

世界文化合作中國協會贈

高特談話

高特忌辰百年紀念
附高特圖畫兩幅



上海图书馆藏书



A541 212 0008 4839B

譯者弁言

國聯世界文化合作會文藝永久委員會於一千九百三十二年五月，開會於德國曼河邊的佛蘭克埠 Frankfort sur-le-Main；因本年爲德國近代大詩人高特忌辰百週年紀念，同時又有佛蘭克埠市長郎德曼博士 le Dr. Landmann 的招請，文藝永久委員會乃本上次會議的決議，在高特的生身地舉行關於高特的談話。會期共三日，從五月十二日至十四日；參加談話的人數有十八人，皆爲世界各國知名之士。這種談話的緣起，委員會的主席，狄思脫先生說得很詳盡，無須再贅；至談話的內容，讀下面的譯文，自然可以曉得，亦不必在此先說。

高特談話集，共分三部，每部又分爲前後兩段，前段爲演詞，後段爲討論。因談話會由世界文化合作會文藝永久委員會舉行，談話的大旨當不外國聯的立場，即就高特的生平與作品，凡有關係於世界，影響於人類



的，都拿來作談話材料，這就是本書的精神。高特的精神是十分博大的，不受時間與空間的限制；從世界與人類的觀點去看高特，是最能顯現出他的真面目來，因為他是極盡人之能事的人。

譯這許多人的文字合成的小書，使譯者頗感到困難；譯者竭力使譯文忠實無誤，但錯誤定然仍多。翻譯是十分不易沒有錯誤的，這只有請高明指正了。又間有小註，為譯者所加，也許這有以幫助瞭解本文。

世界文化合作會談話集第一集

高 特 談 話

高特忌辰百年紀念

附高特圖畫兩幅

- 狄斯脫 Jules Destrée
湯姆斯曼 Thomas Mann
華嘉列斯哥 Hélène Vacaresco
馬達列阿嘉 Salvador de Madariaga
華萊利 Paul Valéry
萊諾爾 Gonzague de Reynold
俄越地 Ugo Ojetti
莫勒 Gilbert Murray
羅爾安克 N. Roll-Anker
雷爾斯 A. Costa du Rels
賈別克 Karel Capek
賀西郎 Henri Focillon
司吐齊哥夫斯基 Josef Strzygowski
愛斯北 Ragnar Estberg
俄普列斯哥 Georges Opresco
巴利比宜 Roberto Paribeni
瓦左提 A. W. Wetzoldt
劉舍爾 Julien Luchaire
-

高特畫像



原圖及說明見世界畫報特刊近世界六十名人
第二十頁（世界社於一九〇七年在巴黎刊行）

高特德國文學家也
生千七百四十九年
卒千八百三十二年
高氏所學甚富詩文
美術戲曲法律考古
學物理學博物學無
所不通而詩為最故
今之知高氏者皆稱
之為詩家若高氏之
為博物大家及進化
學說之先導則知之
者鮮高氏著述中有
『植物化生』富於
生物哲理又彼解釋
骨架開解剖比較之
先聲郝智爾在進化
說中盛稱其功

高特談話

一九三二年 國聯世界文化合作院原編

目錄

(一) 高特歐洲人	
開會詞 狄思脫	一
高特與作家的志願 湯姆斯曼	四
高特與歐洲的抒情詩 華嘉列斯哥	一四
浮士德與精神上的歐洲人 馬達利阿嘉	三五
我怎樣看高特 華萊利	四四
第一次談話	
萊諾爾(高特與我們的時代)	七四
俄越地(高特與意大利)	七七
莫勒(高特與盎格魯撒遜人的國家)	八二

羅爾安克（高特與斯堪的那維亞的國家）	八五
雷爾斯（高特與拉丁人的美洲）	八七
賈別克（高特與歐洲中部）	九一
賀西郎（高特與法蘭西精神）	九五
馬達利阿嘉（在法蘭西和在意大利的精神上的歐洲人）	九九
湯姆曼斯（高特的矛盾）	一〇〇
華萊利（『世界人』）	一〇二
（二）藝術	
高特與希臘精神 莫勒	一〇七
高特的兩張圖畫 司吐齊哥夫斯基	一一三
高特與建築藝術 愛斯北	一二三
高特與浪漫派藝術 賀西郎	一二九

第二次談話

俄普列斯哥（北歐的與希臘精神）	一四一
賀西郎（高特與圖畫藝術）	一四五
司吐齊哥夫斯基（高特印象主義的先驅）	一四九
華嘉列斯哥（收集高特的圖畫擬議）	一五〇
萊諾爾（高特與他在瑞士作的圖畫）	一五〇
俄越地（高特與風景畫家）	一五二
華萊利（論趣味的更新）	一五四

（三）旅行

高特在瑞士 萊諾爾	一六一
高特與民間天才 俄普列斯哥	一七二
高特在羅馬 巴利比宜	一八四
高特與羅馬 瓦左提	一九一

第三次談話

俄普列斯哥（古典主義與浪漫主義）	一九七
萊諾爾（綜合的精神）	一九八
賀西郎（日耳曼精神與拉丁精神）	二〇〇
馬達利阿嘉（歐洲風氣）	二〇六
劉舍爾（國際主義）	二〇七
湯姆斯曼（高特與德國）	二〇九

(一)

高特歐洲人

狄思脫 到佛蘭克埠 Frankfort 來開會紀念高特，在國際文藝委員會的碑神上看，是沒有再妙的了。我不對諸位說（在這次談話中，別的先生對於這層當比我說得更明白），我不對諸位說高特是文藝界一位稀有的人才，像但丁 Dante 與莎士比亞 Shakespeare 一樣，完全不脫祖國的本色，同時又是世界的偉人。舉行高特逝世百年紀念，在我們委員會是確定賦本會以生命的精神的唯一機會。這是一種快樂，我且要加說，這是一種義務，因為存在世界強大民族間的種種可怕誤解，若可能與應當由智識界人士消滅，我們已經想過，不論我們集會的影響是怎樣，我們有一致將我們的力量帶到佛蘭克埠來，爲人類心理的和平建設的義務。

我們的委員會是世界文化合作會的產兒，合作會出世於歐戰之後，約在一九一九至一九二〇年間，那時國際聯盟會覺得自己指定要做的主要事業，國際和平與解除軍備兩事，不是毫無困難所能達到。國際聯盟會已經不僅從直接的途徑，而且由最不同的道路，尋求達到這種目的。舉凡有國

實際性質的事業，如衛生，政治經濟，財政團體事業，舉凡有可要求聯盟會的助力的各種事業，都已經繼續的爲研究，實驗和組織的對象。有一個時候，會中人注意到智識界嚴重的爲大戰後的劇變所威脅，覺在這領域內可試做種種人們思想精神上的接觸。於是成立世界文化合作會，當時的會長爲我喜歡在此說他的名字的法國大哲學家柏格森 *Bergson* 先生。這個會因面前有幾乎是無限的領土，既試分組爲種種不同的部分，由此而得施展會中的力量。所以我們將這會區爲各種委員會，其中之每一會各有其一定的工作；兩年前，會中組織有所改變，只保留了文藝的委員會，這會現稱爲文藝永久委員會，由新的人員組成。

合作會第一次開會在去年，地點爲日內瓦。當時的討論頗有重大的意味。在擬議怎樣提高現在世界的精神生活的不同方法中，有人想到將在十八世紀獲得非常成功的『談話』與『通信』復活起來。第一次的談話，應在第二次會中舉行，而適逢高特逝世的百年紀念，第一次談話遂爲關於高

特的談話。

奇怪的是我們今日這樣的集會，是實現了一種很古老的提議。一八一五年，法國國民大會會員格力哥爾 Gregoire 教士，他以熱心保護當時的一切被壓迫者，特別是熱心保護猶太人與黑人著名，在一本小書裏面，正式規定學者與藝術家應有的年會。總之，這個計畫，很爲詳盡，卽是現在的文藝永久委員會。而且兩者的相同有更奇異的，是格力哥爾教士所擬爲開會地點的城市，就是我們今日所在的佛蘭克埠。於此實有一種事物的奇怪的循環往復，經過百餘年後，完全被人忘記的提議（我所參考的那本小書現在是找不到的）終於實現了。

我們，誠心善意的人們，從歐洲各國派來，由地理上與思想上的不同界域來到，是在以我們的集會，表示有共同之想望的歐洲思想精神。

在科學與技術爲不停的進步，領我們向一種機械的與標定的文明的時代，我們想維持思想創作與思想自由的安全，擁護智慧與智識界的權利。

最後，而尤其是，因為深信文明的最高點，即許人人都能有其共同利益的那點，只能在世界和平中方能達到，我們願意在文學與藝術的領土內，幫助各民族互相瞭解，互相扶助；我們願意給大家以一個親切有禮的合作榜樣。

我現在讓特來致敬高特的偉大天才，記名在此的諸位演說家說話。

湯姆斯孟 很少有作家，在他們的工作外，當他們創造餘下的空閒時候，能比高特更熱心的譁讚自己的職業及這種職業所給與的幸福的了。他寫過這樣的一句：『對於人心能表現及映在其本身上一切的這種奇蹟，我是有怎樣的歡喜！』他寫這句話時是三十三歲，但更熱誠的是在一封二十四歲時寫的，說他對於文字職業的信心的信中，這信一方可以看出他是天生要為創作者的事業的，同時又將他的勢不可當的作着天才為早熟的顯示。信中說：『寫作藝術的開始與終結，即以內的世界為外的世界的重造，吸收一切，集合一切，而在一種待創的形式下將其重作，將其成形，將

其復原，這永是一種長在的祕密，多謝上帝，我不願將其洩露於愚人與多言者。」

但是，內的世界，照自己的款式，將外的世界再模塑出來的形樣，不論其從這種款式出來可有怎樣的姿媚與魔力，總不能有完全使人們喜歡的本領。於此現出一種與作家的生存不可分的反對態度，這是智慧者及對頑固，狹小與不良的人類態度，這種態度，在一切時代，造成了作者詩人的命運，而在很寬的範圍中，決定了詩人的人生概念，高特說：『從純粹理性的極峯上看，全部人生似是一種惡疾，世間好像一所瘋人院。』這是作家的一句真實話，一句對人類而發的痛苦不耐的話，這樣的話，雖然常人沒有想到，在高特的作品中，可以看得到很多；想起來，例如他對於普通的『人類的徒黨』與特別的『親愛的德國人』所說的那些雋語，這就是我要在這裏說的他那種特殊的敏感與那種愛孤獨的傾向的那些特點。可是，決定詩人的，作家的生存的原則是什麼呢？這是兩者連合在一齊與在唯一

活力之下的思想和形式。所以，此中有特別處，是這兩者在高特構成整個有機的真體，形式附合於思想，爲思想所鼓勵，所激動。在他，這個真體是心，是美，是自由，總言之，是一切。凡缺乏這真體的地方，人即覺與愚蠢相對，與同時是缺乏思想和形式的流行的人類愚蠢相對，而且他不曉得這兩種缺乏那一種使他最不耐煩。

可是沒人怨

那卑污惡濁，

因爲，不管人說，

卑污惡濁是強有力的。

我重複的說，高特的作品有好些地方是他怨訴人世的卑劣和愚蠢給他的苦惱：他作品中包含這類文字之多，過於常人之所以意想者，而且我們亦不方便將其舉出來，特別是我們曉得，恰好高特正是一個例，禮貌和親熱能很有效的促成和解的工作。我們給這裏所說的親熱以別一個更有力

和更熱烈的名字，這就是：愛。高特曉得，心神與藝術沒有愛實不算什麼，兩者不能沒有愛而生存，若心神未佔有愛，人心不能與世界生活，世界也不能與人心生活。

這愛由對人的關切，由溫存，由善意，由使人樂意的欲望表示出來，這是常在高特的心中的，而他在與愛克曼 *Eckermann* 的一次談話中表示過，他說：『倘若人類心神與高級文化能變爲一切人的公同產業，則詩人將得盡情宣洩心所欲言，他可以常常是完全的真實，而無需乎遲疑於表現自己的最好部分。但是，事實是這樣的事實，他應當常常保持某一種水準線；他應當想到的作品是落在一羣混雜的人們手裏，所以他應當留意不要因爲過於坦白，使自己爲大多數的中正人的恥辱原因。』這就是和解的愛所說的話，要向天真簡率上容讓，但永不對奸惡不良而退縮。我們又在選擇的好合 *Affinités électives* 一書的結局中，在作者對於結合在死的一對愛人所說的安慰言詞中，看到同樣的美意：『啊！他們將生活於多麼幸福的時間

，當他們一齊睡醒起來的那一天。』詩人以完全不費的早熟而寫這句話，證明他有一種真是特奇的委婉和禮貌；因為他是雅里士多德 *Aristote* 的信徒，帶隱德來希 *Entelechie*（靈魂）的永生觀念，當然不相信肉體的復活。這是一類詩意的寬容，一種禮貌的形式，和解的與簡單的，但真實說，又不是違背本心的，因為，他到老年的時候，他也可以眼睛帶淚的這樣說：『在上界，我們大家又將重新相見。』

我更要指出一個思想，一個傾向和一個觀念，為人心對於人生感覺到愛的主要表示。這是要教育人的思想。高特是一位真正的教育家。他一生的兩部大著，浮士德 *Faust* 與威廉梅思德 *Wilhelm Meister* 足以證明。即在後一種，威廉梅思德，指出這一種衝動，怎樣催促他寫一本自傳，來懺悔自己和刻畫自己，使其變為客觀的，使其外轉入於社會的而且政治的領域內，而由此變成為一種有教育價值的作品。

可是這種衝動，這種教育家的志願，不產生在內心本質的和諧中，乃

是激擾『我』的內在衝突的結果，是在他身上的缺憾不和的結果，是他所感到的困難的結果，及他所參與的他應當表白的與自身的爭鬪的結果。這位作者詩人所以是教育家，意指他陳述出各種的問題來，這些問題不歸在現前日常生活的範圍內，但是拿來代表和現示人羣的各種思想，高特說：『當特殊代表普遍時，那就是真正的象徵主義。』正是這種詩的『我』的象徵主義，相信僅完全的表現自己個人的情感，及只需要將其表現出來，使之轉譯爲羣象的情感，沒有想望，沒有要求，沒有給其以那種普遍性的形態，但以個人的名義，將個性的一切姿媚及其一切偶變，簡單的表現出來，遂獲得一種意外的重要性。

使他作品成功的那種美姿態，根本就是這種自白所有的代表『意義』，於此，無意的與在自己的意外，詩人以大多數的名義說話，沒有顧到自己的心靈的命運，如同大多數人的心靈的命運一樣，是否爲中等的與平常的。當然這個命運可以是，及應當是很奇特，痛苦，而且病態的，盧梭 Rousseau-

Зачи́й 的生活是怎樣愁慘的生活，但是他十分表示了他所處時代的思想，他的作品宣布了這時代的各種渴望，他於懺悔自白中，十分的擾動了世界！這位決然不是神們的寵兒的人，對於這位年輕的神，高特，發生一種決定重大的影響。凡他的教育家的性格，即教育自身的觀念，高特都從盧梭受來。俄帝利（註）Ofitio 在選擇的好合中所說的話：『我不否認；我想遵從既成的路徑以教導別人，是一種幸福的命運，而我們的教育則遵從那些最奇特的路子。』這句話是盧梭的，同於是高特的。

（註）俄帝利是選擇的好合中的人物。

我們可以給這位作家以定義，即說他是教育家，而他本人的教育則遵從了那條最奇異的路子；在他，教育常是與對自己的爭鬪平行並進：內在的本體與外間的世界，在這種同時是反對自我與反對世界的爭鬪中，混合不分，而一種由一位純良教師所給與的全是客觀的教育，僅僅是無用的虛文。又，這種與擴大的我，所謂國家的爭鬪，這種要由自身而得改正自己

與主宰自己的堅持，這種與外界，與民族所造成的教育上的固結一致，這種固結一致自然常由我們可在凡偉大的德國人即如在高特與尼采 Nietzsche 的言詞和判斷中找到的那種高傲，那種批評的冷靜與那種嚴厲表現在出來，——我們於此找到，比『我』的與國家的挑戰過分的愛國狂熱，有更真實的情愛。

高特的教育家和道德論家的傾向，即由他對於格言，對於道德的和心理的縮寫的興趣顯現出來，這類文字十分常見於他的散文中，加以古代精鍊的形式，且又見於他最典型的劇本中。格言，這種道德的和社會的方面的觀察，是作家對於詩的領域的一種穿插，使在詩人的領域與作家的領域之間，不至有一種真正的區分。本來格言在用以完成一種人道上的義務，完成一種人的使命，這是詩人以他的作家資格來受委托的。這樣說來，格言從不表示些真正新鮮的或驚人的事物。高特說：『人將可能創造，人將創造種種新事物，但人毫不能嶄新的思索關於道德的人的事物。一切都既

經想過和說過，我們至多不過能使用別的形式和別的代表而已。』

所以，這種使命在給種種人性的概念以一種完滿的形式。這是人類將給自己的經驗以一種形式的責任付託詩人，而人類由此得確定其永久的存在。人可以說，在人類思想的任何形式中，都沒有如在詩的簡寫中，在像一種人性的和可敬的現象的格言中，『美』現出來有這樣的清楚明白。高特寫過這一句：『我們有這種深淵和迫切的欲望，不斷的更新的，將感到的情感，看過的物事，獲得的經驗，我們的想像和我們的推理，由言詞以可能的直接方式表現出來。』或者這位作家於此沒有直認，因為他的熱情和主宰他生平對於確切與美的欲望，於此顯現得更為有力，而人又得於此相等的辨識在批評的確切與造形的確切之間的區分。即這後一種，造形的確切，為高特所留心，猶之這種確切常常留心這位詩人的作家一般。在他，即抽象事物，根本仍是造形的。本來有一種確切，其銳利和精密表出一種批評的確切；但他的確切則毫不見有相類的。他的確切正相反而為事物的

『精確本質』，這是造形的。『美』的追求，不能用於抽象的思想；凡屬於真正推演和純粹思想的領域內的一切，都和形式不生關連，且亦不必加以留意。藝術家，詩人作家，都立意在給人的尊嚴身分的觀念以一種可感覺的形式，正因為他們是催促人給經驗以最純粹和最恰合之形式美的欲望的發言人。藝術家的生活建立在一種不是沒有危險的銳敏感覺和尊嚴身分的特別連結上面，我們在他身上找到人的使命付託他的某種宗教色彩的特質，而這些特質，常可能與屬於肉感的領域內的自由放縱，發生衝突。在他，特露出超過平常程度的兩種趨向：性慾的趨向和精神的趨向，而這兩種趨向，因其有對於藝術家自我的逼切勢力，使他祕密的或公開的成爲革命者，成爲毀壞的，殘賊的，及擲向將來的擾亂力量。高特說：『在幾藝術家身上，都有一些狂妄的痕跡，沒有，則人不能設想他的才能所在。』這種狂妄，來源自結合藝術家於我上面說出的那兩種力量的種種特殊關係，而這在稱爲藝術家之人的活動的自由作用上看，是構成鼓勵他生活的最

強有力的刺激物。在高特正是這樣：『因爲生命是愛情，精神又是生命的生命。』從道德觀點的性慾的大膽，在肉感的領土內的革命趨向，在他的全部作品中，而且直至他的晚年，沒有停止的顯示出來；但自然是在青年爲最強有力的表出，或者在斯特拉 Stella 一書中表示得最爲清楚。人時常的說，這本戲的最後一句，兩個女子對愛她們的男人說的：『我們是你的』，在現實中是無理的與奇異的。當人將這個思想移入現實的領域中，人卽覺得這三角的戀愛有些很困難和不可能的事物，但人又應讚許其中所有的人性的大膽和解放的事物。又，倘若人於此讚許，因爲這是論到高特，人還應常常，且必然的容忍詩人的這種狂妄。卽這種狂妄，激起危險和擾亂的不道德之鬼影，但根本上這仍是同樣的公正和必需。紀念一位詩人有什麼用，倘若這個節慶不是爲擁護詩的利益，替他獲得一種寬容的同情，及使人懂得特殊的人格身分呢？

華嘉列斯哥女士 高特的詩在歐洲的抒情文學中佔一個唯一的地位。

它所以能有這個地位的緣故，固然由於創造者的天才，但亦由於營養和開放這位天才的各種環境的性質。高特處在轉變的時期：精神上的轉變，心情上的轉變，且不計政治經濟上的各種轉變和關於各方面的擾動，我們曉得，對於這些變動，他都是很感興趣和很能瞭解的證人。

