅像对待一件工具那样对待自己和别人。

多亏了基督教,个人的这一内心世界在对上帝的信仰丧失殆尽或者逐渐减弱,在这一信仰不再成为信仰之后,才依然保持原样,而理性却变成了对人的行为的最高礼赞——然而理性这种绝对真实和普通的东西,它不可能被作为一种外在之物的个体据为己有,它只存在于个体自身的意识之中并且只有经由对显在之物的怀疑之路、思索之路才能通向它。这已经不是一种对待生活的宗教态度,而是哲学态度。“你应该接受你自己的常识的指导。”哈姆莱特如是说。

像“文艺复兴时期的世风日下”这种得以滋生的现象,是“解脱”了宗教的结果,这种解放伴随着个体摆脱内心个性的解放,顺便说一句,它可能是个体的内心世界同样没有形成的证明,因为宗教性本身是表面上的、外在的、仪式性的。由于向无神论的转变,个性原则的珍贵遗产得以保存,为的是进而成为个体进行自由的自我实现的条件。这种转变,是借助于哲学的转变——一开始借助于宗教基础上的哲学,后来借助于自身土壤上的哲学以及经历这些阶段因而也跟哲学息息相关的艺术。哈姆莱特的道路正是如此。

哈姆莱特——是一位哲学家兼人文主义者。在他身上融合了自我认识哲学的所有主要形式的特征——怀疑主义、斯多噶主义、

伊壁鸠鲁主义；他怀疑一切，坚忍不拔地反对世界的非理性且伊壁鸠鲁式地捍卫自己本身的自由，同时像伊壁鸠鲁的原子一样，违背所有必然性，一直在确立着自己那不可重复的行动轨道。因此，在他的意识中，人文主义者个人的理想凌驾于万物之上，他遵循着这一理想，力求成为它的化身。人——“命运不能把他玩弄于股掌之间”。“一个人要是在生命的盛年，只知道吃吃睡睡，他还算是个什么东西？简直不过是一头畜生！上帝造下我们来，使我们能够这样高谈阔论，瞻前顾后，当然要我们利于他所赋予我们的这一种能力和灵明的理智，不让它们白白废掉。”

哈姆莱特是个自由人，不仅由于他真实地表现出自己的生命活力，还因为个体自由本身甚至自由原则本身对他来说都是主要问题，这不单是他自己的存在问题，而且还是整个人类的世界构造的问题。为了解决这一问题，他献出了自己全部的精神力量、自己的智力、自己的整个躯体。

对这一问题的解决办法的寻求还决定了情节发展、戏剧冲突。也许可以把《哈姆莱特》叫做“思想剧”，要是它不是同时既是“行动剧”又是“思想与行动相统一的戏剧”的话。

哈姆莱特为之奋斗的问题应该由他不仅从理论上，还要在实际上予以解决，后面这种情况使他成了对国王、王国，对主导的生活方式构成危险的人。为了消灭他，国王给他设置了陷阱。那时，哈姆莱特佯装发疯“韬光养晦”，由于“发疯”而将自己与社会隔绝开来，他较早地采用这一方法而听由社会将干扰它的“原有评判”的“使徒”隔绝开来。在俄罗斯，文学上第一个这样做的典型人物是恰茨基，而生活中——则是恰达耶夫。悲剧性不在于哈姆莱特作出了个人牺牲（太偶然），而在于作为社会结构之广泛原则的个性自由这一问题依然悬而未解，依然是社会历史存在的“定理”，是真实的、实际的问题，它或许在原则上得不到解决，但是任何一个自由人都必须用自己的生命去解答它，每一次都重新开始，每一次都按

照自己的方式,正是用这一点,而不是用某种别的质问自己生命的方式来证明,他的确是一个人。莎士比亚原来就是霍拉旭本人,奄奄一息的哈姆莱特请求他看在友谊的分上不要自愿跟随自己去阴间,而是活下去,将丹麦王子的历史晓谕世人,主要不是让它成为一段教训而已,而是让它成为生命形象和自由人生活意义的理想。这就是个体自由的第二个阶段,在由古希腊罗马文明消亡而造成的失落之后,在受宗教和教会的统治存在了几千年之后,个体又一次获得了自我,这种获得毕竟已经不是无条件的丧失,因为,为了使再次的获得成为可能,它完全不是毫无差别的,况且它不是曾经一度失却的东西的简单复兴,而是其发展。