當十八世紀之末及拿破崙正英雄的時期，同時又因實驗科學的意外進展，老信條和老禮習的損毀不堪，人生的節奏的加速進行，近代的歐洲於是預備起來，宣告出來。過去與將來在一種全無先例和毫不憐恤的戰爭中相接觸。前一個，過去，因尊重禮文，願慢慢的微笑的死去，後一個，將來，迅雷般，則要一下子毀滅全部，踞坐於廢址之上。尊重過去於其可尊重者之中，馴服將來於其過急激之中，這樣的一種使命，唯有中正的天才方可以完成。我以爲高特是一位中正天才，或特是一位天才調節者，或者是唯獨的人，當他所處的暴烈和擾亂的時代，曉得以相等的真正偉大，完成理想創造者的高超命運。

所以，在他調和種種衝突，將這些衝突溶鑄爲唯一的與無上的一個真理的力量中，去找高特的創新力，自是合宜。因爲，高特主要是爲一切的綜合的人。人可以說，他對於人間的和宇宙的事物的愛，致他懼怕有遺棄淡忘的行爲。他把捉這個和別個世界的一切事物，以絲毫沒有喪失，要佔有一切的相同渴望態度去把握：高特，綜合的人。

諸位且看。過去遺下秩序，將來允給自由。不單在憲法和社會制度的領域內是這樣，即在精神的，美的，詩的領域內亦然。在古典的秩序與浪漫的自由之間，高特的抒情詩來於此作成一種有益的綜合。他的詩表示爲我們所認得秩序中之自由的最光華的例。有如在那些很開明的君主政體中，御以一種英國式的憲法，高特的詩享受與普遍的秩序，即與他的心靈能力相容的最大量的自由。秩序，自由，兩相反的趨向，由一種天才的努力連合在一個無上的真理中，同時又引得其他許多衝突的調和，在高特身上，衝動的興感與經驗的智慧，相安同處，混沌的現實因節制之精神的需要

而聽調遣。

他的驚人的活力從大自然的活力分出來。他在他身上有更新不已的力量。即因此，他對於他本身很常的說『新生』。爲他生活力量的音樂的表現，他的抒情詩只根據於現實上面。由是得與世界的原料和宇宙的本質爲永遠的接觸。但是高特不單觀察外界，同時他又觀察自己。他不許夢想侵入他身上，在他未給這個夢想畫出他應走過的途徑之前。當高特覺得一種值得留他注意的物體時（幾乎凡在人間有某種意義的東西，在他以爲都可留意，）他加以長久的靜觀，設想其本質，描出其輪廓，接受其在眼簾上所發生的衝擊或撫摩。這樣的被這種消化的或分析的極度力量所有了，生命和事物乃變爲抒情詩的材料，鞭策思想，與別的詩人不同，因爲在大部分的詩人，其中的經過是倒轉而逆行，創造是從心靈而出發。高特在我心中好像一株會思想的橡樹，吸收一切，竭盡富滋養的大地的精液爲止。因此，不管有凱茲 *Kees* 和其他別的詩人，高特的肉感抒情詩仍是沒有人

足與他相比，因這是一個特殊的人的抒情詩，他由一種唯一的現象，生活於外界生活的強烈程度和生活於內界生活的強烈程度相等。

沒有人像他在宇宙之前感得和表出那種他所迷醉的歡喜，但這種歡喜，可以說，他第一便使之成爲一個生存的道理。他於此抽出一個有生氣的活現實，其中的絲毫都將不能從他畫師的，建築家的，學者的眼光逃避開。這種對自己和自己周圍事物的雙重佔有，使高特得以縱身於他先認識其全部結構的種種飛躍衝動中。總而言之，他計算，度量他的雙翼要去飛舞之空間。

從他的人物普羅默德（註1）（Prométhée）的口中說出，他譏笑只靠祈禱與香火來養自己的神們。他，普羅默德，不管有惡鷹嚙他，他較爲幸福；較爲幸福，因爲他縛在一可摩觸的巖石上，面對著他研究其飛走的雲霞；較爲幸福，因爲他屬於這世界，因爲他是生命居住的磁泥的搓捏者（註二）……且在一浩蕩的呼斥中，他對大神修士 Zeus 唱道：『你敢相信我從此要

怨恨人生！』怨恨人生，這在高特見來是最大的罪惡，決然不能使自己的靈魂犯着。他將其安置在美惠的情境中以培植他的抒情詩，而由此得充滿以生命，以太，世界因之構成的堅實的原料和輕靈的原料。樹在他不是簡單的一株樹，他所以扶住樹幹，是在他得以吸取陰涼和鮮氣。這樹幹，這鮮氣，他以手，以目摩撫，在樹葉上他觀察光的層層變化消逝，閃亮。入他鼻孔的樹葉的氣味，他比之於其他的芳香，而當這樹以其大氣，以其聲響，以其在林中的恰當職務安置在他身上時，高特發出他的通達的抒情詩，而這種抒情詩且便可隨意上昇至瘋狂之最高峯，因為一種高超的智慧常是由此脫出。

(註一)希臘神話中的神，因違背大神修士的意旨，偷火給人類，爲大神縛在高加索山上，命一惡鷹日食他的肝，肝至夜復生，日則被食，永無已。高特曾據此傳說作詩。

(註二)人爲磁泥所造，卽普羅默德是造人的神。

『在他歌唱之前，詩人應先生活。』(Divya底萬集)說得更好的是在

浮士德前部的一句：『凡理論都是灰色的，青色的乃是生命之樹。』一千八百二十三年九月十八，高特對愛克曼說：『現在時是要要求它所有的權利，凡激動詩人的思想和情感的每日所有的東西，都要，都應當表現出來。……世界是十分廣大，十分豐富，生命呈出一種十分複雜的景象，詩的題材決然不至於有缺乏之虞。但這必需要常是即情即景的詩，換句話說，要目前的材料供給詩的材料和機會。……我的詩都是即情即景的詩，這些詩都興感自現實，即在現實上面，為我的詩所根據，所留住。我僅是實地做這些詩，而人家則捕捉之於空中。』

外則（在一千八百二十九年十月二十九），他勸他的年輕學生靜觀，而且研究一切自己的特質，因他擬以自己為詩的描寫的對象。這是困難的研究，但是，高特結論般的說：『特殊個體的概念和描寫，並不是少有藝術的生命。』

在這對於『特殊個體』的興味中，我們不是捉到這一種反抗正在完結

的古典主義愛囿概念和普通論點的很明白的反應嗎？以堅決的步驟，高特回到人生，回到自然，而他的教訓，正表示對於一種由十八世紀的平庸代表使之變為衰老的藝術，提出的模型公訴。但是，我們要因此便相信詩人的職務是限於個體的忠實表現嗎？決不能。詩人尙留在詩的實現的半路中。因為高特以下面一句話完足他的思想：『既經到了個體表現的這一程度，在我們於是開始普通人名爲組織結構的行爲。』也正是這一點，當我們看高特在衰老的古典主義與預兆的浪漫主義之間，作成了一種綜合時，我們想說的話。他成功將一種新的津液注入高貴的嚴格的但空無實質和生命的形式中。

更舉出在第十一首羅馬挽歌

Élégie romaine

中的這個他的詩的定義：

『藝術家自當高興，當他的作品在他的周圍有如一座高的萬神廟 *Panthéon* 時。』高特看見過羅馬的萬神廟，而從他以情愛審視的那些圓柱，那個圓頂，他即得了他的天才的影子。這位藝術家自己很高興，當他的作品以從

原料轉變爲美的結實豎起在他的周圍時。

又這位藝術家利用一切的事物以順利他的藝術。他認得使他的靈感顫動的祕密，有時由於他所收集的藝術品的印刷片的靜觀，有時由於音樂在他所激起的夢想。他在一千七百七十九年給斯坦夫人 *Mme de Stein* 的信中說：『我使音樂來安靜我的靈魂，解放其中的精靈。……漸漸的，聽着可愛的音樂的聲，我的靈魂便自由了。』即睡眠亦給他作助手。他曾對斯坦夫人實說，他睡過『整十八小時不間斷』，便當醒時，更能構思，使他的綺非真妮（註）（*Iphigene*）生活。他以一種神奇的先見，從共同協謀的行爲得到益處，這種行爲在人是使精神能力和身體能力結合的。因爲高特預感到一切，直至我們現在的心分析學，他都預感到了。他從羅馬寫給斯坦夫人的信中說：『我讓一切來至我身上』。又這句：『我完全渾忘我自己』。他渾忘自己，是使當無意識的明晰情形時，他更能獲得意外的寶藏。

（註）高特所作的劇本，以劇中主要人物爲劇名：爲劇取材料自希臘，綺非真妮此阿嘉門農

Agamemnon 王之女，王得罪獵神，致帶領之遠征軍隊不能前進，後以巫人之言，要以

自己的女兒爲犧牲，方能平息獵神之怒，他乃誘綺非真妮來，犧牲於神前。根據這傳說作劇者頗多；希臘的歐利勃提，法國的拉辛尼都是有名的。

一位對學問和經驗這樣好奇的人，有要感到他同時人的抒情蝗的好奇心，那毫不足怪。自童年時起，高特即要自己的精神超越國界。他在 Div. 底萬集中寫道：『我要的少，因爲一切都使我喜歡。』說這話，高特或者自己不曉得自己了。恰相反，他要一切，正因爲一切都使他喜歡，對於他人的詩和對於自己的詩通一樣。

他聽到屋子裏講法文。當時的情形要他加入一隊演拉辛尼 Racine的布力丹尼久斯 (註) Briannicus 一劇的兒童裏面。高特扮劇中的尼羅 (Néron) 。雖然在謀害布力丹尼久斯的時候，尼羅本人亦不過剛過了青春期，人不容易想像試重出那方興起的怪物的色相和姿勢之高特的青年容貌。但他既經有在他的耳朵是新的音節的好奇心了。他不是即以他的作品爲萬神廟的

將來建築師嗎？他猜出拉辛尼的詩的堅實，不管其有溫柔的音樂包含着。

即因爲在拉辛尼的詩中，音樂和建築融化爲一種唯一的響亮結構，高特遂常是喜歡拉辛尼。似乎他愛拉辛尼的抒情詩歌更深於他的悲劇曲調。就是這裏，佛蘭克埠，他與拉辛尼的作品熟習。他用整天而且整夜的工夫專讀拉辛尼的著作。我們曉得，他單獨一個人在房中，高聲朗誦這位溫柔戲劇作家的文字。費墜爾 *Phèdre* 一劇使他迷醉，米士利達 *Mithridate* 一劇使他喜歡，而一直至威廉梅思德一書中，高特都宣說拉辛尼興感起他的讚美。我們看到他給與他的綺非真妮一劇的某種性格，是由於拉辛尼的鼓舞興感。像拉辛尼的綺非真妮一樣，高特的綺非真妮不許有以人爲犧牲的習慣，要遵從和諧與有節奏的規律，總之，構成這劇的成分是抒情詩歌更多於悲劇曲調。但是，在拉辛尼最爲高特所喜歡的，是他呼吸著的十七世紀的莊嚴而溫媚的優美，是他遵從一種定格，一種規矩，一種精密的圖案，使他的悲劇爲一類迷人的廟宇的東西。

(註)這是根據羅馬史寫的一本劇，布力丹尼久斯爲暴君尼羅之弟，應承大統，以年幼，爲尼羅所拚，後尼羅設法將他毒死，爲種種暴行。

有人在高特死後的字紙中發見了專爲夏都伯利安 Chateaubriand 寫的讚揚文字，他毫不遲疑的將這位作家列在抒情詩人之中，他誇獎這位作家的雄辯式的詩才，熱情的在外面世界找尋材料：這是高特所十分重視的，無上特質，又因這點，使他自己與雷儀 (註) René 親近和與拜倫 Byron 親近一樣。拉馬丁 Lamartine 的凝思集 Les Méditations 所發出的絃管琴聲維尼 Vigny 的詩的華美抒寫，都逃不開高特的眼目。但在法國浪漫派的詩的骨子裏，他所發見的仍是夏都伯利安。拉馬丁從他來，許峨 Victor Hugo 亦一樣從他來。他是無韻的詩人，但不是沒有爲詩人的理由，即這樣，寫雷儀的魔術者呈現在高特的心中。維特敬禮雷儀而認識他是弟弟，而詩，則同爲他們兩人的母親。

(註)雷儀爲夏都伯利安的小名，又爲他所寫的一本著名的自傳式的小說的名字。

對於許峨，看他節制或放任某種誇張而不同，高特的意見不定，有時責備他，有時極讚他，但他常是看到他。爲什麼，他稱讚這位詩人有強大的人格個性的，不讚許其尋求和其出現乃開一新時代的東方集 (*Les Orientales*) 呢？

他憂愁的看見許峨深入於『可哀的浪漫潮流』之中。也就是這個潮流，爲他所不喜歡，因爲，在他眼中看來，這位詩人具有一種『不可否認的才能』。『維克多許峨有例外的特質，毫無疑惑，他更新法國的詩，給法國詩以簇新的青春。』高特於一千八百三十年二月，與波蘭人凱茲米安 (*Kasimirian*) 的談話中，爲這種宣言。而且他常有許峨的影子在。他所以要糾正許峨，實因他怕這種出奇的抒情詩爲浪漫主義之助，而失足於其急流中。總起來看，許峨與詩人拜倫同爲高特在一切的機會中最加以稱引的詩人，倘若高特在看見許峨將他的主要抒情作品給與世間之後方沒世，又將作何感想呢？

至於對浪漫主義，我們亦不可相信高特常是以不高興的脾氣看待。可以說：『生命的目的就是生命本身』（一千七百九十六年二月給梅以 Meyer 寫的信）及：『感到戰動是人的最好部分』（浮士德後部）的人，不能常常否認在浪漫主義中有其旋風疾流的力量和青春，表現在思想史上的最有生氣的最高潮。所以，我們也不止一次聽到他迷醉驚奇，而且決然的縱身其中。

這是因他所處時代的特殊空氣，使我們有他對伯蘭衣 Beranger 的歌的過於寬容的重視。但我們不要忘記伯蘭衣是拿破崙的歌唱者，一位通俗詩人，即因為這一點，伯蘭衣也有了生命的天賦。他的拍節如聞行動，他的歌的音韻很從容，他誇獎歡欣，青春，美酒。Divan 底萬集中的波斯詩人哈費茲 Hafiz 和費鬪濟 Firduzi 不是這樣而為別的嗎？他們不是像伯蘭衣一樣，當日出時立起，直至夜深，和高特一般的說：『你想曉得生命的最後一句話嗎？要快樂！倘若你不能，則要高興！』（Xénies 薩尼集。）從伯蘭

衣的朧摯快樂至波斯詩人的絕頂高地，相同的凱旋勝利的招請響亮呼喊著。高特緊將其把捉，他且於此變爲一切詩人中的象徵，歡喜，微笑，在他是抵抗定命的必需的香膏。幸福快樂之溫親的崇拜，推他直至於喊出：『壞脾氣在一個生人身上是他的卑下無身分的意識。』從波斯詩人蘇菲斯 Soutis 的口中吐出，有玫瑰的芬芳的智慧，使高特狂喜大樂。他在伯蘭衣的作品中發現些這一類的痕跡。

他的好奇心是一座輪轉的燈塔。在歐洲的或亞洲的抒情作品後，民間的詩繼來使他留意。他在阿德利亞 Adriatique 海灣內發現勾茲拉（註1）Guzla 歌詩所從唱出來的地方。克拉辣嘉就爾（註1）Clara Gazul 使他感到最高的興趣。他要安培爾 Ampère 爲他很詳盡的說，這位在他眼中是富於幻想的梅禮美 Mérimée，這位機靈的海盜，因爲高特認識了和細味了關於那部勾茲拉歌集的想像的僞作。和對於伯蘭衣一般，他於此認出最真實，最複雜，最攝人的才能，他讚揚梅禮美，研究他的人物和他的作品。他讚

美梅禮美有喜歡奇情怪事的快樂心理，有一種爲可愛的假作的超等意指。高特最怕浪漫文人的誇張過甚之詞，及散播在他們作品中，對於罪惡和幻覺特喜歡的東西。勾茲拉歌集呢？鬼影和怪物蟻聚於其中。但照他的意見，梅禮美的作品所表出的精神上的獨立不倚，使他歡欣不已。而僅爲勾茲拉歌集中所描寫的可怕景象的簡單旁觀者，照高特的意思，梅禮美曉得滲入一種有意作成的異地風光，將其藝術的轉成爲一種極風趣的消遣品。由於梅禮美的精巧手段使這歌集成爲風氣，高特不願意爲其中的機巧所隱住。他使人相信是他發見這集的僞作和它的真正作者。

(註一) 勾茲拉爲梅禮美假託翻譯塞爾維亞的民歌的作品，當時人多相信是真正的翻譯，實則爲梅禮美的想像，書述海盜的故事，地點在阿德里亞海灣。

(註二) 亦梅禮美的作品，謂由一位西班牙的演喜劇的女子述出，實亦他的創作。

他對於塞爾維亞 *Servic* 的詩的研究，曾寫一篇文章發表在美術與古物 *Kunst und Alterthum* 雜誌中，而這種研究使他得在勾茲拉歌集中，細味這種

特殊抒情詩的重要仿作是可能的。高特對於發自本人而使自己與作品一致的作家，都以他們的恰當價值評判他們。從評判人的身分上看，高特應用相同的方法，在使評判公當，他恰好置身在作者的觀點的地位。即這樣，他可以讚歎伯蘭衣和他的歌。對於梅禮美是同樣的態度，他說：『梅禮美是有名的快活漢子。要以一種全是外在的款式，如是描寫這一類題材，必須有更多於人普通所相信的力量和天才方可。這是真正的藝術的。』人也很容易懂得，在梅禮美的那種圖畫的寫實精神，對他有頗良好的印象。他在一次與梭列 Soret 的談話中說到這點，所以，在勾茲拉歌集中，即描寫得最可怕的景象，亦可以不致『亂人神經』的而誦讀。

且看他對於拜倫的態度。不是拜倫的怪誕行爲，不是他的不良舉動，不是他的祖國和他的大多數同國人加他的壞聲名，不是高特心中所有的這是一位他的抄襲者的相信，抄襲在這位英國詩人方面或是無意的，但這使他在他的某一部分作品中的思想採取自高特的作品，這些都不足以阻高特

對於拜倫感到一種在他生平是最強烈的讚美，而且爲一種親愛。從他的早年起，那時他公然與社會的法律，與本國的法律反對，拜倫即使他感到興趣。這位天生的貴族，在英格蘭歌人與蘇格蘭評論者一文中，駁斥某某蘇格蘭詩人反對他的詩的批評所取的傲慢態度，這位社會成見和庸俗常識的靜觀者所有的蔑視姿勢，使高特喜歡。雖則，在別處，節制的趣味和意義，得到他的完全讚許，高特對於常是拜倫的真面目，這位和諧的偶像破壞者，特有一種奇異的優容。在這匹無羈勒而投入生與死之跳舞中的瘋狂駿馬身上，高特是不是認出在他少年時的同伴的眼中，他拿來表示自己的『那匹狂妄和號叫的小馬』呢？當那時，熱血沸騰，他想同拜倫一樣，襲擊一切可能的峯頂，滿手握住自己的一切欲望。高特常是原諒拜倫『爲瞬息的感情而寫，』快捷的寫，常是忙亂。……本來拜倫爲他的敵人，爲個人的性情，爲尙年少即奪他去的死的預感所驅策，他生活在狂暴風潮中，他奮身欣於物質的世界上，抽取填滿他的詩歌感興的本質。即這一點，曼佛

列（註一）Manfred，這位浮士德的弟弟，類似他。高特沒有弄錯：是浮士德給拜倫以他的曼佛列的觀念。別一方面，讀馬林諾化利愛利（註二）Marino Falieri一書，他欣享這詩劇給他的驚奇，這詩劇將他移至威尼斯 Venice爲他造出那種最適意的幻覺。

（註一）拜倫的自白式的詩劇。

（註二）拜倫的劇本，以意大利的事實爲材料。

爲拜倫的熱烈所牽引，高特隨着他天才的灣折，又以如許的柔順，忘記他因此完全讚許了浪漫主義。拜倫的作品和他的生活，以他突然的閃光和黑暗，他的劣點和他的優越，不是即現出浪漫主義的本身影子嗎？更有，則高特對於拜倫的熱誠是沒有界限的。他勸愛克曼學英文，爲的可以讀拜倫，這是一位『從前所未見，將來亦很難得見的偉大的人格。』這位詩人的性格同於這位詩人的詩情，很合他的口胃，他認出這是一位真正的詩人。因爲一點毫末的東西，他都發見他羨慕這位俊偉的浪人，這位狂熱的

天才，他注視這天才混和於原質中，爬上爲雷電所焦黑的山峯，此大膽闊大的臂力分開汹涌的海潮……當他少年，他不是也有同樣的氣概和同樣的想望嗎？或者這位阿林被的神 Olympien（註一）也親經過拜倫的內心狂亂在自己胸中也有一顆如在密梭郎機（註二）Missolonghi 停止跳動的心一樣紛擾的心。但是，在這位剛強的日耳曼人，平衡戰勝了無序，內心的紛亂轉變爲和諧。從這兩個個人看，是拜倫委身於自己的命運而爲弱者，至高特則以堅定的嚴靜，將高亮的光明照在自己的命運上。

（註一）阿林被爲希臘神話中的神的住所；因爲高特是希臘精神的崇拜者，最富希臘精神的人，有類於阿林被的神，故云。

（註二）拜倫從軍希臘時病死的地名。

拜倫的描狀的飄逸筆墨，雖則感興取材於現實，他的女角色的畫像，他創造人物的樣式，使人物行動的方法，但都使高特驚奇，且至於自己承認拜倫對於自己有某一種影響，關於這事，要於他自己的判斷外，看看其

他的人的判斷，因為相反的情形似是不斷的生出來。但對於拜倫，高特表示一種出人意外的謙虛。他是沉浸在發自拜倫的詩的熱氣中。對於他的詩人，他在海倫那 *Helene* 一詩中，特造了一座不朽的情愛的紀念物。他說明拜倫不是古典的，亦不是浪漫的，但是如白日一般現在的。他對愛克曼這樣說：『我需要這樣的一個人。而且，以他的好動天性，以他的驅他死在密梭郎機的好戰脾氣，他比其他的人合我的口胃。』我們感覺到，高特在拜倫身上造出他的替身，這位替身急疾，奮鬪，動作，歌唱，完成高特因為命運，又因為他個人的意志所禁止不為的一羣事業。他讓這位他所喜歡的狂詩人爲他一面明亮的鏡子，他以溫婉的微笑靜觀這鏡子裏的這個人的動作，勝利，縱欲，這個，若不是因自己要別一面和較堅固的鏡子，他亦可能得有。所以拜倫的死亡在他實爲一種真正的痛苦。

超出十分難剷除的文字的，傳統的，禮習的界限，高特對於在歐洲的凡思想和感覺的人物，都以思想交通，以靈魂接合。他有最高度的最高貴

意義的歐洲意識。現在歐洲求變爲一個不同於地理上所有的實體，那麼，高特的榜樣足以鼓勵我們的努力，堅定我們的希望。

馬達利阿嘉 歐羅巴。是神聖的地。是精神的母親。有無限的生命和無限的形體！有十分的繁富和十分的強度！單獨城市所有的記念，卽爲其所引起的形容的確切和豐富所眩迷，如：牛津 Oxford，西愛尼 Sienne，赫德爾堡 Heidelberg，格雷那 Grenade，亞姆斯台丹 Amsterdam，克拉哥維 Cracovie，哥平哈格 Copenhagen，布路治 Bruges，沙脫爾 Chartres，哥因伯爾 Coimbre，猶薩拉 Upsala；這不過是從點綴這常是少年，但非常是智慧的老歐洲地上的無數寶物中，隨便取來的一握寶珠而已。

這塊神聖的土地所產出的人種，在這兩千年的歷史中留下了很深的痕跡，……他們在這行星的探討中的大膽，等於在這廣漠和黑暗的愚昧之大海的研求，這海在我們的知識小島看來是茫無邊際。但這種人的最根本的特創，不是在能以自然法則的聰明利用，來役使自然，也不是在能發見遠

距離的動作的神祕力量：白種人的最根本的特創，是在曉得給個人以一種新的價值。

所以，也是在個人身上，歐洲喜歡來表現自己。歐洲是英雄的地，而英雄的題目，或如在阿馬帝斯（註）Amadis一書中的小說的描寫，或如在嘉賴爾 Carlyle 的歷史的描寫，或行在鄧尼 Taine 的哲學的描寫，或如在尼采 的象徵的描寫，英雄的題目成爲它精神生活的靈魂，有如它歷史的和它藝術的骨骼一般。由歐洲的眼光來看，即蘇格拉底，即耶穌，亦變爲英雄，而英雄榮譽之袍可以其華貴披在最後的美國盜匪或最後的北歐騙子肩上，總要他們在他們的行動中能達到某一種的偉大。這就是使歐洲所以爲歐洲的一種創造能力的畸形變態：在這塊土地，歷史是以特選的個人的強烈凝聚的容貌表現出來。

（註）十五世紀中的一部騎士小說的名，這部小說由西班牙及法國的作家寫成；書中主人阿

馬帝斯成爲騎士的模型人物。

要從這種民族等待一個是複雜的和個體化的人物的阿林被。古典的阿林被對於歐洲人漸次創造的阿林被，同一本化學書對於活的大自然一樣。鴻壁特 (Jupiter)，薩杜尼 (Saturne)，納杜尼 (Neptune)，郁農 (Juno)，維納斯 (Venus)，米涅夫 (註一) (Minerve)，是金屬和非金屬原素，是心理學上的『單體』。歐洲的阿林被由血肉的人所造成。請看浮士德，看他與精神上的其他的偉大歐洲人：韓姆列 (Hamlet) 李亞 (註二) (King Lear) 吉訶德先生 (Don Quichotte) 桑訶 (註三) (Sancho)，唐游安 (註四) (Don Juan)，伊凡嘉拉馬佐夫 (註五) (Ivan Karamazov)，倍爾甄提 (註六) (Peer Gynt) 同在一塊的情形。

(註一) 以上六個名字都爲希臘神話中，阿林被山上的神名。

(註二) 韓姆列與李亞王爲莎士比亞名劇。

(註三) 西萬提斯的名作，吉訶德先生中的人物。

(註四) 西班牙的傳說中的人物，狄爾梭寫爲劇本，後來作者以爲題材者甚多。

(註五)杜思退夫斯基的名作。

(註六)易卜生的名劇。

他們同我們一齊生活，陪伴我們在我們的比較他們的爲短促的塵世生活中，因爲，我們走了時，他們留著陪伴我們的兒孫，我們兒孫的兒孫。他們或者沒有如我們的感官所看見，所摩觸的人物一樣的活在，但他在至少與我們聽到說的，或我們在歷史中看到痕跡的那些人物一樣。誰不感覺到吉訶德先生與菲力第二 (Philippe II) 一樣活在，韓姆列與伊利沙伯 (Elisabeth) 一樣活在，浮士德與魏瑪大公 (Le Grand Duc de Weimar) 一樣活在呢？這些精神上的歐洲人，比例着歷史充滿他們以人類經驗而續漸增大。設想在內而成形於外，他們有凡生物所有的長大和進化的功能，而即因此，經過在他們身上的歲月，將其思想，將其發明，使他們更加豐富，但沒有改變其中淵深的意義。更有，是神奇之神奇，這些歐洲人達到普遍性，正是因爲他們有深深的國家性。這因深澈國家性的底蘊，他們直透入他們

重尋出自身的人性之活水源。由此，不管他們的複雜性，這種家族的空氣，超過時代和國界，而使他們通通相似。

很奇怪的是在他們中間，我們看到初則使人驚異的，繼加回想則特有意思的兩國人的不在。

在我們的偉大歐洲人的家庭中，缺少法蘭西人和意大利人。因此，兩個最富於智慧和美術的天稟的歐洲國家，比較其他的歐洲國家，是較少有特著為歐洲的，創造特選的個人的能力。當我們想到意大利，這是它的造形藝術，特別為我們所想到；所以，意大利的偉大歐洲人是其瑰偉的畫像，是其在大理石上的皇華創作：約康提像（註一）La Joconde，摩西像 Moise，大維像（註二）David，這在我們身上所固有，而可以說，為我們人格的整個的一部份。至於法蘭西，諸位要我說嘉剛鬪阿（註三）Gargantua 和彭達格留爾（註四）Pantagruel 有如巨碩種族的歐洲人嗎？當然不。拉比萊 Rabelais 的快活巨人們，屬於他們又促其崩潰的中世紀的阿林被。真的是，巴奴

基（註三）Panurge……但若嘉剛阿利彭達格留爾是逾常的巨偉，巴奴基既經是屬於甘特提（註四）Candide的一家，在精神上的偉大歐洲人的家庭中，不過爲一位第二流的人物而已。

（註一）文西的最有名的圖畫。

（註二）兩像爲米克郎的最有名的雕刻。

（註三）拉比萊書中的人物。

（註四）服爾德的名著。

我們由此而提到這件奇異事實，即法蘭西，富規矩準繩的和抽象精神的國家，特別豐富文學教育的國家，不將強大的人型供給歐洲的阿林彼。這是因爲法蘭西天才過於謹持，過於禁制，過於迷戀秩序和回想，不能縱身於最偉大之人型所從出的藝術概念之美偉沸騰的紛擾情形中。這精神的舞台上，法蘭西的職務不是在位置人物，是在供給背景，裝飾，框架和法則。這是在法蘭西文化的底本上，歐洲的偉大人物投映出來。

但這是在對於本國血性的十分忠實中，普遍的精神設想出這些人物來！請看這位伊凡嘉拉馬佐夫；這位動情的有知識的人，他的思想，不能看到一種輪廓，浩漠的迷失在他祖國俄羅斯的平原中，又和本國一樣，他不關心於途徑，不關心於方向，徘徊不定，遲疑難決，常自苦惱，憧憬於他同時又愛又恨的上帝。他是十足的俄國人，這個人，但是他的聲音又十分能在我們身上喚起內面的回聲！

請看倍爾甄提，身心都是流浪的那威人，實際的和精神的探險者，可是他停泊在一種坦率的過去記念中，在一種嚴厲的道德中。他是北歐人，這位新教徒，但他是我們全體的人，當他向著一個『我』。爲動人的朝拜時，這個『我』常是逃入騙人的將來中，常是藏在神秘的過去中，而其意義則至過遲而來不及時方洩露出來。請看英國人韓姆列和西班牙人吉訶德先生。

他們的驚人的對稱，使人夢想這是在西萬提斯 Cervantes與莎士比亞之

間的一種質物，好像這兩位生在同時的大詩人，雖不相識，但想創造出兩個象徵他們國家的英雄來，他們自然而然的達到恰成完全相對的兩種概念。韓姆列，實行家，立在『過於有太陽』的地位：

習俗的鏡子，法式的模埋，

一切觀察者的觀察者。

即是說，實行家被一切都有規律和傳習的一個豐富繁雜的社會所監視。要注意那個鬼影，那個說話和發令的死者：諸位不看到這是爲傳習的象徵嗎？吉訶德先生呢，是游閒和夢想的騎士，前時戀愛，西萬提斯對我們說，但是『她』絲毫不曉得，作者又加說，——多想像的，富熱情的，迷失和孤立在一个疎散的社會中，沒有規律，也沒有社會的壓力，以維持他的久既睡眠的精力。這是在本有質料中的美的對稱均衡，而我們看到延長在行爲中的，因爲韓姆列，在社會的壓力下，回歸入自身中，描寫那些在內的神奇螺旋曲線，那是他的獨白，那些因回歸自身的行爲而有的感情

曲線，而一切都終結於自殺的虛無；至於吉訶德先生，爲他的感情所驅策，以狂亂的行爲，躍入在他四圍的疎散社會中，描寫那些在外的瑰偉螺旋曲線，那是他的衝出，而一切通完結爲空無和塵土。是英吉利和西班牙的永久模型，在這兩個國家所有最深邃和最極端的事物上看——兩國對於在個人與社會間的問題所有的對稱和相反的答案——韓姆列和吉訶德先生爲一切人類的行爲的兩極端，是全人類的兩個象徵的英雄人物。

浮士德和唐游安亦一樣，這裏的唐游安，是狄爾梭的那位，因爲唐游安，是原始自然的陽剛活力，昧於思想和原理，直衝至所追求的目的：欲望的滿足，求生意志的完成。至於浮士德，是思想做的人，玄想人，由智慧所設想和深思於藝術作品中的生活，意識的人。卽這個理由，唐游安是真正的少年，沸騰著一個初次入世的，獸性的和純粹的生命；至於浮士德，是一位爲魔法所返童的老頭子，他的血，只由一種借給思想之耐久冷淡的熱火，方得沸騰。唐游安的情事續續不已，沒有痕跡留在一位強烈而原

始的人中，只有在統一上是需要的恰好的意識，浮士德的情事則組成一種由上天所規定的線網，一類浮士德以有意的觀察者的態度，使自身康健得益的心理藥方。其中的節奏呢？在唐游安，這狂亂的節奏，急疾的帶有——永遠不能超過的天才特色——在每一幕之末，已經有一個方升的新潮的初次跳躍，將我們像氣喘般的留在新的變換的等待中；是一種驟雨的，烈風的節奏。在浮士德，這種思想的有力節奏，以穩定的步法，確定自身為長而慢的上昇；而漸次的，這種生長，這種觀點的擴大，這種直上至終點而皇華開放的高飛，在這個所在的極峯，人以為看到全部歷史展開直至終際，全體人類將其反映在一個清冽和深淵的思想之內心湖中。

華萊利 有些人留下這種思想，——或這種幻覺，——謂我們這個世界，特別是我們這個歐洲——可以有所成就，倘若政治力量和精神力量能互相瞭解，——至少保持某種較為有定的關係。這樣，現實將矯正了思想；精神或將高貴了行爲；而人在人們的學識和他們的行動間，將不至於找

到使一切觀者迷亂的那種奇異和可惡的對照。但是，這兩種力或者是沒有公共繩尺可量的兩種偉大東西；無疑的這又應當是這樣。

我上面說的這些人中，幾位給我看出是生在十二與十三世紀間。別幾位則產生了文藝復興的熱誠和華彩。最後幾位生在十八世紀，跟著某種主要建築在，都是古代希臘人的發明或創造的，美的神話和知的神話上面的文明之最後希望而消滅了。

高特是其中的一位。我立即又要說，在他之後我不看見有別的人了。人在他之後，只能找到漸漸不順利於這種個人的奇異，和普遍的偉大的環境。

即因這個理由，這次的百年紀念或有一個特殊的意義，這可以爲世界記出一個新時代，因爲這世界轉變的不安和活動，——在受其震動的如許事物與受其重新估計的如許價值之間，——以各種樣式試驗或凌逼智慧本身的生活，及壓制根本是個人的價值。

但是，人怎樣能不迷失在這位古怪的高特的複雜繁富中呢？

我覺得，在他美好而深邃的生物學研究中，所認出的生物之特質，他正好賦有與這特質相同的最高度。

沒有比生物適應環境和給與環境以適當的形式的傾向使他警觸的了。又，我以爲要在他本身認出他有這一類的天才。即因有這天稟，他以如許的複雜，便巧，和美，且時又剛健，——來應付圍繞他的如許印像，欲望，讀物；且應付自己行爲的結果，有時又且應付自己所發出的誘惑。

外則，轉變的天才根本是詩意的，因其主宰着詩人以之爲多方表現的寓言和譬喻的構成，等於其主宰着人物的和劇本情形的創造。但在詩人身上，或在植物身上，都是有這個相同的自然原理：凡生物都有一種適應外界的傾向，而這種變化的傾向度量他們經營生活的傾向，即是說，佔有比他們實際的情形更多的生活樣式，而留在於他們實際的生活精神中。

高特是詩人和蒲羅德（註）*Protée*，以單獨的一個生命生活了一羣的生

命。他消化一切，他使一切化爲自己的質料，他且轉變了他立身和滋生其間的環境。魏瑪因他而爲人所崇拜，及將這種崇拜歸他。他覺得這是一塊優美的土地，他使自己適應這地方，他使地方出色有名。有什麼比這塊小文化區域，更能適於長成和發生爲全世界可以看見的如許枝葉的呢？在那裏；是宮廷侍從，親信輔臣，應差員屬和詩人，收藏家和自然學者，——他又於此得有頗爲多事中的閒暇，來熱情的指揮舞台，但他又留意他所研究的稀少的植物苞芽，或者他小心使其孵化的某種蠶繭。在那裏，他又可以像在玻璃做的東西裏面一樣，隨意的觀察政治和外交生活的縮影；且因很能順從一切的繁文禮節，他呼吸在一種可愛的自由大氣中。他或者是享受了歐洲之完美的最後一個人。

（註）希臘神話中之海神，能隨意變化，不可摸捉。

但聚集了如許的便益，並不是能算爲全體。過爲事物所愛寵，這種愛寵對於我們常有危險。一個爲溫柔所侵佔的生活，是一個內在的受危害的

生活。倘若內心都感染了，蒲羅德便喪失了他的本源。所以，這要他保護他的心；這要他保存他曉得蒙以如許形式的那唯一的東西。倘若大神，爲自己的快樂起見，可以變爲雄牛，白鵝，金雨，但他不應永遠如此，爲某一惑人之形貌所迷溺而陷於其中，——總之，他不應永遠轉變成爲禽獸。

但高特永不讓自己迷住。他的變化的天才，他之以進入或瞬間或思想給他的如許組織中的，必需的同時伴有擺脫的和逃避的天才。他剛覺得某種使他停留的時間，超的當其時是無感覺的神聖之瞬息時，他便覺得一切不能再忍耐的力量侵來身上，而不是溫情，不是習慣，不是利害，能使他比平常所需要的略爲更迷戀一點。沒有像他這樣爲愛自由的本能所佔有的人。他歷過生活，感情，人事，從不承認有某種事物可以值得其本來所有之值。我也很曉得，當他逃避和走開如爲他的魔鬼帶走他時，他帶去的是什麼。他於最親熱快樂的時候，取得一種無價之寶。他於逃避時，保留得一切可能都關在其中的那神秘的寶櫃，收存起一切下次探險和背後思想所

有的不可覺察的財富。他突然從別的人奪取將來，他妒忌不容人問的將來。在我們那有比這將來更活在，更急切的呢？我們的自私自利精神，根本上不過是一種對將來的無限適合與運用。

要一次決定一切的最強力的情感佔據了高特的心。他要一切，他要認識一切，試驗一切，創造一切。即在這一點，他對於現在所有的都是花費的，他花費他的表面而複雜的產品；但他妒忌留起凡將來可能爲的；他貪愛他的明日。本來，人生不是總括在這個難以相信的公式；所謂『保存將來』中嗎？

高特對於愛情上的自由隨便，由此頗可以解釋明白，人很曉得，他在心情的獨立不倚中，從容的表示一種奇異的瑰麗光彩。這位偉大的抒情詩人是最不瘋狂的人；這位偉大的情人是最不迷戀的情人。他的十分清晰的魔鬼命令他戀愛；但這是爲他：使他從愛情抽取凡愛情可以獻給精神的事物，抽取凡由愛情所激起的個人的快樂情緒，和內在能力可以拿來給理解

能力的，給高等建設欲望的，給產生的，動作的，使永恆的力量的事物。所以，他爲永在的女性而犧牲一切的女子。

愛情，是方法與途徑。爲愛情的理想而犧牲一切女子的愛情……愛情；毒蛇，加以描寫或加以圖繪都要防備……唐游安，在他身後絲毫都沒有留下的可憐的人，算得什麼，筆比較於這位更深沈的富肉感，而有無上的自由的天才，他似乎僅僅要從情愛的複雜經驗中，提鍊迷醉智慧的唯一精液，方受誘惑而放縱的呢？

所以，在高特是要一切。一切，外又加：能避開，得解脫。因爲浮士德應當得解脫。本來，他不是很值得得解脫嗎？不得解脫的，和不能解脫的那些人，是毫無所失，且不能有所失的人。

但在顯出最稀有的相反比照之天稟的那一位，沒有什麼比他性質的大數目，比他注意力的多方面，比他獨立的天稟，更能證明他的生命是命定爲不朽的了。所以，他應必然的對於自己所有的觀念，是爲他能超脫一切