就像莎士比亚身上有埃斯库罗斯的影子一样,埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯形象也在莎士比亚的哈姆莱特身上复活了。哈姆莱特,也跟普罗米修斯一样,反抗“众神”,也就是反抗“人民的道德实体”。但是由于这一“实体”本身如今已不同,由于与普罗米修斯拼死反抗的那个“实体”的情况不同,哈姆莱特反抗的“实体”本身已经将主体自我反省的本体论原则纳入了自身内部,也就是说,它将主体自由原则作为正式上的(而且只是正式上的)形象吸收了进来,因为,为了反抗这种“实体”,哈姆莱特还需在自己身上用具体内容来充实主体自由的抽象原则。

埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯与神话中的巨人的不同在于后者自身标志着人对自然界的胜利、文化的创立,而前者则标志着人自由地“上升”到对于人来说已成为“第二自然”的文化之上¹的开端本身,标志着人摆脱种族自由向个性自由的“上升”的开始。因为这一开端,就自身来说它还没有完全地显示出来,而且还不是偶然地看出来,这好像指的仍然是人的种族的自我肯定。

莎士比亚笔下的哈姆莱特标志着“上升”现象,同样不是完全的等同,但毕竟具有无可比拟的清晰度。

莎士比亚的“上升”,正如埃斯库罗斯的一样,是由外在形象固

定下来的,因为他没想到主人公、名字、他的历史(故事、情节等),只不过获得了现存的这一切(哈姆莱特王子的若干戏剧性和非戏剧性的历史业已存在),就像他在文化中发现这一切一样。歌德在反复领会关于浮士德博士的民间传说时,恰恰也是这样做的。通过同样的方法确定了文艺复兴时期绘画中的“上升”作用,而且关于这时的绘画利用了《旧约》和《新约》里的神话,则很少有人提到,因为这时的绘画同时也反复领会了中世纪的宗教绘画。当一切都似乎跟文化中的相像,而且与之一起成为一种全新的他物时,对自身也好,对他人也好,只有用这种方法才能大体上揭示“上升”的意义。只有那时才能看出:这是被普遍接受的,而这是个体创作者所创造的。很明显,“上升”不是野蛮地脱离文化、否定文化,而是文化的内部改造。

每一次(如果讲到艺术,如果特指所举过的例子),标志着人之种族力量的民众幻想的方式,都变成个体自由的象征方式,而个体自由恰恰体现在与种族势力的斗争之中,它力图克服这些势力的反抗与因循守旧并力图完成种族是什么——同样单个人是什么——的内容。

因而,在马克思看来,莎士比亚笔下的哈姆莱特——是人的形象,他依靠自己的双脚重新站立了起来,依靠自己自由的理性并且坚信,让盲目的激情服从理性的自由人,对人来说,是最高级的生物。在马克思看来,哈姆莱特的疑问“存在还是毁灭”——这不是一个关于肉身存在还是死亡的简单问题,而是一个关于人是自由地活着,还是当“丹麦国恐怕有些不可告人的坏事”时(消极的、放弃斗争)听命于反人道的社会环境的摆布的问题。

“在‘丹麦王国’里不是有些乌七八糟,而是一切都是乌七八糟!”^① 马克思感叹道,他指的是1948年革命中人民奋起反抗的业

① 《马克思恩格斯全集》第6卷,人民出版社1961年版,第149页。

已腐朽的德国社会和政治制度。由于考虑到对人民传统上一一直信赖自己“本国”君主的这种信赖的反动(反动势力颠倒是非概念,把这称做“内心自由”,其实以反动势力的观点来看,人民获得了扩大选举权这种自己心目中的“外在自由”才说明“造反”愈演愈烈),马克思讽刺道:“人民似乎是能够首先选择外在行动自由了,然而内心自由的精神又是怎样呢?”^①

实际上,这个哈姆莱特式的自由斗争问题,马克思为之花费了自己全部的心力、全部的智慧。而且饶有意味的是,哈姆莱特仅仅有过一句充满精神活力的呐喊:“说得好,老鼯鼠!你能够在地底钻得这么快吗?好一个开路的先锋!”与对这句呐喊中王子形象的悲观主义评论相反的是——马克思在其中看到了文艺复兴时代主人公的坚定信心,不单他的理性意志,还有用社会丑恶进行历史性补偿的“客观精神”,由被害的父亲的幽灵所体现出来且摸不着看不见的精神,都为正义的胜利铺平了道路。并不是因为马克思借哈姆莱特的这句呐喊表达了充满着历史乐观主义的信念:“客观精神”——用唯物主义的话来讲即客观历史规律,——难道也通向解决哈姆莱特式疑问的方法——人对外在的和内心的自由的获得? “然而革命是合理的,”马克思写道,“它还在经历着苦难的考验。它在有条不紊地完成自己的事业。……而当革命完成自己这后半一半准备工作的时候,欧洲就会站起来欢呼说:掘得好,老田鼠!”^②

歌德笔下的浮士德——是个性自由的第三个阶段,它吸取了前两个阶段。马克思从小就十分爱读《浮士德》。浮士德精神可以在他的诗歌里感觉出来。在自己青年时代的一部幽默小说中,马克思写道:“如果出现靡菲斯特斐勒司,我会变成浮士德,因为很清楚,我们大家,人人都是浮士德,原因在于我们不知道哪个方向是

① 《马克思恩格斯全集》第6卷,第27页。

② 《马克思恩格斯全集》第8卷,人民出版社1961年版,第205页。

右,哪个方向是左。”所以,只要确定一下什么是右,什么是左——那么“整个创造之谜就解开了”^①。马克思认为,也解开了他。

因此,“浮士德”——这是经历了第二次且是时间较短(总共三百年)的失落后,个人又一次回复到自我。浮士德身上既有普罗米修斯的反抗神祇的行为和他为了人们反抗自然的行为,又有哈姆莱特的犹豫和怀疑精神。然而,反抗神祇也好,与自然力量的斗争也好,浮士德身上的犹豫与怀疑精神要多于个性——能量的高度灼热。只要他怀疑,那么在所有方面都是毅然决然的——在宗教信仰和魔法方面,在哲学、科学和艺术方面,在爱情和生活方面。浮士德也面临着哈姆莱特的疑问“生存还是毁灭”,但他远比丹麦王子更接近于自杀。内在的对自己的不满足之火而根本不是奥涅金式的解释之火耗尽了他的精力——这不是由于一事无成,由于不知所从而导致的忧郁。他常常在行动。他站立在科学、哲学、神学知识的高度。整个世界在他面前敞开了。然而他不被迷惑,而是痛苦:“洋洋大观!然而对我来说是痛苦;不过是洋洋大观而已!”他讲着有苏格拉底名言味道的话出现在舞台上:“我知道自己一无所知。”可他在有限的认识中又想——了解“所有行为,所有秘密,世界的整个内在联系”。他不同意知识的浅薄。哈姆莱特就体会不到这种不满足。浮士德对自我克服、自我确立的渴望没有得到满足。浮士德把座右铭“怀疑一切”首先用来反抗自我——自己的知识、意图、行为——他身上那由整个文化和文化不能被真正克服所制约的一切东西。

在对现存社会秩序的批判上,浮士德是没完没了的和毫不留情的。他,跟王子哈姆莱特一样,凭借粗俗的装扮和小丑般的故弄玄虚,使国王和他的整个后院,整个国家政体的佞臣奸党,作为一个尔虞我诈的世界,作为变化的、转瞬即逝的存在(而且金钱那颠

^① 《马克思恩格斯全集》第40卷,第529页。

倒黑白的力量还侵蚀着这种存在)的形式,统统“得到赤裸裸地揭露”。

靡菲斯特斐勒司作为形式上的、具有破坏作用的否定和怀疑的化身,与浮士德是对立的。虚无主义的、根本不把其他人放在眼里的个体自我实现的形式自由,是与创造性的、生产性的、被善之光刺透的个体自我实现的形式自由截然对立的。可是,靡菲斯特斐勒司——他不是克劳狄斯,尽管哈姆莱特自身具有后者的某些特点,但后者的存在并不受制于哈姆莱特。