的觀念。他像被強逼的一般，將他的絕對生存中點，他孤獨的和深邃同一的中心，位置在他的理性常是爲君主的絕高所在，他的理性，對於在這位閃閃不可捉摸的高特身上所看出的魔鬼主義，應容許其存在，及要將其描畫出來，那他的理性本身，卽可以說明自己，及對於這種例外的人生，得到一種新鮮的和普遍的意義。得爲一種這樣光彩的成就的驕傲，得爲一位是一切神奇事物的主人的驕傲，這方生的驕傲乃純化，高昇至使其相等於一種無限的謙沖的玄學級度。一株柏樹認識自己是樹中最大的樹，全沒有什麼可以驕傲；而高特拿來使他的態度所有的價值，或所有的表面沒價值，轉移入一個自然的原理上的神秘的魔鬼主義，無疑的爲他指示那是在我們，那是來自我們，那是使我們驚異的某種或好或壞的全能傾向，應當使我們猜出其中有某種根本是宇宙性的計劃存在，因爲，我們在我們的心中，絲毫找不到使我們預看出，及使我我明白那些懸擬和自然發生的動作的東西。而卽由這一點，高特的生命，當他認出一種其性質是有生生不已之

力量的法則，爲他感情的，爲他獨立與解放之反應作用的泉源時，他對之爲完全的信託。他將他的全部柔順，而這便是他的光榮所有的完成之一種，放在對於原來是這樣存在的，——即是說，看來是這樣存在的外界事物的完全服從中。他自承爲一種整個的服從，像一種對於有形世界的教訓捨身一般。他說過：『我常想人世是比我的天才爲更天才的。』他不願承認，在主體中，比在最微末的客體中所觀察到的，有什麼更爲有意指和更爲重要的東西。在他看來，最微末的樹葉比全體的言說爲有意義；而直至差不多爲他在世的最後一日，他還對愛克曼說，——不是言說能抵得上一幅圖畫，即偶然由手塗出的亦不能。這位詩人看不起文字。

但是所謂麻福，所謂最終的贖罪，在高特的思想中，不是由這種對外形的奇異承認——由這重客觀性的奇怪秘密而取得嗎？我所寫的，或特別是自然加到我心上的那想像的一幕劇，由一種容易的比照，頗能爲我表現出這一種態度來。

我想到莎士比亞，他充滿生命，而且又充滿絕望。韓姆列，（想諸位記得）手稱一個人頭：他駭怕的呼吸其中的空虛，他的心掀起來……他厭惡的將其擲下。但浮士德則冷然的拿這凶惡的東西來，而這東西，是可以擾亂一切的思想的。他很曉得，一種玄想不能達到什麼：而人因精神作用而迷失在這將來的過去中：在死亡中，不是在大自然的直接途徑上。所以，他考察，他最小的研究這個頭顱，他自己將這種注意的努力，比較於他從前考察很古的寫本所費的力量。

至他考察的終了，從他雙唇吐來的，不是一種全由空虛感與他的獨白。但他這樣說：『哺乳動物的頭由六根脊椎構成；三根是在頭的後部，包藏大腦和生命之源，根分爲微細的絲網，大腦將其送至人體內及全身的表面。三根構成頭的前部，與它所捕捉，它所擁抱，及它所理解的外界接觸，相交通。』而他遂以他對知識的完全清晰和奇異的態度，在自己的生命中，使自己更加鞏固，更加確定。

他拿他全部的觀察意志，拿他全部的廣漠想像的主宰能力，放在有形世界的研究和表現中。他像他在後部浮士德中很美麗的歌唱過的那位林洗 (Lynce) 一般，生活於視官的快樂中，他因眼睛而生活，他的大眼睛永不至疲倦的沈浸於圖形和顏色。他沉醉於凡爲他重複現出光明來的物體；他生活於觀看。

凡可看見的，在他身上，是與凡在內心生活的不定和不可描寫之世界中的，爲十分明顯的相對，對於內在的世界，他正式的說，從未動心想去探問我們意識所有的這積厚。他說：『他對於所謂思想從未思想過。』別一次他加說：『凡人對於自己內心所觀察的及所感覺的，在我看來，似爲構成他生存的最微末部分。他於此看到特是他所缺乏的，而不是他所佔有的。』

高特是擁護外形的偉大辯護人。他對於凡屬於表面的，都給與一種關切和價值，這在我覺得最重要中的一種表白和一種主見。

他很懂得，雖則我們覺到在其本身是無用的無限感覺，但就是從這些感覺，不管其完全無關係，我們以一種全是不費力的好奇心，和純粹奢侈品的注意力，取出全部人類的科學和藝術。我時想，在某某人，和在他一樣，有一種濃密和深邃的『外界生命』存在，這生命至少相等於我們給與內心的沉黑的，及給與隱士和密教的祕密發見的那些生命。將初次，痛苦和神奇的陽光射在生盲的眼簾上，對於這位天生盲目的人應爲怎樣出奇的啓示！而他漸漸的向著知識界限，——向著形式和身體的明白所自覺到的努力，有多少的進步！

恰相反，內心世界常受模糊感覺，浮游記念，緊張情狀，虛擬言詞的紛亂所侵凌，在我們想觀察和想捉住的地方，即有些要將觀察的本身更改和變壞。我們剛正可以構想和擬定所謂對於思想而思想，自第二級起，自我們試將我們的意識昇至這第二級力量時，立即一切便起紛亂了……

高特觀察，靜觀，時於造形藝術的作品中，時於大自然中，追求形式

，試求出畫成和塑就他所考察的作品或物體的圖樣。相同一個人，能爲如許的熱情，能爲如許的自由，於情感的任性中，於詩意的意外創造中，又能快樂的使自己爲一位忍耐無盡的觀察者；他專心於植物學和解剖學的細微研究，而將所得的結果寫在最簡單和最精鍊的文字中。

這是更多的一個證據，證明天賦的複雜性，而幾是天賦的通常的不相容性，在最高層的天才，乃是最根本的東西。

但是，形體的愛，在高特並不限於得到靜觀的快樂；凡有生命的形體都是一個轉變的原素，而某種形體的一部分，或者是爲其他別一部分的改變作用。高特熱誠的擁護萬物蛻變的思想，這他在植物中，在脊椎動物的骨骼中看出。他在『形體』下找求『力』，他發見物體形態的層次變化，原因的連續在他乃現出於結果的不連續下。他發見葉變爲花瓣，爲雄蕊，爲雌蕊；在種子與苞芽之間有深遠的一致性。他以最大的精確描寫環境適應的效果，主宰植物生長的某某數種人工培養，在物體發展的內在法則與

地方和偶然情境之間，時時保持不已的勢力之平衡。他是進化論的創始人之一。

關於植物，他說：『植物具有一種根源的，本生的，自身的固定性，同時又有一種柔性和一種特別的動性，使它得因自己變化而與地球上所有的一切變化情境相適合。』他試在一種公同的概念中，求理解一切種類的植物，他深信，（他說）『這種概念可以使人更爲容易感到，』——而這種觀念乃在一種唯一的植物，爲一切其他植物之型式的可見形式下』現在他眼前。這要他去看。

這是植物之固定模型和進化之變動概念的一種很出奇的配合。

從這裏看出這位偉大人物的一个最深的結子，或者不是過於膽大罷。一切都藏在一種智慧中；智慧愈廣大，則智慧愈團結；或特是：智慧的寬廣不過是表示其連結至最高的程度。所以，或者這種預感，這種想在生物中發見和追求一種變形之意志的欲望，是根源於他從前與某類半詩意半隱

祕的思想相接觸，這類思想爲古代所重視，而十八世紀末的行家又重新拿來研究。頗迷惑人和很不確切的奧菲主義 Orphisme 的觀念，假定在一切的事物，有生物和無生物，都有一種不可知的生命原則，都有一種向着較高生命的傾向的魔法觀念：精神在現實的一切原素中醞釀，所以藉精神來運用一切的事物和生物，當這些事物和生物藏有精神時，不是不可能的觀念，這表證爲一類原始的推理作用的存在，同時又爲一種根本是詩發生力或人格化發生力的本能的存在。

高特似是深深的透入這滿足他爲詩人，刺激他爲自然學家的力量的情感。總之，他在植物中看見一類神來的現象，一種變化的意志，像他說的，漸次的發展，從別一形式孵化出一個形式來，似在一理想的梯子上而上昇，直上至有生自然界的最高點，兩性的種族延綿爲止。

總之，他給人看是一種十分稀少，十分豐富的相反性格的結合。他是互換的時爲古典的，時爲浪漫的。他是一位哲學家，厭惡哲學上的主要方

法，——所謂主體的分晰；他是一位學者，不能或不願使用實證科學的最有力的工具；他又是一位密教徒，但是一位完全專心於外界觀察的奇異密教徒。他想造出一種自然的概念來，這概念非得自牛頓，也非得自上帝，——至少非得自宗教所提出的上帝。他不承認上帝造物，因他在生物機體的進化中，看到這是一種不兩立的理論。別一方面，他又反對單以物理化學的力量來解釋生命的學說。

關於這點，他的思想不是十分遠於我們的思想。我們比他有的便宜是：我們多有一羣自他的時代以來發明的事實。但我們可以爲我們作成的生命的觀念，僅在更精確的矛盾上，更多數和更複雜的啞謎上，表現出己來，比他較有所得而已。

就是這樣，高特生活的性質和他生命的性格，能爲十分的調合。

這因爲高特是整個希望；他從自己推開和避免凡可以軟弱生活和理解之意志的東西。他全不退避任何的表面矛盾，倘若這矛盾能使他更豐富時

。他急激的切斷一切的痛苦，即最親近的亦然，倘若這些連結，倘若這些痛苦，使他對於他將從這些印像所受的生命怕給與更多的生命時。他像一種他所喜歡的植物一樣，堅定的向着時間的最光亮，最溫熱的一瞬。……

古人或者曾將他歸在這位羅馬所尊敬之怪神的含糊不清的族類中，是過渡的神，轉變的神，所兩副相對的面孔靜觀一切可觀的事物，是夜紐斯神 Janus。在高特，兩副面孔的夜紐斯神，有一副面孔對着剛正完結的時代；又有別一副向着我們的時代看來。同樣，他可以向着德國獻出一副典型美的面孔，對於法國，他又獻出全是浪漫之表現的形容。

但這座相同的奇異雕像，又很可以看作爲其他千百的二元精神；及在這一副雙重的前額上，可以立定一種對稱之視野的，一種配合之深淵的，一種相互補助之視覺和注意的驚人數量。因爲，全數羅馬的夜紐斯都不足以表現在高特身上的一切相反，一切對照，——或可以說，一切綜合。在他身上去找尋這些相反比照，幾是一種遊戲，而這種遊戲使人疑惑，倘若

不是他成一個系統來培養這些矛盾時。

抒情詩的靈魂，在他是與植物學家的安靜和忍耐的靈魂互換。他是愛好者，他是創造者；他是博學又風流；他將高貴和真率與梅非斯托費列斯（註一）（Méphistophéles）或得自拉茂之姪（註二）（Rameau-le-Neveu）的玩世態度相配合；他曉得將一種無上的自由與臨事的便巧與對公事的熱心結合起來。後則，他隨自己的意思作亞波侖（註三）（Apollon）和狄安尼梭斯（註四）（Dionysos），中世的和古代的，地獄和冥間，上帝和魔鬼；像他作成奧菲主義和實驗科學，康德和魔性，普通一切的事物和與其相反的別的事物一樣。

（註一）浮士德中的魔鬼名。

（註二）法國十八世紀作家狄德羅的名著，高特將其譯為德文。

（註三）神名，智慧之神。

（註四）神名，酒神，感情狂亂之神。

凡他的矛盾都使他昇高。強於他的生活力，強於他的詩情力；爲他各種手段的主人；像一位將官一樣，對自己內心的運用自由，——對愛情自由，對各種主義自由，對悲劇自由，對純粹的思想，對思想的思想自由，對黑格爾 Hegel 自由，對費希的 (Fichte) 自由，對牛頓自由，——高特不費力，沒敵手，在精神世界中取得他唯一和無上的地位；他十分明白的佔著這個位子，——或特是他造出這個位子來，他即以他的本質規定出這個位子的條件，這十分清楚，而終必至於一千八百零八年，似由一種天象所昭示的必需一般，產生出這個過於期望，過於其爲神奇而有，像過於爲詩的定命所指定的一般的招請和相見，他應拿破侖的招請和與拿破侖相見。

『正是要』，——或者這些母親，（註）生人所不認識的女神，我們悔恨的說她們的名字，在她們的神祕的不在中想。——正是要這些偉大的生命線相遇，而因它們的相遇，一件在精神上的大事件便要創造出來。是要這兩位唯一的人物相吸引，要使他們得以相見。要緊的是詩人的廣闊而令

人讚美的眼睛接受了皇帝的目光，而能指揮如許生命的人，及能指揮如許精神的人要相認識——或——要再相認識。

(註)浮士德中的人物。

高特永不能忘記這次的會見；當然這是他的最偉大的紀念，他驕傲的金鋼鑽石……

但這次相見的景幕又是很簡單；我們很留意的於此看到當時有達列郎 (Talleyrand) 王在場，及看到這位爲巴爾札克 (Balzac) 所很重視的人物，很爲小心，將這次相見的記錄及將最微的細節都精確的寫出來。

使這個題目能在文學上很有價值的容易性，使我遲疑的要一看達列郎。拿破侖本人即告他，——如他說的——不要去作圖畫，即是說，不要去將那些自然構成，即景即情的想像造作，放在幻覺上面，放在過於富意指的地位上面。……

但是，怎樣能在這裏想不到呢，又怎樣能不爲浪漫主義，能不爲從前

的修詞學所採取呢？外則，不是梭爾邦 Sorbonne，也不是法蘭西學院於此覺得討厭。總之，兩種事物的對立與平行，應當與某種精神上的必需相應。

怎樣能想不到呢？我說。

建設在爲行動之智慧的帝國，及在自由情狀中之智慧的帝國，兩者相審視，兩者相傾談於一剎那……那一種剎那！……這是那一種剎那，有組織之大革命的英雄，西方的惡魔，武裝的強者，勝利之誘惑人，默斯特爾 (Maistre) 謂爲默示錄 Apocalypse 所預告的人，招高特至愛爾埠；(Erfurt)——招他，看他如『人』，即以『平等』對他。

那一種剎那！……即是這個時候——一千八百零八年——是大星行至最高點的無價之瞬間。

這是一個瞬間，他自己親對拿破侖說這句條約性的定命話：拘留我罷……我是十分美。他是十分美，致凡歐洲的帝王都來愛爾埠，跪在這位加了

冕的浮士德腳邊。但是他，非不曉得他的真正成敗在將來，不是在戰爭的勝負，確實的，世界的命運是在他美麗的手中；但他的名字的命運是在捉筆的手中；一切的偉大，屬於他的，只是在夢想能垂諸後代；屬於他的，怕對於一切事物有所毀謗和譏誚，他曉得，他的偉大靠着幾位才人的脾氣好壞。他想要在詩人方面得到保障，而由一種政治思想的作用，他將德國最著名的作家，與地上的王公並列的召來在自己的身邊。

大家談論文學。維持和法國悲劇利用爲空間合式的時候的談資和消遣。但這是意在其他別的事體。雖則在談話中，絲毫沒有什麼使人感到這種機緣湊巧，這種事體會合的重量，因這種湊巧和會合，使科斯人皇帝，（註）會見這位將德國思想結在典型主義的陽光之源，及猜出了形式純潔的快感祕密的人，——但一羣事實，一羣可能性都促成這種巧遇。……不過在這樣一種會談，粉飾場面是主要的。各人都想出從容態度，妙選各人應有的微笑。這是兩位迷人魔法家，各逞手段，試來相互媚惑。拿破侖使自

已爲精神的皇帝，且爲文藝的皇帝。高特於此覺得自己有如爲精神的本身。或者這位皇帝在他勢力的真正本質中，得有高特所沒有想像到的一種更明確的意識。

(註)拿破侖是科斯島人。

拿破侖比任何人都曉得，他自己的勢力比世上一切的勢力更進一層，是一種嚴格的魔法勢力，——一種精神對於精神的勢力，——一種妖術。

他對高特說：你是一個人。(或他和人說到高特，謂：這就是一個人。高特卽心悅服——，高特高興直至心靈之底蘊。他被吸住了。這位爲別一天才之俘虜的天才，自己永不能解開這種縛束。在一千八百十三年，當全德國都狂熱而拿破侖帝國倒運時，他將感不到而表示冷淡。

——你是一個人。一個人……卽是說：一切事物的標準，亦卽是說：一個生人，在他面前，其他的生人不過是人的雛形，人的斷片，——幾不成人，因爲他們全不能爲一切事物的標準，——像我們，我和你，爲一切

事物的標準一樣。在我們身上，高特先生，有一種奇異的精力遍滿，——一種狂熱，一種做作的，變化的，轉變的定命，要使在我們之後，世界不與從前相同的定命。

而高特——這並不是我的怪想，——高特想到，念及自己的魔鬼的奇異概念。

本來，將波納柏提（註）（Bonaparte）來寫成第三部浮士德，那是怎樣特殊的人物！

（註）拿破侖的姓。

——實際上，在新時代的這兩個預兆，這兩位先知人之間，有某一種奇異的相似，這要距離遠一點方發見出來，又有某一種對稱，這爲我所見到，全不是我有意要求其如此。我或者將其從一種全是想像的概念推演出來：但請判斷，這是從它本身它擬出來。若想覺察出，那一看便够的。

他們兩人彼此有出奇力量和自由的人：波納柏提，馳突於現實中，活

動的和暴烈的來帶領現實和對付現實，以狂熱動作指揮事實的樂隊，傳給人間事物的實際形態以一種虛幻的速率和焦灼。……他無處不在，無處不獲利；即不幸苦痛亦滋養他的光榮；他爲一切而號令一切。本來，他是完全動作的理想型式，即是說，想像的行動的理想型式，即在心中將動作的最微末處，都使人難相信的精確結構出來，——以一種野獸般的引滿待發的快速和全部能力將其實施，將其精密的造好，將其確切的畫出。是這種性格，是這位爲完全動作而生的人的組織力，決然的使他們有那種爲人所常指出的像古人的容貌

他在我們看來如古人，像雪查 Cochin，在我們看來，似今人一般，因爲他們兩人彼此都可以進入和動作於一切的時代。強大和精密的想像不認得麻煩它的那些傳統習慣；至於所謂新鮮事務，則它使其爲自己的分內事，完全的動作常常找得，處處找得受指揮的材料。拿破侖能理解，能運用一切的民族。他可以指揮阿拉伯人，印度人，蒙古人，尤之乎他統率過那

不爾人，至莫斯科，帶領過薩克遜人至嘉狄斯 Cadix 一般。但是高特，在他的領域內，參加，召集，運用，——歐利勃提 Euripide 同於莎士比亞，服爾德 Voltaire 和傳信大神 Trismégiste 約伯 Job 和狄德羅 Diderot，且又上帝和魔鬼。他能爲林納 Linné 和唐游安，能讚美盧梭，又能在大公爵的宮庭中處理儀文的困難問題。又高特和拿破侖，各隨各的天性彼此都時受東方的引誘。波納柏提看重依思蘭 Islam 有一種簡單和好戰的宗教。高特則迷醉於哈非茲 Hafiz：兩人都讚美摩罕默德。本來，還有什麼比爲東方所引誘更歐洲人的呢？

兩人都顯示出最偉大時代的某特點；他們使人同時想到神話的古代和典型的古代。更有別一特奇的相似點：他們兩人都表示對於理想空談的看不起。純粹思辨爲這一位所不喜歡，也不爲那一位所高興。高特不願意意思所謂思想。波那柏提輕視精神所構造，而沒有必要公認，證實，執行，——沒有必要實地的和有形的結果的事物。

後則，兩人對於宗教保持一種足資比較的態度，因此而有重視和輕看；他們意在用宗教如政治的或戲劇的手段，而於各種宗教之間無區別，他們只看宗教如他們各人舞台上的機括。

當然這一位較智慧；那一位或者是生人中的最狂者；但由此，兩人彼此都爲世界上的最動人感情的人物。

拿破侖，迅雷閃電之靈魂，預備在祕密中之人的與火的集中之靈魂，狂暴的執行，用出奇的更甚於用勢力的方式做作，——有如天然的地震的樣式一般；——總之，是應用於軍事，而且實行於政治上的火鍊主義，因爲他要於十年間重造世界。

但這裏就是很大的差異！高特不喜歡火山的暴烈。他的地質學像他的命運一般。痛惡火山。他採取不知不覺的轉變的深邃系統。他像戀人一般，深信大自然的母性的遲緩。他要長久緩慢的生活。長久的生活，充實的，高遠的和快樂的生活。不是人們，也不是神們，在他是殘酷的。世上沒

有像他一般的人，曉得以如許的幸福將創造的肉感快樂連結於花費消耗的
肉感快樂。他曉得以普遍宇宙的興趣，給與他生存的細節，給與他的遊戲
消遣，且給與他最微末的厭煩無聊。這是一種偉大藝術，將一切事物變化
為精神所享受的玉液瓊漿。

是一位哲人——有人為我們說，——是一位哲人？——是的。但是為
得完全，還需要有為魔鬼所要的事物，——又需要在役使魔鬼，最後則將
魔鬼誑騙的精神自由中，有絕對和不可動的事物。

到晚年，在歐洲之心，為即他本身是的凡智識民族的注意和讚美所向
着的中心，為即在他本身上的廣大好奇心所向着的中心，為生活和加深人
生趣味的藝術之最博學，最高貴的大師，——天才的博愛者，最大的師尊
(Pontifex maximus)，即是說，在各時代與各種文化形式間的橋樑的偉大
構造者，在他的古物，他的草葉，他的圖畫，他的書籍中，在他的思想與
他的親信之間，他光榮的老了。近暮年時，他所說的，沒有一句話不變為

預言。他執行一種歐洲精神的法官的職務，一種無上的職務，比服爾德所執行的更受尊敬，更爲華美，因爲他曉得利用服爾德所完成的許多破壞工作，而沒有將怨恨放在自己心上，沒有激起服爾德所掀動的忿怒。

他自己覺到他變爲一位無上和雪亮的象牙和黃金做的鳩壁特大神，一位光之神，在如許的形式下，訪問了如許的美人，創造了如許的魔法，他自己看到他有一隊神仙拱衛他，其中有的是他詩人的造作；別的是他最親愛，最忠實的思想，他的變形物，他的反牛頓的顏色論，及他最親熱的精靈，他的魔鬼，他的神怪。……

某某與他相等的人物，亦在這尊爲神之典禮的硃紅色的遠方中，爲他現出來。拿破侖，或者是他最偉大的紀念，目光尙留在他的眼睛裏。吳爾光高特，在拿破侖皇帝死後之十年多，長逝在這個小小的魏瑪城，這個地方，在他亦是美好的聖海倫那 (*Sainte-Hélène*)，因爲世人的眼光注意在他的住所上，同移轉到郎武 (註一) (*Longwood*) 上一樣，且他亦一樣有他的拉

加斯，(註一) (Las Cases) 他的蒙多隆，(註二) (Montholon) 他們的名字爲繆

列(註三) (Müller) 又愛克曼。(註三)

(註一) 拿破侖流在聖海倫那島時的住所名。

(註二) 兩人會爲拿破侖記錄回憶錄。

(註三) 都是記錄高特的談話的人。

十分尊皇的晚景！關於他的充實和金黃的生活，是怎麼的注視，當他最高年，他靜觀，——要我怎麼說呢，——他還要他以他勞苦所積聚，精神上的廣大富源的光華，及他天才所流播，精神上的廣大富源的彩耀，來結構他的暮年晚景。

——浮士德現在可以說：剎那，你是十分美……我同意長逝了。……

但爲海倫那所召，他看來是得解脫了，由大家普遍的同意，將他位在一切的思想的神父之間，一切的詩歌的博士之間的第一排：永恆的藝術之父 *Pater aestheticus in aeternum*。

狄思脫 現在開始爲『高特歐洲人』的题目的討論

萊諾爾 我所以敢來爲說話的第一人，那是因爲總要有人開始說話，而且我可以說，要使這種討論進行，總須有人執行文克爾列提（註）Winkelried的職務。在我覺得，執行這種職務的人，當爲本會中的瑞士會員。

（註）瑞士傳說中的英雄，爲衝鋒陷陣的先驅者，遂致戰死留名。

對諸位說，我以多少的關心，我且說，我以怎樣熱情的關心，來聽以上四篇紀念高特的說詞，實是無須，但在我這邊生出一個問題，當然這也是我的同事們所要說的問題，這問題是：高特對於處在現時代的我們，是爲那一種教訓和那一種榜樣呢？我們到佛蘭克埠朝拜高特，和我們對於高特的談話，我們應該拿什麼來呢？我重複的說，這是我想向我的同事發的問題。而我要問他們全體對於這個問題的回答，因爲我們到這裏來，不單爲尊榮高特，我們到這裏來尊榮高特，且冀能於此後在我們所處的世界中，能照高特的榜樣而行爲。

高特所處的時代，與我們所處的時代之間的相似性，是很顯明的，因為我們所生活的時代，是他所生活的時代的必然後繼，像我們一樣，他是兩個時代的人。一方面，他是十八世紀的人。當十八世紀完結時，他既達到他的成熟期。繼則為法國大革命及二十二年之長久戰爭，從馬德利至莫斯科俱為戰場，掀翻了全歐洲。所以，高特所生活的世界，即在他的眼底崩潰了。他於是看見自己在與我們相對的相同責任和相同使命之前：幫助改造新世界，建設替代剛纔破壞的一種新價值表。總言之，做一個新世紀，十九世紀的人。

於此我又要發一個問題：高特可以教導我們什麼呢？我親愛的同事們，在諸位不是覺得，他給我們的第一個榜樣便是：他曉得保持自己而不變。他曉得為一個人。最困難的，便是仍保持自己而不變，保持自己為一個人。而這也是最必要的。他曉得在自身上防護自己，但不是在驕傲的靜守在象牙之塔中，是在使自己更加確實，使自己更加集中，及在使自己為一

位英雄，因為像嘉賴爾說的，「英雄是一位永不變動的集中的人。」高特給與人們，尤其是給與我們智識階級的第一個榜樣，是使他們曉得要爲他們應當爲的人。

繼則，他是他時代的人，但沒有讓自己爲當時的一切衝突，爲當時的一切矛盾所帶累。爲自己時代的人，並不是縱身放棄於當時的一切趨向，反過來，這在曉得理解時代，曉得判斷時代，要有必須的敏感性，要有必須的接收性，使時代得在自己身上反映出來，而自己能使這反光射入光明中。這就是高特所曉得做的。他曉得反應潮流，跳出潮流，站在邊上，猜測出，預感到這潮流到什麼地方去。他且曉得，即在河流中，投下隨後即發出動作的種種思想。

高特有綜合的精神，有調和差異和衝突的能力：天才，如華萊利先生所說的，不是——音的，但是複音的天才。諸位不覺得，當我們這時代，我們不是緊急的需要綜合的精神嗎？在政治方面，社會方面，而且在經濟

方面的一切建設，都將是暫時的，若不使其與在人心中的一種綜合相應時。即因此，我們到這裏來。諸位曉得，有人問一位生活在整個法國大革命時的人薛耶斯 Steyer，當恐怖時期他幹什麼。他的答覆是：『我都受過了。』但這是不够的。這要能這樣答覆：『我仍是我自己；我由自己救出己來，』這就是高特回答我們的。但這是意指着什麼呢？這意指着：他曉得在紛亂中給與秩序的榜樣，在放任中給與訓練的榜樣，在人格的低下中，在精神的卑污中，給與真正的智慧，自由的榜樣。在我看來，這便是高特給我們的教訓，我們應當接收，我們應當利用的教訓。

俄越地 一個意大利人，以他祖國的名義，對於我們的——對於你們的——大師，這位大師，當他正當的成熟期到了羅馬，宣說是第二次生出的世上，這位大師當他高年時，寫他童大利遊記的定稿，沒有改變這實言而重復的說，那這位意大利人可以說什麼話呢？他可以爲諸位說沒有被這位大師自己所沒有說過的什麼呢？他對於羅馬和意大利所寫的和所說的感

謝言詞，是十分的熱烈和十分的長久，倘若我今日在這諸位名人的大會前，將其重新說出來，那這些言詞響着如驕傲的而非誠實的言詞了。今日不是要為驕傲的日子，也不是要為驕傲的時候，因為現在是需要誠實的時代。倘若我們的文明正在危險中是真，這即是高特使其至於極點的文明，他所防護的文明，這種文明，以其作品和以其榜樣，他有所貢獻於其構成，和有所貢獻於其凝固，不單為你們德國人的好處，而且有益於我們意大利人，這是建立在生命之善意，延續和不朽的信誓上，受美和詩之智慧的嚴靜保護，受凡為得最大可能之幸福而工作的人的影響的文明。倘若我們的文明，在現時的暴風雨中，像沒有帆和沒有舵的一般，要冒沉溺的危險，這不是驕傲，這是誠實，應使大家相瞭解：是高特教導過的誠實，是高特來光耀的天空下，藍蔚的大海前，意大利的永久紀念，建築物之間，找尋的誠實和簡單，照他自己所說的話，這使他的眼睛為光明所眩耀。

古典主義，那是不確定的名詞！對於在意大利的高特，第一是意指着

對於自己有的和平，和對於外界有的和平，這是說，即與康德相反，相信有一個外在世界的真實存在，相信人類和事物，凡我們中的每人都要將它們拿來測量自己。想拿它們來測量自己，我們應當忠實的接受，以一種無盡的好奇心，以一種常自驚異的無盡能力，以及一種阿林被人高特所不遲疑的名之爲謙卑之善意來研究它們。他從羅馬寫這話：『在現時，一切的路子都爲我而開，特別是謙卑之路爲我而開。』是自己要研究自然和歷史，是很願認出自己的錯誤和自己的界限之觀察家的善意和謙虛。

在他的旅行日記中，他不倦的複說他在意大利找到限制的，且又真正發揚的一種常是更爲清晰的感覺。這種與天地相應的安靜融合，是我們意大利民族的禮文和天才的秘密，他得以在意大利人是第一次，從一位外國人的口中，聽到的一種誠實，將其界定出來。『在這裏，人感覺到是在大地上，像在自己的家裏一般，並不是在一所租來的房子裏，或公衆的慈善機關裏。』這句話，在三百年後，似乎喚起亞爾培都列 (Albert Dürer) 從

威尼斯寫的一封信中的話：『在如許的陽光後，還有那一種寒冷……在這裏我是一位貴人，在紐蘭堡（Nuremberg）我是一個可憐的人。』

但對於在意大利的高特，古典主義又指着一種精神上的統一，這種統一，我們意大利在政治上的統一未實現以前，即既經達到，而高特，從維郎尼（Verone）至羅馬，從羅馬至那不爾，從那不爾至哥煙地，（Gorgenti）都感覺到這種統一，有如意大利生活的真正奇蹟一般。菲尼基文明，希臘文明，愛士路斯克（Etrusque）文明，羅馬文明，昆莊丁 Byzantine 文明，基督教文明，回教文明，都聯合在意大利，爲十分不可分解的相融與相混，自數千年來，即這樣造成意大利文明，而使沒有什麼人能在這株安全，堅固，常青的樹腳辨出錯雜交織的花紋來。

對着這種自然發生的統一的神祕，由如許的繁複所造成，想使人感到一種幾是宗教的情感，則遊客或是詩人或是博學者，都沒有關係，同樣，想使人覺得在繁星的閃爍外有無限的天空，不一定須要爲一位天文學家。

有張開的眼睛和人的心便夠了。況且高特又還有天才。

我們意大利民族實現這種統一和這種和諧，由於一種延展至數千年的工作。高特在意大利，於幾個月內，即將其實現了，這爲他所十分期望，他十分熱烈的希求於此得到榜樣。他自己認出，不單是溫和的氣候和明亮的太陽，而且是上帝的保護，許他得實現他心靈的統一。

經過一種長久和熱心的融會後，在他覺得人的模範，不是樹或山，乃是人的作品和紀念建築物。人在自己身上找得世界的量衡。他要使自己的生活爲一個榜樣，又使其爲一個紀念建築物。『敢爲幸福者，』他這樣勸自己和別人。在劉多維西游儂像 Junon Ludovisi 的嚴靜注視之下，這像保護他在對着羅馬廣場的莫斯加鐵利 Moscattelli 大廈的小房子，他喊道：『安靜，安靜。』

在一個半世紀之後，高特的這話四散在紛亂的歐洲。謙卑和誠實，統一和安靜，這就高特從意大利所帶過來，他在今日要重複說的真理。即因

這個理由，諸位先生，這百年紀念的舉行是表示我們一切人，從日內瓦到巴黎，從柏林到倫敦，都要聽從高特；否則，這紀念是表示我們僅爲純粹理論的空談而到這裏來，而沒有注意及這不是榮寵高特，乃是違背他，而這次慶祝亦不過是一位宗教徒在臨死人牀前的一種祈禱。

在他離開羅馬的最後一個星期日，高特要親手植一株松樹在安智利加戈夫曼 (Angelica Kauffmann) 花園中，而於下最後一鋤的土後，他哭了。諸位先生，諸位代表世界各國的智慧：諸位應該在思想，植一株橄欖樹在高特生身房屋的附近，即這樣照着他的榜樣，敬禮他的天才，爲和平的表記，這對於不哭泣和不死亡是十分需要的，諸位曉得，自很久以來，意大利忠實於高特，意大利即願與諸位獻給他。

莫勒 陳述高特的名字，對於盜格魯撒遜人表示什麼，是一件多多超過這次談話的界限的事體。我應在他影響的種種形式中選擇一件事，這事在我以英國文人的資格來看，覺得是比其他一切爲更寶貴或更特色。人可

以特別喜歡的研究浮士德的影響，這篇詩在其他許多的稀有特質外，有直透入讀者之心的最深處，可以說，有改變讀者的人生觀念的特殊力量。個人的經驗可是其他別的經驗：人世對於讀過浮士德的人有一種不同的形色。人又可以選擇嘉賴爾，佐治亨利劉易士（George Henry Lewis）及其他許多人，即在那最先使英國讀者認識高特的人們間，將他們所感到的印像爲研究題目，他們看見在自己面前之高特的智慧天性的和諧平衡，他們又發見了，或至少以熱情的接受了這個真理，即智慧與詩的敏感，不是互相排斥的，是可以合作的。不論何人，倘若很認識高特，決不至再相信詩人根本是一位純粹的夢想者，沒有思想或至少是缺乏平衡，又決不至再或以爲論理和深刻的思想家，本質上是與詩人相反。在高特，達到一特異的程度，他心中的一切偉大力量都和諧的工作，哲學引導他至美，詩允許他得更能懂得真理。

但別有一點我要特別的多多論及，而這點亦不是單屬於高特，這是一

種勢力，他和各國的一羣偉大人物共同公有。這一點是：他的天才他對於人類所爲的美與感興的瑰偉天稟，超過國界，這國界在現時使我們孤獨，有如野獸羣，各生活在其隱僻地一般。高特是不待說的爲德國人和根本是德國人；他對於世界也爲一種特別是德國的贈遺，和莎士比亞的贈遺是英國的，與但丁的贈遺是意大利的一般。但是，他更甚於但丁或莎士比亞，他拿來給世界的贈遺，對於他對人類的愛沒有絲毫的保留，沒有絲毫的界限。我們，別的國度的人，他使我們喜歡德國文字和德國精神，毫什背後曖昧思想的存在，同我們對於南部意大利的橘樹，或對於那威的深港一般。

一個國家對於別一個國家所有的差異，在其本身各有其價值：這些差異有助於使人類的全體遺產更加豐富。這些差異不含有絲毫相反對的內在因素。這是這個病態的和管理不善的時代的不幸，使繫結我們於各種中心地點的親愛情感，至今日乃與這座滿是血的偶像，所謂獨立無上的國家，

與其強大軍隊，與其衆多艦隊，與其猜嫌，與其盲目的怨恨，及與其恐怖之不斷的刑罰，成爲不可分的東西。當我們閱讀別一國的報紙時，我們相信是住在一個瘋狂的世界裏，在其中，您，主席先生，您定然要因爲我而買機關槍來防衛您。至於我，則購多數的戰艦，因爲我沒有別的方法來平定我別的同事們和您對我所引起的恐懼。但在高特領我們去的世界裏，沒有槍礮，也沒有恐懼；莎士比亞，但丁，拉辛尼，高特，不需武裝來互相反對，即那些有與他們進這個世界中的特權的人們，亦無需乎武裝。這個世界的人民都是兄弟，因爲他們是威智爾 (Virgile) 和荷馬的，柏拉圖的和希臘的偉大學者們的精神上的孩子，他們是一種廣大產業的保管者，這種產業與物質世界的寶貨相反，不至因分用而減少。我們愈加在這產業中取用，這產業愈加增長，愈加豐富，我們對於連合我們的友愛亦愈加明瞭。

羅爾安克夫人 那威人看作爲他們的最偉大詩人，亨利韋智蘭 (Henrik Wergeland) 在十九世紀的初年，飽滿於詩歌和行事，在亮照高特的強大作

品的同一星宿下，生活了他的短促而多事的生命。他也和德國的大詩人一樣，不是不曉得在人與社會間的衝突；像高特一樣，他也不孤獨在藝術的象牙塔中，他又將他智慧的瑰偉天賦有益於人類，等於有利於他的祖國一樣。易卜生和皮約孫，（Bjornson）在那威，是他的承繼者，同他一樣，是人民的教育者。

高特在他們看來如一位光明的創造者，像他對於他的同國人，對於他們的時代，及對於一切時代的人民一樣。他是十分的偉大，以致在他乃沒有什麼是微小。烟雲的動盪，顏色的變化，最纖小的花朵，都爲他洩露它們的秘密，有如人心爲他宣示它最深的啞謎一樣的馴服。政事廳的文件的寫作，他那小小公園的管理，使他常要顧到各種事務，而這些事務的完成，在他亦不覺得是在他詩界出奇的大師身分之下。這就是他在他偉大中的謙虛。

在他的生活，給我們的一切教訓中，就是這一種，我們，今日的作家

，應當在其他的之先記住。當然，像我們國家對於財政管理的一般的改革，及減少他們的軍事費用，是很困難的，不過我們可以照他的榜樣，使文明的影響力增強。我們不應當限我們的活動於我們的藝術，不應當用我們的活動於遠開時代需要的用法。

在你能力所及的範圍內，
幹，當需要幹時。

皮約斯耶爾皮約孫這樣的寫過，他並沒有個人利害的關係，曾在前鋒爲那威人民的獨立和自由而奮鬥。

雷爾斯 高特的日記的簡單幾行文字，使我們看到他以波利華爾 Bolivar 爲美洲拉丁民族的有力的，但擾動的天才。我曉得，他們本人並不相識，但他們生來是能相瞭解的，因爲他們由不同的路，兩人都達到同樣的目的。

當熱情的朝拜聖地人波利華爾，向意大利的路上去問過去對於將來的

教訓，他在羅馬的塵土中的足跡，混雜於高特在數年前於此留下的足跡。他詢問那些紀念建築物 and 莊嚴的風景，像於此發見偉大的固定遺跡一般。他在他的旅行袋子裏，帶着新海羅衣斯，*Nouvelle Héloïse*，像高特一樣，在腦子裏帶着威廉梅斯德。動情的巧合。這就是高特和波利華爾的交會點，路線則已經由盧梭光亮的畫出來。

在那時候，拉丁民族所有的一部分美洲，正有一種政治上的『狂飆突起運動』，賴有自由的槓杆，力求將一切或因放棄，或因弱點而尚未超過他意思的很浮泛之框格的東西，升舉至他思想的高度。自由是他天性的情狀，而從反抗和過度的不盡泉源出來。但只要自由位置在一種道德的圖樣中，自由方能變為秩序，平衡，人道。