靡菲斯特斐勒司活在浮士德身上。浮士德与靡菲斯特斐勒司之间的关系——是不安分的博士本人内心之中两个因素的友好与敌对。浮士德精神的靡菲斯特斐勒司这一面同样兼容了恶与善。浮士德吸收甚至有意识地暴露出和珍爱着靡菲斯特斐勒司性格。靡菲斯特斐勒司性格使他超越了平庸,让他的思索变得无所畏惧,让他的幻想变得无边无际。靡菲斯特斐勒司——还是浮士德的自我考验(他没有将考验拒之“门外”,正如基督没有拒绝撒旦的考验一样),他,浮士德,是人,而不是神,经过自我考验后,不是被毁坏而是得到了锻炼。浮士德和美女海伦的婚姻所象征的重返的青春和肉欲之爱,以及艺术和美,财富与统治人们、“统治这个世界上的所有国家”的权欲(对于权欲,浮士德未经考验就加以拒绝)的诱惑,它们都没有带给他完全的、无条件的满足。允许自己与魔鬼打赌之后,浮士德经受了纯粹否定的、自我主义的、具有破坏作用的和仅仅形式自由的自我实现的考验,他在自己身上克服了靡菲斯特斐勒司,得出了一个将个体那自由的自我认识与自由的实践活动统一起来的思想,为了创造条件,为了让每一个人都获得像关于历史存在的理想与目标、像生活意义之类的典型自由,就必须将它们统一起来。

他,浮士德,作为人的形象兼象征,凭自己的努力,经历了怀疑、精神斗争,超越了形式——自由的自我实现,向主观性的内容自

由攀登,去追求克服因循守旧、克服平庸、克服市侩的为所欲为的有限但却非常亲切的存在;他,浮士德,希望自己的命运不是例外,希望这种浮士德式的个体自我实现的正面—自由的方法成为一切人和每一个人的财富,希望哪怕在遥远的将来,每个人也能以自己的方式成为浮士德:

……我心里非常清楚
这是俗世智慧的最后结论:
人只有每天去争取生活与自由,
才配有生活与自由的享受!
在不断的残酷斗争中,
让少壮老都过着有为的一生。
我愿看见人群熙来攘往,
我那自由的人民生活在自由的国度上!

(歌德《浮士德》第二部第五幕, M. 洛津斯基译)

在浮士德的漂泊中,透过时代与文化凸现出一种诗学形象,它属于当今时代、文艺复兴时代和古希腊罗马时代三者的精神一脉相承的联系,展现出一种正在完善的诗学领悟,它属于文艺复兴时代这个通向历史目标和这一目标得以形成的伟大路标。

劳动是一种连续性的活动,是一种争取生活与自由的斗争,劳动是每个人和所有人的自由,劳动是一种鄙视“杞人忧天”的享受与节庆,劳动是衡量知识的尺度(“应当弄懂能用双手取得的一切”),劳动是人在此岸世界中的自我肯定(“抛掉那在天边才能肯定的永恒吧”),即不是神的而是人的活动,劳动是一种敢作敢为(“我是多么强烈地想制服兴风作浪的深渊”),劳动是确定自然与人之间的和谐的手段(“劳动终结了,法律也完备了,//干旱与洪涝的世界终结了”),劳动是理智的胜利(“只要你用你的理智去对待

事业的终结/堡垒就会从海洋中升起”)，劳动是向历史目标迈进的运动——劳动作为《浮士德》中全世界历史的变化，它的形象就是这样。

就这样过着光阴，就这样向目标迈进，
破釜沉舟，决不回头，
在前进中他会遇上痛苦和幸福，
可他一刻也不满足。

(歌德《浮士德》第二部分第五幕，B. 帕斯捷尔纳克译)

这不是别的(和更加重要的)，而是世俗精神的活力!

它是“由于生死的永恒轮回”而在为神编织“真正的衣裳”，浮士德——人——却成为历史的活动的天才，在创造着自由。

就像黑格尔是马克思在哲学上的真正前辈一样，歌德是他在诗学上的真正先导。歌德对青年马克思的影响之深未必不及那位辩证逻辑学的创立者。

黑格尔只是承认精神劳动是具有历史塑造功能的活动。歌德在《浮士德》中没有揭示劳动的社会矛盾，而是把劳动放在其种族整体上加以描述。他勾勒了象征性的(然而却是完全现实主义的、尼德兰人的生产史)与海洋搏斗的画面，在搏斗中不是纯思维的抽象劳动，而是物质改造活动作为历史行为在起着作用。