啊！高特的哲學和訓練過後對於蓬起有千百紛亂的力量的美洲大陸是充分的需要。

這位詩人很感覺到，當亞歷山大德韓波爾 *Alexandre de Humboldt* 帶給

他這些地方的合理土產供獻物時。在舉行高特紀念的這一年，我們要對於這位可敬的人爲一種動情的記念，他是位在高特與波利華爾之間的活連線。我們不應該忘記，他是波利華爾犧牲了大部分的生活而爲的那種超人事業的鼓勵者。高特以漸次強大的興趣，傾聽這位爲旅行所創傷的偉大行客，他確切的本事攤在高特面前，如一種整個尙散有美麗神話的反變的大自然。他是否怕，像對於印度一樣，『怕它帶累他的想像入無形式裏』？不。以他的神奇直覺，他懂得一切的神都躲避在那裏，爲唐游安的，唐嘉羅斯 Don Carlos 的和唐吉訶德的兒子們（註）所逐出。重大的過失。神們，爲生活，需要一種『因精鍊而簡單的』人心的祭壇。卽單是這裏爲『真理的印記，卽在這裏，注意的眼光找尋和見到大自然。』

（註）意指西班牙人，因上面三個名字都是西班牙文學中的人物。

在高特，一切都是行爲的刺激者。這就是他再不是德國人，且再不是歐洲人：他的天才的成熟使成爲普遍世界的。與韓波爾的談話，可惜愛克

曼對於這次談話只爲我們留下簡略的記載，使這位詩人很爲熱誠；他部分的將波利華爾已經在一千八百十五年發表的思想取來（這兩位大人物又重的新的相遇），高特預言巴拿馬運河將由合衆國開鑿；他明白這一類大事對於各民族間的關係的重大影響，他預計這些青年國家對於文明能有的機會。『呵！這值得在那塊土地上多活五十年，』他這樣說過。『思想比認識更爲有興趣，但不是比看見更爲有興趣。』這當然不是在吸取人世的物質享受，這位老浮士德要求這種無上的增壽。這點與他的思想的驚人進化是合論理的，他在專事構造的俊偉藝術中，傾向於爲一類在時間和在空間，都有利益的嚴靜莊重的和平。

他，從這一種愛昇至那一種愛，像從這一跳板到那一跳板一般，於每新的高升，得到那不過是天才之翼的飛動的跳躍力量，他懂得這個新世界所有的將來希望，像湯姆斯曼說的，爲一個『有產階級的世界』的繼承人。拉丁民族所有的美洲，經歷千百痛苦的轉身，捉着這些希望，永不會

忘記，如臨死的浮士德所說的這句俊偉言詞：『每日都專誠於追求自由和生命的人，是單獨應得自由和生命的人。』

五十年既經雙倍在時間之鏡子中過去了。高特生活着。他將永久的生活着，仍在生活着。在大地上有許多的生物，雖則他們全是消滅的，而尤其是因這個理由，他們證實這個人的不朽，因他使他們曉得『單一個心即足以抵千隻手』，爲他們洩露出他們的命運的偉大。

賈別克 很榮幸的現在輪到我來爲諸位說高特對於歐洲中部和歐洲東部的民族表示着什麼。

我先請諸君一看，當高特的時代，這些民族的情形是怎樣。沒有或幾乎沒有例外，這些民族當時都臣屬於外國的權威之下：臣屬於哈斯堡（註）Habsbourg的權威，臣屬於俄羅斯或土耳其的權威。智識生活和風俗道德都在僧侶的和貴族的統制下：一種國際的和貴族的文明控制生活，即在中產階級或平民階級的表現中亦然。本土的習用語停止爲有智識人的語文；國

家精神只寄托在佃夫和農民的民衆藝術中。

(註)奧大利的皇室的姓。

歷史上來說，高特對於這些國家的智識生活的動作，於法蘭西大革命的普遍影響相一致。大革命搖動貴族和教堂的獨一上頭權力，給人民的中層和下層階級以自主生活的意識。這在歐洲中部和東部表示國家精神的驚醒和恢復。漸漸的，一種獨立和自主的意志變爲見諸行事了。最初是要求精神的獨立，即是說，隨其特有的性格，隨各個國家的性格而思想，而感覺的自由。就是在這裏，高特曾指出路徑來：海爾德Heldt和海爾德信徒高特，由於他們對於各國的民衆詩歌所有的興趣：更特殊爲高特，由於他重視中世紀的特色的款式；又是，而尤其是高特，由於他以一種創造生活的光華和自由而獻出一種精神上的無上權威的榜樣。高特因此變爲浪漫派和古典化的一班人的偉大祖先。他因此爲直覺，爲論理和探討的嚴格訓練之復興開一條大路。

好像是，即沒有高特，這些民族的生力本能亦將引他們入這條路，不過，沒有高特，進行將更困難，而少有結果。這些臣服而墮落的民族，在精神的領域內，在高特的光明土地內，求獲得一種神聖的自由，帶有那種更新的信仰之飛躍力，實是神奇而深有意義。

精神上的解放，預備爲政治上的解放：歷史的論理必要爲這樣。但這是最近的歷史：我們不要忘記，高特是當新時代的開始，而能先爲這時代指出進行階段的那些人們之一。是他，關於精神上的一切事體上，幫助我們洩露我們的國家性。而現在，這種國家的意識既經附在政治上，而幾乎處處都可以開闢屬於自己的田地和花園。

現在又是回來講高特的時候。又是他，在先，爲我們指出這條路。指出從國家的至人類的路。從精神的獨立至精神的公共的路。從精神上的自由至超越國界的精神的路。

歷史上的偉大人物引領我們至歷史的和政治的結果。天才引領我們至

於更遠，至於時間之外，至於一切目的之外。我們看到我們是在高特影響的第二層階段的門限邊。這是我們要因他而走入新的大路中的時候。

俄越地 我簡單的想對於馬達利阿嘉先生的光彩陳述，爲一小小的異議。我以爲，在他所說的與華萊利先生所說的之間，有一種顯然的矛盾。照我來看，謂意大利或法蘭西沒有代表的人物是不確的。這是因意大利人和法蘭西人，在藝術上和文學上，想使自己爲活的模型，較常於想創造文學的模型。照馬達利阿嘉先生所引的例，沒有人想到將西萬提斯本人擬爲模型或型式，但人皆以吉訶德先生爲模型。大家曉得聖佛蘭沙，*Saint François* 但丁，或來盎那德文西 *Leonard de Vinci* 是模型。今日人人都講高特。或者，在高特與浮士德之間，人的高特超越於藝術創作的浮士德。就是這點，我要注意，因爲，做一個模型，比創作一個模型更爲重要。沒有人想到將托爾斯泰 *Tolstoi* 或杜斯退夫斯奇 *Dostoiewski* 拿來作生活或英雄的模型，但大家都曉得，在法蘭西有一個人叫做拿破侖，在意大利有一個來

盜那，一個米克郎 Michel-Ange，我們以一種超過當我們注視浮士德時所感動我們的欲望，讚美，信仰，舉起我們的眼睛來看他們。

賀西郎 俄越地先生以多姿，博識，深淵說了的話，由我說起來，必將很壞。也許諸位許我對於法蘭西所特有的天才性的某種解釋，加一小小的註語罷？馬達利阿嘉先生特是看到法國天才爲法度的精神。這是一種天稟，這也是一件禮物，爲我們所願接受。我不曉得我是否使自己爲一切法蘭西人的舌人（我沒有這權利），但我以爲，關於所謂法度，說它如一種平衡，而非如一種界限，是甚有益。當然這些概念是很相近。它們是連結的。不過對於法度是種有限制的觀念，那就從我們法國的精神史上，除去一類嘗試，我且敢說除去一類成就，而我們對於這類嘗試或成就可是都頗加以重視。

我們中的一位，剛纔以很有力量的說一句對於高特是特別公正的話，他稱讚高特的天才的『中和』。這種中和不是一種界限，在處處贅累他要

生活的驚人傾向，及贅累他對於人生的趣味。這種中和使他得對於一切來自外的和來自內的，爲善意與大度的歡迎，及使他得將這些一切變爲自己的本質，自己的特有思想。卽是這樣，我想來瞭解法蘭西精神的法度。

湯姆斯曼先生，傾聽着在這講台上繼續發的幾位偉大的聲音時，剛纔這樣的對我說：『在高特的天才中有一種超越的平實，而由於這一點的某部分，或者可以把他歸在一個法國的中產人方面。』諸位先生，從這樣的口說出的，是寶貴的言詞，這句話本是低聲說的，在我來看，得了說這話的人的允許，可以高聲的再說。

倘若我來討論這個中產人，倘若我遠開高特一點來討論這羣團結的古人，他們造成法國，使法國得到這種中和，這種平正（我要在今日給諸位一個例），那是因爲我看見他們，經過歷史的長久努力，自己很確定有這種品德，而這些努力不是在縮小人，但是在擴大其定義爲目的。例如法國大革命，不是我們法國的法度的最有意義的一段嗎？但全部法國精神的歷

史，是一部不斷的在深處更新，永在轉變的歷史。

所以法度不阻礙我們創作。而我們亦不驚異的看見那些法蘭西的詩人，像那些意大利的詩人一般，產生出那些想像的生命，比真的生命更爲強有力，且有一種更普遍的意義，產生出那些在天邊各點都可以看到的人物，這些人物可以在馬達利阿嘉先生所說的那些精神上的歐洲人旁邊有位置，而他乃以過疾速的手把我們從這塊超等人物的土地趕出來。當然我們有路通至這個宏大人形的世界，我們已經有將高大的人形植於其中，而人在這世界裏亦自覺是偉大的。那些精神上的歐洲人，從精神上的法蘭西生出的，我看見他們在我們周圍是如此的衆多，生活著一種如此豐富，如此複雜的生活而使他們的名字紛在我的昏間，莫利哀 (Molière) 的，巴爾札克 的，拉比萊 的，鐸米哀 (Daunier) 的人物的名字，要我說出來。我們沒有權利將彭達格留爾 逐出在巨人的共和國之外，而以他滿塞著中世紀式的碩大爲理由。

請諸位原諒，倘若有些火氣混雜在我的說詞中，又倘若我超出一種急速插話的界限，連帶而更改法國法度的觀念，法國中產人的影子，或且因此而改變應該主持我們的辯論的平衡。我又要於俄越地先生爲我們說的之外，加說幾句，想到拉丁，我們不單喚起一位大詩人，神曲的作者，而且引出一個特奇的人物，他將這人物放在他的詩的心中，而且人物又不過就是他。他同時是這書的創作者和書中的主人翁，一位有雙重頭銜的精神上的歐洲人——像一種偉大思想的俊偉藝術家一樣，像他的真理的小說一樣——一位想像的和真實的但丁，潛入歷史中，潛入夢想中。這一但丁，在威智爾的旁邊，控制全中世紀，由於他是思想人或由於他是詩人，較輕於由他是一種浩大形貌的畫像者，這容貌全由他生出，可沒有他而有一種普遍世界的意義而永遠生活。

一個以法度來定法蘭西的定義是一個輕脆而不定的定義，倘若人的意思在不許我們有人類之豐富的意義，及不許我們有可與超人性的所有繁滋

幻覺合作的天稟。

馬達利阿嘉 不論俄越地先生和賀西郎先生對於我得爲諸位陳述的思想的見解是怎樣的巧妙，在我看來，這些見解沒有什麼更動我的主旨。我絲毫沒有說可以解作爲我對於意大利或法蘭西所產出的模型人物不認識的話，又敢請俄越地先生重讀爲最人性和最悲劇之一的西萬提斯的傳記，在捨棄將廣大和人的意義上，看其爲一個『模型』之前，我很願認識，我且說我很願再認識聖佛蘭沙或但丁，來盜那或高特是模型人物。但這不是問題，所在。俄越地先生所引起的問題，是我們西班牙的作家游納茂諾（Uramno）所最喜歡的論旨，他以爲既經產了聖揚帶十字架者（Saint Jean de la Croix）或聖鐵列斯（Sainte Therese），比創造了近代的科學技術更爲重要。我單是要說的，就是意大利的文學藝術沒有產出一位那些精神上的歐洲人，而我曾將其中的幾位試描寫出來。歐洲人如來盜那或高特，不僅是精神上的歐洲人，但是游納茂諾命之爲有骨肉的歐洲人。所以我們的論旨

全不一樣。

至於賀西郎先生，他對我爲一種責備，謂我將法蘭西，像關閉在一個好看的籠子裏面，關閉在法度的意義中。但是，我們不是常爲我們的長處的囚人嗎？他對我引舉莫利哀，巴爾扎克和拉比萊。倘若他意思是在爲我說人，而非說作家，我敢以剛纔我對俄越地先生說的話，爲他重說。倘若他的意思是在說作家，我敢請他想起，關於拉比萊的人物，我在我的說詞中已經說的，爲什麼我看見這些人物不是在精神上的歐洲人家族裏。他們實在是過以形體上的巨碩見長了。至於莫利哀的和巴爾扎克的創作，沒有人比我更爲愛享，但是，誰能說，吝嗇人 (L'Avare) 或恨世者 (Le Misanthrope)，歐真尼格蘭德 (Eugenie Grandet)，或過利奧老爹 (Le Père Goriot)，既變爲與吉訶德先生或浮士德一樣深邃，一樣普遍的人類神話呢？

湯姆斯曼 有人說過，高特身上所表示出的，在祖國原素與歐洲原素間的衝突對照。這些衝突不單存在他與外面世界的關係中。在他的生活和

他的作品全部，都有這些衝突現出。高特最大努力的目的，正是在調和這些矛盾的原素，而使之成爲和諧。

高特的天性有兩種極端，這兩種極端都是一樣的真實。他的天才是頗廣大，足以包括這兩者。卽因這個理由，華萊利先生是十分對的說：他是永恆的藝術之父。

高特，世界性的姿質，搖擺於這兩極端之間：對著德國，他表示爲歐洲人，對著歐洲，他表示爲德國人。我們於此找出一個主要的理由，使他得執行他的偉大職務，他的教育家的主要職務。

高特自己說過，他蘊藏有種種危險的可能性，這些都遠出於我們所曉得的他之外。他爲種種變動不居的力量所逼促，使他至將自己毀滅，將在自己周圍的一切破壞。他常常尋求達到高貴的，有序的，和諧的事物。

我們又在他的作品中，看見這種德國原素和歐洲原素的二元性，一方面他表示爲抒情的，浪漫的，神祕的，預言者，別方面，他又爲大作家，

心理學家和道德論家，即這樣，他實現出一種不單是德國精神的，且是全人類本身的瑰麗綜合。

他在最順利的時候，一下子便實現了德國精神綜合，意指是他在他身上結合了偉大和文雅，結合了大自然的最熱烈的力量和最高的文明。即因這點，使他成爲人類所最愛的一個人。

我想以幾句話指出高特天性的兩極端，這使他的人格爲我們可以討論的最被研求和無限豐富的題目。當人談論高特時，常是最後說的那一位爲有理。

華萊利 我不爲諸位說長久，因我沒有帶筆記來，下面就是我想說的幾句話：人可以常常將特殊的題目加以普遍化。人更可以將其普遍化，當這個題目是有更精細的分解時。人愈將問題削薄，隨後，其從既成的深入分析開始，而加以簡單化，便很容易達到某種普遍的觀念；這就是我在論高特的一篇文詞中，或者我是第一先將其說出來的那種普遍觀念，倘若

我可以在時間和材料的較順利之環境中將其做成。我想從高特起，試結構我名之爲『世界人』的普遍觀念，又『世界人』與『偉大人』不應相混。世上有頗多數的偉大人；他們不完全是『世界人』；或者一切的『世界人』不是『偉大人』，照常人給與這些名詞的意義上講……

因此，這種觀念由我看來，在這種形式中是誘惑人的，而我又覺得自己是一種特奇與頗滑稽的情形中，即應在我自己的眼前，將一種還沒有確切意義，但它自己對我的心自然道出的表示，我應證實其爲合理。又正在找求以一種頗可接受的定義，來證實其結果爲合理，我或可以這樣說，兼有這一類的審察可以許有的近似價值，我想，『世界人』第一是那些個人，他們似爲最不表示自己年代的，種族的，或國家的特點。世間有些人，我們設想可以放在任何那一個時代中，任何那一種民族間，而只因偶然纔屬於他們所從出的種族。

普通上看，這些人物不限在爲某一種專門家；他們不是肯定的，唯一

的畫家，或詩人，或學者；但其中有使人驚異的，或者給他們的世界性的定義以一種新原素的東西，像他們在時間和空間中是無處不是他們家的一般，那是他們對於一切的質料，對於一切的專門學術，都輸入一種觀看的方式，一種判斷的風格，這表證他們的精神自然而然的採擇，在人類知識間和在人類勢力間的正中位置。他們是智慧國內的執政家。

這正是高特的情形。我不想再來講他在科學上的價值；關於這點我單單的說，這種科學的價值在他是十分活動的連結於他的文學天性，因為，想我可以同樣的判斷他的文學天性，但（我重說）我不懂得德文，我又不太認得他作品的翻譯；不過（我很小心的讀，我想是於一千八百三十年馬丁（Martins）翻譯，高特論植物的轉變及論解剖學或人類骨骼學，比較骨骼學的記述的良好本子），我很覺得，他在這些生物學的材料中，觀察他所研究的特殊物質的樣式，有種確然的是世界性的性格。他的文字是完全的美觀，當他以最精確描寫他所說的機官或現象時，他又不怕於他的敘述中

引進他個人的人格，而且引進特有的性格；這是以他的超等智慧生存的情感，將精神上的一切注意物爲人性化的極端新奇，稀有的例子。他不怕（這是一位學者所怕的），論到一種純粹學術的問題時，說及自己。

所以，高特是——或者爲我所曉得的最後一位——那些人們之一位，他們的精神，而且他們的性格，在某方面，需要一個比其他的人之組織的平常公式更加十分普遍的公式。高特分子特奇比席勒分子或拜倫分子爲複雜。……倘若我去找這類人的別的类型式，我或者很不容易尋出某某像他這樣特色的人來，雖則他是示意我爲這類人的命名的人。我在前面既經指出過，很明白的拿破侖是屬於相同的一類；雪查亦爲其中的一份子。顯然的，——這或者是人可以提出來的反對——這些都是十分重大，十分著聞的人物，人比較的喜歡有較少爲人所舉的例。……倘若我認識深一點中世紀歷史，我想，例如，我可在那些創立偉大基督教下宗派的人中，找出不少的有宏大的心智，有在深邃思想中的獨立性的人物來，而不論他們的個人

特殊的彩色，從他們的精神思想上看，可以毫不遲疑的將他們相等的歸在所謂『世界人』的一類中。

我又不怕說，想出要將或文明國家或野蠻國家加以教化之計劃的人們，不管爲基督徒的傳教，或回教徒的宣傳，即不管爲摩罕默德或聖白諾亞 Saint-Benoit 這些人當然的屬於明白是有世界性的特色的一類人中。……

(二)

藝

術

莫勒 我不是專門做高特研究的人，即使我是專門研究高特的人，我也要遲疑了很久，方敢於這有許多他的同國人的聽衆面前，爲這位非我國的大詩人的批評。詩的本質常是在文字的輕倩微妙處，這爲一位外國人所難提到，即他認識一國的語言很超過於我認識的德文亦然。但我們，我們的同事們和我，今日所以在這裏，並不是在做一種批評，是在行一種禮敬。我們的研究是對於藝術文學的種種不同部分的一大羣，但每一部分都出名爲『高特』之大星的光線所亮照。我本是希臘學家，我來說關於希臘學家高特的幾句話。

人常以『希臘的』一詞加諸高特；他的全部精神給人一種嚴靜的希臘的印象，雖則人不應該忘記，當他早年時他所參加的『狂飆突起運動』。他的姿質類似一個宇宙 *Cosmos*，一個安排好的整體，在其中，智慧堅定的控制感情，成見，敏感的動作，及理想的希望，這要爲古代哲學家，或者特別是有些古板的哲學家所稱許。他尤其是給人以爲希臘精神的特色，一

種智慧的自由和一種沒有恐懼的好奇心的印像。很少有詩人能像他這樣的同時沒有迷信的與反迷信的成見，亦很少詩人的作品能像他的十分強固的站在客觀的觀察和瞭解上面。服爾德在他面前相比，似是狂亂的。但是，若加更注意的考察，這種希臘精神的氣度不像是這樣的顯明。高特不十分曉得希臘文；他遠不及，例如雪萊 Shelley 或丁尼孫 Tennyson 懂得希臘文之深。他作品的一大部分是奇怪的爲非希臘的；特別是他散文的著作，從這一個題目到別一個題目，無甚聯絡，且常常丟下幾年不寫成，缺乏形式與缺乏統一是有常有的事。即浮士德，我剛纔提出來的，他作品的最偉大和最典型的東西，亦免不了這種批評。威廉梅思德或將使亞歷斯多德驚怪色變。

他的古典形式的直接摹倣，在我覺得，置於一位有真正希臘精神的人之角隅，亦不見得明顯。這或由於希臘的偉大詩人是在對於他們爲自然的，適合於他們的語文的形式中，而我們近世人，我們則不能借對於我們是

外異的，爲我們的語文所反對的那些形式而希望產出像他們一般的作品。『若能追蹤荷馬，卽爲最後，亦是美好。』這話是真的；但是，雖然一個外國人不應沒有很大的保留而這樣的說，我從不能在赫爾曼與多羅帝 Hermann et Dorothee中，或在阿智爾 Achille中，找到有與荷馬式的六音詩句的清亮音樂，及有與荷馬式的敘述的火熱，疾速和濃烈一般的真正相似。赫爾曼與多羅帝有人在荷馬的作品中看不到美質，這不待說；但我不在這裏研求這些詩的價值，我單想找尋在那種程度內，這些詩是爲希臘的。在高特摹倣希臘人的著作中，爲我真正喜歡的唯一倣作，是綺菲真妮。這是我讀過的第一部高特的著作，而且幾是我讀過的第一部德文著作，我深深的感到其中的美，尊嚴，及這種力不外溢的性格，這都是可以說爲希臘的東西。但是，卽在這裏，我仍要下一個保留，這點，我好幾次在關於其他的希臘作品的翻譯和倣作，我既經陳說出來。我們近代人，我們在學校，在特別的空氣而且有課堂的界限中，學會希臘文，卽是說，我們學會希臘

文，缺乏情緒和自由，過集中於純粹智慧的方面，過固執在外表形式的問題上頭。但是在未將我們從課堂的空氣完全解放出來以前，我們永不能得希臘文，或照威蘭莫勿茲 Wlamowitz 的話，不能開始所謂『感覺到希臘文』。我有些難過的確實陳說，即綺菲真妮一書，在我看來，仍是過於莊重的，過於虔誠的，過於智慧的，過於沒有感情和生命，不能真正的相似於希臘人的一種活的作品。

我以爲高特的希臘精神存在於他姿質的根深處，而當他不明白的求摹倣古典形式以表現自己時，最能顯示出來。『一切的峯頂是安息』這篇詩當我初次讀時，使我覺得這是恰切的類似阿爾克曼 Alcman 或薩芙 Sappho 的詩句，我立即想將其翻譯爲希臘文的抒情詩句。威蘭莫勿茲當然也有了同樣的想望，而在他的譯文中，這篇小詩乃自然而然的在希臘文中唱出來。

在高特的抒情詩句中，還有別一種特色，這在近代詩中極端的稀少，

但在希臘詩中則不然；這是我可以叫爲音律和節奏的強烈濃度與思想和情感的強烈濃度的配合。在英文中和在德文中一樣，很分明的音節和重疊相應的韻腳，卽有兩音或三音的詩句，普通是用在短歌和愛情詩中，特別是用在滑稽歌舞劇中：這類詩句很稀少拿來表現一種深的情緒或一種高的思想。在浮士德中的結尾大合唱歌，『一切消逝的，都不過是象徵，』在近代詩中，幾乎是唯一的，事實上是他將三音的詩句和一種單由其樂調卽不可忘記的音節，配合於一種深淵而濃厚的哲學思想。我只能將其比擬於愛斯智爾 Eschyle 的普羅默德 Prométhée 的，或歐利勃提 Euripide 的巴香提 Bacchantes 的某首抒情詩，又或比擬於歐利勃提的脫羅亞婦女 Troyennes 的駭人的結尾。

總起來看，浮士德是希臘的或明白的爲非希臘的呢？浮士德充滿『哥特的』gotiques 性質，悲劇的和滑稽的混合，宗教的和瀆神的和雜，緊湊敘事的和錯亂解釋的混雜：但是，從其結構的方法上看，這書是特奇的爲

希臘的。但是，耶穌紀元前五世紀，希臘大詩人所常用的方法是那一種呢？他們一定不變的取一種古老的傳說，一段古代的民間故事，儀式及其神話的一部分，一件常爲無理，不值，粗野的史實，他們於此看到廣大可能性的種子；他們將他們的強大思想和想像傾注其中，而使之成爲一篇悲劇——一篇引起永久問題的悲劇，——一種對於罪惡和公道，生和死的註解。愛斯智爾取了與神國之王掉花樣，狡猾的小火神的民間傳說，而使之爲帶宗教題旨的普羅默德偉大悲劇；歐利勃提將攻取脫羅亞的史詩的和殘暴的古老事實，轉變爲不單是戰爭之瘋狂的，而且是戰勝之困窮的一種瑰偉的解式。這不是恰正爲主持浮士德的全部結構的方法嗎？一件中世紀的殘缺傳說，但是含有真理的種子，至少是含有神祕的種子，在另外一時代的一位偉大詩人的心中用作爲圖樣，在他乃變成爲表現他想像力的最高創作，和他的最深思想的一種方法。這種方法當然不是專屬於希臘人的；這也是莎士比亞在韓姆列特中的方法；但在希臘悲劇中，這種方法幾乎是一定

不變的。

所以，當他最沒有意的求爲希臘的時，在我看來，高特是最真正爲希臘的。他在他的全體中，比任何特別那位作家，都較正經的爲古代希臘所影響，但是，他在思想方面，或者特殊的受赫拉克利特 *Heraclite* 的影響，而在詩方面，則受歐利勃提的影響，這兩位作者，賴有天才間的自然同情，他得完全的瞭解和重視，過於在他當時的專門希臘學者中所習有的智識。希臘精神既經深深的透入他的天性中，而當他最自然的寫作時，這種精神乃最能顯示出來。

司吐齊哥夫斯基 我們對於高特的談話，時常涉及這位大師對於造形美術所取的態度，他對於建築，雕刻，圖畫所有的思想，或又論到他自己要親自描繪的快樂，我們不要忘記，在今年刊行，關於高特的一大羣著作中，彼此完全不相知，出了兩部從美術史的觀點去看高特的著作；我想說亞諾爾費德曼 *Arnold Federmann* 的高特美術創造者，與威利士羅斯提 *Willi*

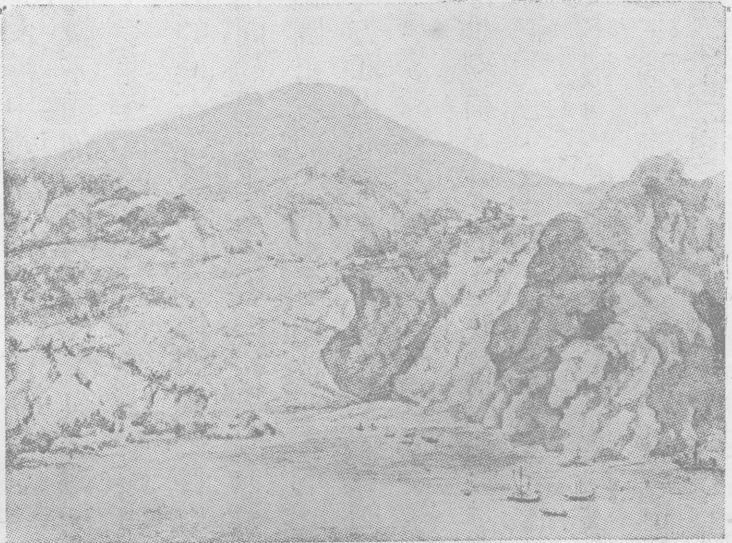
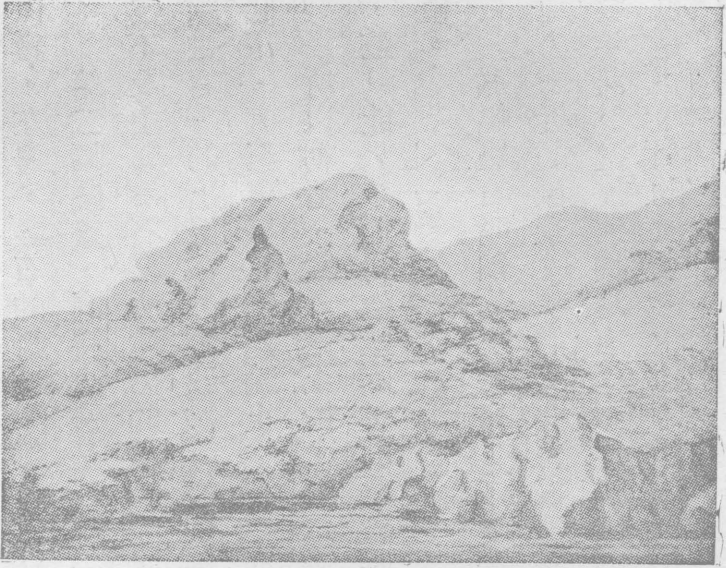
Drost 的高特圖畫家兩書。在這兩部書中，作者很對的注意於這點，即在將來，美術史應該看高特為一位前鋒。我很高興得在佛蘭克埠為諸位講一些直到現在尚沒有人加以注意的材料，而這些材料是最重要的證據，使我們得為高特在風景畫史中保留他應有的重大地位。但我可惜不能為諸位做一個這題目應得的完全陳述。外又我必需給諸位一看這兩張尚未經人研究的高特的圖畫，而我就要來講它們，——因為，在我們祖國富源的偉大增長的意義中，它們可以決定當舉行百年忌辰紀念這一年所發生的這個問題：即高特是否單為圖畫的愛好者，或則為一位有價值的美術家。這是高特，從他所承受的北方自然性的最深處，他使風景畫為神聖性的有形表現，將遠古印度亞利安族遷徙時，風景所有的全體表現的完滿，重新見出來。我們不應以狹小的宗教意義來看『神聖性』一詞；相反，我們應以心靈的精神價值來看它，而它可以造成我們名為『神』的，為我們的心可以得到，又可包括全宇宙的一種概念。即在今日，設想這樣的一種概念仍是困難

，因爲自數千年來，我們深沉的浸在一種有無數形式的偶像崇拜中，我們正開始感到這種宇宙的統一，從其本源來看，在北歐的國家，人性的我表示神的無上權力和皇華美偉。在這個領土內，我們的偉大人物，都列和高特，手領導我們。以他們的爲我們官感所接觸的證物，關於造形美術的研究，可以強有力的使我們的視野擴大。在我於此可有的有限時間內，我擬爲諸位說說高特的兩張圖畫，繼續的，而簡單的，從各種不同的觀點去討論。

從框架的背（框架是鑲金的）的特異來看，這兩張圖畫是出於高特之手。這些特點，在想單從作品本身考究即認出其來源的人，在想照通常歷史上和文字學上的方法即確定作品真偽的人，這些特點很爲重要。人又在框架背上相等的看到這些圖畫來自摩烟斯坦 Morgenstern 圖書館。背後有一條子，寫着下面的字：*Item Erinnerungen aus Sicilien von Goethe gezeichnet 1787*（遊西西利島紀念，高特畫，一千七百八十七年。）在這條子的下邊，有

一更大的條子，寫着下面的文字，使我們特別的明白爲出於高特之手：『我幾乎想不起這風景畫的草圖來了，這些畫裝在鑲金的框架中，現在使我臉紅，似乎表現水邊巖石的那一幅，是我在西西利島，達奧米那 Taormina 地方附近找到其材料；別一幅較不峭削的風景，或者也是西西利島的，但這兩幅都是過後從記憶中繪出來的。倘若我是將其從意大利送去，那是可能的，這兩幅畫繪於一千七百八十七年的下半年。』但對於我們有更重要的，是這些畫本身的美術上的特色。

我指說這兩幅圖畫如高特自己所指說的一般，我現在先爲諸位說表現水邊巖石的那一幅。在第一層，佔很多的地位，有一海港，港深入陸地如角隅一般，在港中有停泊的船或駛行的船。右邊，有作平行地層式的巨大石壁；這是使高特名之爲水邊巖石的理由。在這些巖石上，人看到一座邸宅，以全部的陽光使其充分顯出來；一條路帶領從一個村落來的人到這邸宅；這個村落則現出約在圖畫的中間，被兩座前後疊置的山峯所下瞰，所



保護。左邊，巖石的斜坡，雜植叢林，向海中垂下。

第二幅圖畫，高特說這是表現一種較不峭削的風景的，給與海灘的地位不及由緊湊石羣所生出的結果之多。一堆巨偉的巖石，似乎作基礎的向圖畫右方的上層，輕柔波紋直盪到緣海的巖石；遠處，羣山的側影自右邊低下，直至與巖石相遇爲止；天空亦相同的爲似乎來自右方的雲所飛過。所以初看，從外形上論，在這兩幅圖畫之間，似乎有一種顯著的比照，這只能於求懂得這些圖畫的意義時，方顯出其完全的力量和其完全的價值。

那幅巖石峭削的風景畫——老高特並沒有弄錯——是取材於達奧米那地方附近的風景。我們於此得有地質學家戈比（Kober）教授的證實，他在數年前曾遊歷這個地方。至那幅巖石較不峭削的風景畫，高特對我們說，也是西西利的風景，但他不能確指出是在這島的那一部分。想在自然中找出這海邊的巖石來，也許與尋求博克林（Böcklin）的死人之島的原本，同

樣的徒勞無功。又在這兩幅高特的圖畫中，有一種精心選擇過的一種表現法。在這一幅畫，是某一種空間的表現，在別一幅，是由一巖石所生出的結果以表現大自然。因為我的時間少，不許我詳細討論關於他求得所想要的結果而使用的方法。而其中的一種更大的重要性，那是這兩幅畫的意義的比照。我以為，我為諸位說明那幅表現水邊巖石的圖畫，是給我們繪出，當高特在西西利，特別在達奧米那時所思想的那篇劇本：諾昔嘉阿（註）（Nausicaa）的景幕。所以在我們面前有島，有阿爾金奴斯（註）（Alkinoos）邸宅。第二幅圖畫，邊岸較不峭削的那一幅，在我覺得更為重要。高特於此復活了古代北方人的巖石風景，這種風景來自伊蘭（Iran），征服了歐洲南部。他於此重新將巖石升起至於完全表現方法的莊嚴地位，來替代在南歐，在古代，篡取這個職務的人體圖畫。在這幅巖石的風景畫中，表現一點大自然的創造力量，他曾在大自然的一篇詩中歌讚其不可接近的神聖性，這他也忘記了，如同他忘記了那兩幅圖畫一般。我在我的書，現時的美

術建造者中，對於這點有較詳細的論述。

(註)諾昔嘉阿爲荷馬史詩奧德賽中的人物，阿爾金奴斯是她的父親。

這是風景畫，與自然界的物事用作爲表現方法，高特得有他在德國藝術的發展中所佔有的地位。他的北方天性所有的自己表白，從他生命的最深處流出來。以前，在他所繪的約兩千的圖畫中，我們只能找得某某趨向的散亂痕蹟，這些趨向似是使他有時近於印像派，有時且在風景的畫法中，又給我們獻出在博克林，薛莊尼 (Cezanne) 或王過克 (Van Gogh) 以前我們所找不到的美術價值。像有許多別的人說過的一般，一本高特的圖畫的有系統的印冊，給我們帶來許多驚人的洩露。直至現在大家都不留意，及利用大自然的這些形式的這幅圖畫，同樣，自很久來便曉得，在西西利畫的，表現於一種驚人闊大之風景中的一座全在海邊之巖石的那幅圖畫，這兩幅圖畫同屬於圖畫家高特的最富有意義的作品。在這些風景畫中，有許多地方仍與十八世紀下半期的裝飾相接觸；某幾點又預告是浪漫派的畫

和近代的風景畫。這要當德國民族懂得高特當他生平的下半期——即當他高坐在魏瑪時，——從圖畫家和風景畫家的身分上看，他是十分的忠實於他天性的北方本質，例如在這本從一千八百零六年至一千八百零七年所寫，人稱爲小安慰書的裏面，或在一千八百十年所繪的嘉爾斯巴 (Carlshad) (比林 Blin 巖石) 的那些圖畫中，我們可以看到，我們在美術史中應當給高特以多麼重大的位置。

他是做了創新者，即在他，想達到大自然的全體浩廣，人形再不爲必要的居間者，但觀者必定要以大自然表現於風景中的唯一人格來崇拜大自然。浪漫派以巨大努力求達到同樣的結果，例如嘉斯大維弗列德利治 (Kaspar David Friedrich) 或那位過提弗列開萊 (Gottfried Keller) 他像高特一般，覺這件工作的浩大而退避。有些在相同的意義上，博克林亦夢想描繪他的較不強大的圖畫。在高特，這種潛伏於他生命的最深處的暴烈衝動，第一次發出是在他從第一次遊歷瑞士時所帶回的圖畫中。當時是在阿爾伯

斯山的風景中，他發見北方的自然，這種自然於北極圈的周圍，使其產生出一個完全特殊的精神世界。現則或是人在遠方望見的哥達爾 Gottard 雪峯，或是瀑布，總常是一種不可接近的大自然的表現，有一種在其本身即有完全價值的力量，而爲他所曉得放入在他的圖畫中的東西。

以上就是我對於一直到現在人不加以注意的高特的兩張圖畫的意見；我將在我想發表的附圖研究中，爲較詳細的論述。結尾，我想在這裏，佛蘭克埠，重說我於一千九百三十一年在日內瓦說過的意思，這個意思，當至高特的兩百年生辰紀念尚有十七年的時間中，或者可以在此地爲第一次的實現。這意思的主旨是，力求在美術的一切領域中，將思想貧乏的我們的時代變爲較活在一點。我以爲想達到這個結果，爲我們的偉大人物建築廟宇的計畫，值得拿來爲嚴重的考慮。德國人第一當想到高特，佛蘭克埠將定爲建築這廟的所在。爲給諸位一看我所想的一點意思，我要諸位問我們朋友，來勃茲 Leipzig 的馬克斯克林智 Max Klinger，他想出一座給倍

多文 (Beethoven) 建築的紀念物的計畫，他且將他所要建築的給全維也納 (Vienna) 看，一座爲凡懂得藝術的人們所朝拜的地方的廟宇。克林智又在他以布拉馬幻想集 (Brahmsphantasie) 爲題目的篇幅中，相等的描出了類似的東西。所以，我們應當專爲高特而由高特，專爲他同時的全部藝術，建築一座大建築物，這座建築物將爲德國精神的一種真正表現，將爲一切創作的精神表白於高特的一個朝拜所在。又與魏瑪的高特博物館和佛蘭克埠的高特博物館同列，將爲我們現代的建築大師所建築的一座廟宇，這廟宇將能喚起高特的作品及應完全充滿高特的創作精神。

愛斯北 這是完全像一位青年建築家的態度，高特去做意大利的旅行。他捨棄他的親屬交往，以投入一個全新的世界中，而他又疑惑這個世界。他當時的思想很接近反古典建築的趨向，這種趨向是在一世紀後，約一千九百年的北方建築家的特色，當他們向南歐爲他們的研究旅行時。在他們方面，這是一種不信任，因爲他們內心相信他們不能於此找到真理；他

們以爲，發見真理要向着更遠的東方去，在亞細亞不知中，總之，是在一個更中世紀的世界中。這裏似是年輕高特的一種回聲，有他對於高特 (Gottfrid) 建築的熱誠，在他的眼睛看來，這是真正的德國建築，又有他對於古代建築的完全厭惡。

這種向着十五和十六世紀的本國的觀點，至一千九百年左右，爲北方建築家的觀點，似來自『狂飆突起運動』中，來自求諸本國之泉源的想望中，來自要與當時崇拜古代的傾向相反中。典型的古代，不論其爲希臘的或羅馬的，在這個相距約一百年的兩個時期的青年們看來，是由外輸入的物品，對於現在的活建築美術毫無用處，他們乃排斥之如一個不吉利的精魂。卽這樣，高特抨擊巴黎的馬德林尼 (Madeleine) 教堂，斷這種希臘羅馬風格的莊嚴爲空虛無用，他雖然尚未看見羅馬的聖比哀爾 (Saint-Pierre) 教堂的圓柱，他又謂這些圓柱爲『一種完全無用的可蔑視的神奇』，一千九百年左右的北方青年全是一樣，以青春所有的尖刻，抨擊法國對於古代