有人指责歌德，说他想出《浮士德》的最后一幕是受社会主义的影响和新工业主义的影响，因为新工业主义的威力对他来说是如此之大，以致他没有对它未来的胜利抱有怀疑。

无论如何，这是事实，歌德没有成为社会主义者，但是，人类解放是人们掌握新科技威力的基础，《浮士德》的作者的的确确是注意到了。

而且，这也是他的诗学突破达到历史真正动力的原因之一。

工业主义已经充分暴露出它当时固有的“对劳动的疏远”，这种疏远遮住了当时一批诗歌方面的同时代人的眼睛，使他们看不到工业化自身所容纳的劳动的种族特性。值得一提的是，歌德在接受这种工业主义时，未必是第一个认为工业劳动不单是外在的有益工作，还是人类精神的最高天赋的表现，是一种活动，通过这种活动，真善美才被理解，得以实现和确立。对劳动的称颂由他提出，是将创造当做一种《圣经》教义的反复领会。

因此，在歌德这里，指的是自由个性的确立，尽管在最后一场，这种自由似乎仅仅归结为与海洋力量的搏斗。但它毕竟具有了象征意义。搏斗不是在这里，在这一点上开始的，也不是起始于对荷兰人填海筑坝的建设经验的重复，而是起始于对冲破仅仅是知识的话语走向作为事业的话语的渴求。斗争——这是浮士德整个生命旅途。他——是人获得自我的象征，仅仅在斗争中才成为可能的获取的象征，并且不仅仅是在外在的、工业的、与自然的斗争中，而且首先是在内心斗争中，在谦卑的俗人、循规蹈矩知足常乐的小市民以及讲究实际的学者他们的自我克服之中（当真正自由的原则得到肯定时，这一点变得非常必要）和对内心的靡菲斯特斐勒司的胜利之中。

任何一种其他的、外在斗争的成功、觉悟都可能只是这种内心斗争的结果。

被问及什么是幸福时，马克思回答说——是“斗争”，但他指的绝对是这一单词本来含义上的斗争，即与自由等同的斗争。甚至，如果仅仅局限于马克思的女儿们的调查表的话，那么这种等同就由这一点得以证实，即，就“您对不幸的看法”这一提问时他回答说——是“顺从”。两个回答是一致的。

同样，普罗米修斯——哈姆莱特——浮士德，这是人类自由最完善的崇高体现的三个梯级。这是历史的，而不是机械进步的梯级；历史是个体自由的，而不是无个性的种族自由的历史。确立目

标的动因,历史运动的能源,历史的意义与“目标”都集中到人对自我的这种周而复始的获得之中。这些,就是世界艺术得到最高发展的若干时期。

艺术作为个体自由存在的象征性形式,它的永恒使命不仅在于刻画出新之又新的瞬间历史状况,还在于在历史地变换着的面貌中每一次都要重新揭示出人的自由活动本质的永恒真理。由于这一原因,伟大的艺术总是与同时代易逝的特点共处,在这些特点内部,超越它们,不仅去揭示属于这一时代的东西,还去揭示属于其他时代因而是遥远历史时期那具有血缘关系的伟大创造的东西。由于这一原因,伟大的创造者总是心心相息,穿越千百年的时间“互通款曲”。他们建立了彼此间那克服“时间和期限”的特殊联系。

世界艺术的伟大形象似乎是你身上有我、我身上有你,就像浮士德身上存活着和敞露出的,不仅有他自身的一面,还有哈姆莱特、普罗米修斯的影子;同样,在普罗米修斯身上已经孕育了哈姆莱特和浮士德的潜能。

个人对自我实现进行积极的、创造性的追求(它意味着斗争与自由的等同、对顺从和与顺从密切相关的阿谀奉承的不妥协态度)的永恒真理塑造了这些形象内在统一的基础。这一切已经让人感受到,经历过和领会到。这些人把“目标一致”称为他们的属于同一“自白”的显著特点,把跟历史的客观运动,跟历史“目标”相符合的东西——人的解放——凌驾于自己的目标之上。

因为艺术被认为是人的自我认识和自我感觉的形式,而人又是第一次获得自我或者暂时丧失之后重新回复自我,所以,艺术也是衡量历史(即人的自由行为)的尺度。

(译者工作单位:南京电视台)