建築的研究。

但是，約一千八百年左右，古代藝術同時在德國和在歐洲其他的國家，受到盛大的歡迎。沒有什麼能阻止它勝利的進行，即高特的青年氣盛的熱烈蔑視亦不能。『新古典主義』不顧高特的明顯厭惡和有力反對而產出，而發達。經相當時間，他的厭惡漸漸冷淡起來。他單是尙未信服；他當年輕時的反對心情乃變爲一種熱烈的慾望，要與他從前呼爲流行病的東西爲親身的接觸，他乃決定爲意大利的旅行，親探『這病疫的策源地』。

他動身向他的命運，向意大利；他於是見自己在這現實的胸腹中，在活的古代的遺跡間，他遂被征伏與被推翻的，若爲一種復活作用而改變了。他看見希臘的建築，看見想不到而奇怪的海神（Posidon）廟。與這純粹的希臘古代相對，高特，圓柱式建築的敵人，完全拜服了。他在古代建築中覷出他從未想過的一種力量，一種根本與他本國的『古代風格』不同的力量。

我進入一個完全新的世界中，

他這樣的說。高特由是生活在古代世界中，達到了一種理想。後一點，他描寫新古典主義如一種『舞台上的裝飾』，簡略的，描出古代智慧所取的方向，及當然的使國家的國民要於偉大方面感覺和思想，要隨清楚的線走入同一的大道中。高特完全的計到在給他洩露於巴斯旦（Pastum）的建築美術，與歐洲的新古典派建築之間的根本差別，但自後在他的眼中爲重要的，是在古典主義中的形式的新生，這種新生運動，他看爲祖國向着古代思想的本質的前進。以建築家的眼光去看，高特比其他的人看得清楚，引動了他對古代美術的熱誠，解釋了他爲什麼看重這個理想。

由於一種對大自然的強烈深入，他深信，所謂完美，是根據在一個排除凡任意和偶然之原素的原理上。這樣是爲他的概念，由他在自然界的探討得來，礦物學，植物學，動物學的研究得來，他又在建築美術中找到這種觀念。處處都結晶爲同樣不動的法則，同樣根原的秩序。這樣一種法則

的嚴確，在大自然中和在建築術中一樣，就是給創作品生出一種永久的價值。所以，在高特，凡永久的作品都是宇宙的生機體的一種反應，一種和諧與合理的機體作用。他這樣說：

這是永恆的——

自身爲不盡的表現。

這是高特在希臘的廟宇中所感到的，他所欣享的，深入他身心的宇宙性之情感。這又是他的建築藝術的基本原理，其中的特別原素爲整個全體，不讓意外的東西有絲毫的地位。在高特，與古代廟宇的會見，是與造這座廟宇的民族的一種會見，是與這種民族的思想，這種民族的宇宙概念的會見。他對於『美』字下的意義與希臘人相同，而謂『美的』即爲一種作品的本質。他說：『美是隱秘自然律的一種表現，我們永不能有它的現形，若讓它留藏不露。——所以，藝術是根據在一類宗教的精神上面，根據在高深的，堅定不拔的誠懇上面……』這種『誠懇』，這種古代建築之特

性的深邃意義，響應他對於一切的宇宙性的，對於社會的，對於國家的概念。

這是高特，——不是那時代的建築家，——使建築爲一種宣傳道德的工具。高特的言詞，當他對着古代的廟宇時，他說：『建築藝術有如一位古老的精靈，昇出在墳墓之外，要我去學習它，像學習一種荒廢了的語言的規律一般，不是因爲要使用它，也不是因爲我可以當他作活的去享受，單是因爲它可尊敬，爲過去時代的屹立長存在者，要平靜的心去崇拜』……

當高特時，造布蘭登浦野大門（Brandenburger Tor），建築師，表現時代精神，當然不看到別的目的，除爲自然是紀念物之形式的表現，及某種有用的特性外。但高特在建築中則看到完全不同的東西。他不是很能感覺到有用的和形式的唯一用意。

文學，在高特的時代像在文藝復興時代一樣，爲藝術形式之更新的先驅者。文藝復興時代，在一個以建築爲主因的羅馬世界中，找到它的表現

。新古典主義，在一種常是增長的範圍內，求它的理想於希臘人，於『純淨』中。所以，這在基督教的時代爲第二次，異教的時代給人啓示出來，在外形上如在精神上一樣，值得爲人讚美。

但是所謂『純淨』，與當時代不相干，後一點，出現在高特的思想和他的成熟智慧中，像代表凡能適合於人生的東西一般，他於是在一種衝突中，——卽在中世紀精神與古代精神的衝突中找到一種結合觀念的神奇表現。——『古代廟宇將神結集於人間，中世教堂則渴求神於最高處，』是兩種相反形式之本質的強烈表現，歐洲的建築乃從其中出來！

在這兩種相反形式的結合中，是不是將有一種新精神的，一種新和諧的形式的可能，一種偉大的藝術的——如高特的人格一般的可能呢？

賀西郎 一位偉大人物的豐富，在常人看來，似是矛盾，而在常人是無秩序的，在偉大人物則爲秩序。一位大人物的不朽所遇到的最大危險，是我們要將他歸入統一中，要將他縮在我們的範疇內，要將他分類在歷史

中的這些不斷的嘗試。他即由他生命的風格而逃出這些羈絆，這種風格在其原素中是嚴密的結合，但又不斷的爲由世界的各處，及由他自己而來到他的事物所得達。這是他所以有的普遍價值的原則。他不表示一種民族，一種環境，一個時期，一種學派，他以他聯合的複雜，爲一個整的人的定義，像一座體積是絕對充滿的石像一樣，它的續續的側影看來常是美，不停的永遠更新而又屬於同一個影像，他矗立在天際之上，他爲地上的各處所看見，他定出最高處的界線。

高特潛入十八世紀的紛擾中，潛入這個智慧之忠實的祖國內，他以他的思想造出的人物，充滿整個十九世紀，充滿這個破壞和建設的領域中。從他的出身看，他屬於『光明運動』 Aufklärung 時代的德國，而牽連及百科全書派 Encyclopedie 的法國，他於此所得到的，不是理性的確的明白，是一種更微妙的光明，活的力量。他曉得服爾德不是完全在他的文字中，服爾德的文字不是一點簡短的閃光，不是以太和燐質的猝然結合，是

神祕的一撇，像金鋼石的光亮一般。他珍視我們的大師狄德羅，他增加了狄德羅的遺產。他看見，他感覺在他們身上，不是因為古典的摹倣精神，是因為人性的繁富和天才的大度。在他後面他有古老德國的高大圍牆帝國城市的貴族制度，宗教改革的擾攘紛亂，更古遠一點，則這些城市類似森林在其間，從前響徹日耳曼史詩及工人之歌的最後聲韻。像都列一樣，像後一點尼采一樣，他穿過阿爾伯斯山的路徑，向特留天眷的地邊下去，其間有橙，柑，檸檬，在古銅色的樹葉中照耀，——他來此不是為學習規律法則，是為於此弋獲一個美夢，倍多他的生命。獻出給他的土地，不是一塊荒漠的沙地，縱橫着墳墓和廟宇的殘餘：是從地的內部，從維蘇維 (Vesuvio) 火山的石灰出來的一個熱而活的古代。住這塊地方的民族，仍有文藝復興時代的熱誠，這是服爾達 (Volta) 的，嘉爾華尼 (Galvani) 的，衛哥 (Vico) 的，哥多尼 (Goldoni) 的，皮蘭尼斯 (Piranese) 的，蒂波羅 (Tiepolo) 的意大利，同時又是給人們以最和諧的夢，美麗的風景與偉大建築的永久

意大利。繼則爲他強壯年齡的快樂地的時期，及晚年的安靜光榮的晚景。凡高才的人都需要一座最後的花園，爲他的心所特別喜歡的住所。這住所由魏瑪獻給高特，這不是一庇蔭所，不是一退隱處，且不是他明智的裝飾，是一種記念與實行相混雜的詩的闊大經驗所。最後，死來作他的高年的結束。死不曳他入黑夜中。死以莊嚴照耀着，他像光明的姊妹般的接受死。

古典主義與浪漫主義，——有如被他們的甲冑所重壓的戰士，這兩個名詞在控制這場混戰的高特周圍相互衝撞。似乎他自己早便有了主張，因他謂康健的是古典主義，病態的是浪漫主義，這個定義既經有特別將思想高出於美學的範疇之外的意思。在他的思想中，和在他的藝術中，有一個生命的原則，這原則結合矛盾，蕃滋矛盾給古典主義以浪漫主義以爲自己所特有的那種噴湧的豐富，和那種表現的能力，給浪漫主義以我們名爲風格，我們判爲凡古典主義所必有的那種輪廓的堅確，那種固定的性質，那

種永久的價值。席勒，這位瑰偉的徧於一面的人，完全的感覺到，當他試領高特歸浪漫主義時，他又幫助我們一直在綺菲真妮悲劇中，看出有歐利勃提的特色，流亡者的憂鬱心神對一處地方的懷念，失去的祖國，及在這位國王的女兒，坐在海邊，又有這種向天空飛去的眼光，使後來畫家費愛巴克 Feuerbach，對此爲之夢想不已。

這因爲浪漫主義和古典主義，在一種文化的歷史中，不是兩種相續和相反的形式，是人類生活的兩種永久情狀，可以相對峙，而不至於不相容，而不至於互相排斥。當怪異的時期終結的時候，這時期消滅於糾纏曲折和純粹任性中，它試以兩種同時的，相等激烈的，或相同意義的努力，使自已再振起來；求助於（又一次）古代的某種傳說故事，求助於（又一次）近世對人的觀念。但近代性的概念透入了古代的全部概念之中心。每一世紀，或者每一時代，對於希臘羅馬的過去，都造出一種最適合於自己的觀念，而俯身在這水流暗昧的清泉上，最初實乃看見自己容貌的反映。這因

爲希臘的和羅馬的生活，自身卽輪流的，或同時的，因地方，因時間，因人心的種類不同，而有一種古典的涵義，一種浪漫的涵義，一種怪異的涵義。法國的十七世紀對於古代的概念，不同於羅馬的十八世紀，而在羅馬的十八世紀中，皮蘭尼斯，這位帝國時代的驚人美偉的詩人，鏤刻畫的浪漫霧光的詩人的古代，與文克爾曼 Winckelmann 的古代相衝撞，他是古物觀察中的特殊天才，一種石的，而非肉的，單住有英雄和哲人之雕像的希臘之完全抽象的美學家。倘若意大利對於高特的古典主義，在他身上有這種根本的必要的，有所供獻，那是全部意大利，它過去的，且它現在的複雜性，外國畫師所留下的精美特殊影像，它對於失去而找得的古代所有的浪漫的各種變異。意大利獻給他某種心理學上的景色，某種精神上的風景，他於此乃是真正的在自己的人文教育中，得完全有自己。我看到意大利以驚人的廣大，在這兩個不等的程度間，在克魯德羅蘭 Claude Lorrain 的風景畫與劉多維西游儂半身像之間，自然發展起來。前一類風景畫，對於

『拉丁性』，播散爲它所不認識，或者爲它在黃金時代之紛擾中忘記了的
一種和諧，播散那種玄想，播散法國農人以秩序，平靜和快樂的本能，放
在自己心中的對於地上美麗事物的那種深邃的友愛，播散那種光的建築，
這種光的建築，自古典詩人克魯德羅蘭以後，便展示在同樣的框架，豆尼
Turner 的閃光般的浪漫主義中。別一座石像，這塊學院派的巨石，這是高
特對文克爾曼的貢獻物，又或是解釋官式的冷淡如無上的和平，解釋廣大
的容積如偉大的影子的那種變化之力量的證物。但這座游儂像立定了高特
的超過原像的那些夢想，這就足以使這像在我們的記憶中是尊偉莊嚴，又
給我們指出，大藝術家對於藝術品有多少廣大的利用。無疑的，這像幫助
他表現出如他呼爲羅馬之奇蹟的一個象徵，——但他不將羅馬挽歌的熱氣
和生動獻給這像。

因此，高特派的思想不是全張在古典主義的乾枯形式上；這種思想是
不斷爲人的生活的一種高等生活之繩尺。同樣，這種思想對於浪漫主義所

爲的接待，它於此所取的部分，它逼浪漫主義要有的決定，是關涉更深邃的現實，而不是一種心理的款式，或一派美術的暫時的暴烈變態。少年維特的那些煩惱當然傳播一種心病，而在某一時的讀者中，引起一種騷動，但這些煩惱是譯出青春的永久痛苦，一種生命的劇變，這不單是與十八世紀的某一失望的下午有關係，這是歷史上的一切時代都有的人的某種情狀，心的某種時期。哀格蒙 *Egmont* 中的高特和柏利真烟 *Perlichingen* 的高特所要求於莎士比亞的，不是一種風格的毀壞，一種劇學的推倒，是凡人性的偉大，及在我們身上比智慧更進的明白，而且比感情的紛亂爲更深淵的那些豐富。他以讚美的態度對拜倫，又與愛克曼的意見相反，他不判拜倫爲危險的榜樣，因爲他在拜倫，一直在拜倫的傲慢架子中，都看到那偉大和真實的同一原則，在從高超的界域至趣味的變異中，這個原則在有真誠特性的人心間，造出一種秩序，一種連貫。一位高特不至被動，他要選擇，他且比選擇更進一步，他規定，他且以他的選擇而增長。在浪漫的

藝術的複雜中，他以自由，更進一步，他且以放任指引他的思想的浪漫原素。我不驚異看見他掉頭不顧『狂飈突起運動』時代的粗野的命定主義和鄙俗的表現主義，這在電影的布置藝術上方是繁榮的，我又不驚異看見這位克魯德羅蘭的朋友，對於當德國畫的頹廢時期的這位大風景畫家，嘉斯巴大維弗列德利治的天真，平和，凝集，有時又很闊大的藝術，表示歡迎。

我們在記憶中，都曉得他的談話中的某段文字，高特在這段文字裏，表示他對於德拉克羅亞 Delacroix 爲涅華爾 Nerval 的前部浮士德的法文譯本而作的石版寫真的意見。他看重這些畫。他在這些畫感到的，不是一種故事的插圖的快意，是從這一位詩人到那一位詩人的天稟，他在畫中看出一種創作，他對我們說，這種創作，即他自己都沒有想到。這是同一族的兩個人物的動情會見。浮士德早經爲哥尼留斯 Cornelius 的嘗試的圖畫資料，他以奇怪怕人的風格的圖畫裝飾了這書。在德拉克羅亞的作品中，高特可

以看見他的英雄人物，及這個人物在其中生活的世界，賦有形式的強力生命，這些高深思想的產兒，這些比人生更真實，更豐富，更充滿紛擾的想像人物，隨後人的意思，要橫過時間，而正進入這種不朽的事業中。他不單於點線上和光影上，看出那些人的命運在石版寫真術的黑與白造成的神祕中，而且在一個完全響亮着我們的回聲的世界中，在聲音的傳播和自白的語言中。浮士德，與高特分開，進入我們的憂煩和我們的嚴靜的永恆中。德拉克羅亞在他身上和在他周圍顫動着一種圖畫的燒熱，這種圖畫雖則尚未成熟，但在眼睛來看，既經比其他的一切更能便於有某種精神上的回響。在他試作圖畫的紙的邊緣中，他倍加了許多草圖；影子在他心中擁擠着；活氣跳躍於畫幅間。這些畫的特質是動作恣態的暴烈！這是舞台上的東西。德拉克羅亞『表演』浮士德。這便是他的最初光燄之一，這光燄混雜於他的莎士比亞式的夢，又我們亦沒有忘記他爲柏利真烟或者以較重的手法而畫的圖畫。但那種在高特與他之間造成的一致，有比一種接觸更大

的價值。在我們法國的畫家中，約翰諾 Johannot，斯歇非 Scheffer，方丁拉都 Fantin Latour；在我們法國的音樂家中，柏利奧茲 Berlioz，在某種意義和不同的價值上，他們也與高特，也與浮士德相遇。但在德拉克羅亞，造成一種更密切的關係，一種更普遍的和更高深的意義。

像高特一樣，或者是在相同的高度，但在精神生活上看亦一樣注意的別一範圍內，德拉克羅亞在他有一種雙重人性的天稟。沒有別的法國人能像他一樣感覺到古典主義的充實豐滿，沒有別的人能像他這樣的聰明和完全的喜歡拉辛尼和莫查爾 Mozart，且直使他們與他在他同時的詩人和音樂家所看到而他判爲是一種暗昧和無用的紛亂東西相反對，或者又沒有別的人能比這位布拉嘉斯 Blacas 收藏之紀念徽章的石版寫真家，更爲深入希臘天才的某種形色。像高特一樣，他掉首不顧我們法國浪漫派的戲劇和小說的『狂飆突起運動』。超出時間之外，他的藝術，十分熱烈的和十九世紀同時，連接於威尼斯 Venise 派和弗蘭德 Flandres 派的古典的偉大，而人對

於拉飛爾 Raphael 所寫的最美麗的文字都是他的。他從沒有去過意大利，他呼吸意大利的皇華，高貴，姿媚。但他又馳逐於他的時代的近代性中。他在他渴求一種永久秩序的繩尺上看，是一位古典派，在他將這秩序擴大至人的繩尺上看，是一位浪漫派。沒有那種莊嚴的影像不做第二部浮士德的護衛，——這位神祕的海倫那。脫羅亞的海倫那的魔法姊妹，歐賀利安（註） Euphorien，爲他自己所有的雙重火燄所焚燒，鼓動他的閃亮而速疾的飛躍於空中，差人林洗（註） Lynceé，站在港口的塔上，對常是美的，在惡中如在善中一樣的生命致他的敬禮，那些是母性，（註）命運之隱祕的看守者，這些影像都是！但在史前的英雄期的古代，他在衆議院和上議院所畫的瑰瑋景幕中，我似乎找到些在綺菲真妮中所有的深邃和諧的事物。鄧尼要到聖奧帝爾 Sainte-Odile 的森林中去呼吸那種憂鬱的嚴靜。但這種憂鬱全在這些畫中，有以歌詩自慰的痛苦不幸之護從，有奧菲 Orphée 有荷馬，有奧勿特 Ovide，在這些永久不朽之神話本質中，人們由這些故事，因

設想出那些神來，因以自己的絕望的感情和熱烈給他們，即平靜了這些感情和這些熱烈，而上層地域乃傳授他們以那種純潔。德拉克羅亞的莊嚴的憂愁和高特式的嚴靜，是同一種思想的兩副面孔。

(註)都是浮士德中的人物。

狄思脫 現在開始爲『高特與藝術』的题目的討論。

俄普列斯哥 我們很感謝司吐齊哥夫斯基先生爲我們發露出高特天才的意外的一個面目，圖畫家的面目。但這裏可有一個保留：即高特本人在愛克曼的一次談話中，講到他爲美術家的活動時，他承認他在四十歲時，他深信自己對於造形藝術沒有才能。即因這種理由，他自後乃捨棄爲美術家。所以，司吐齊哥夫斯基教授將那兩幅高特的圖畫加以分析所得到的結論，從這點去討論，要當慎重。

但有別的方面：高特表現出如許不同的形色，他是十分多形的，他的活動分配在如許不同的，有時且矛盾的方面之間，即無論那一種肯定，都

常可以在他的作品，在他的生活中，在他的談話中，找到某一種根據。因此，凡人所說的關於他的，都的確是真的。但在我覺得，根本的使他爲一個北歐的人，這未免減小了他。

第一我要問：什麼是一個北歐的人呢？真正是有十分清楚規定的所謂北歐的人嗎？因爲，倘若北方的人是存在，他們也是十分不同。有一個北方人如郎伯蘭特 Rembrandt，但也有一個北方人如都列，一個北方人如豆尼，及一個北方人如拜倫或如莎士比亞。到那一種程度，高特是相似他們呢？在我覺得，特是高特，因他的活動，因他當他生平所表出的熱情和繁複的好奇心，很難納入這一類的定義中。無疑的，他是一位北方的人，但他是無所不包的，對於南歐和歐洲東部所特有的一切，他都能盡量接受，這樣命他爲一位北方的人，不管一切，這是想將他的一個減縮的影像給我們們。

莫勒教授以我很滿意他的勇敢和透關，界定出高特對於希臘的詩的態

度；但我們可以擴大這種討論，而一看他對於希臘的美術的態度。這將是別一個很有趣的形色，一種可以完足莫勒教授很願意爲我們說的形色。從我們剛纔聽到的說詞看出，常人稱爲高特的希臘精神的東西，實際上是一種不及我們所有的精確的希臘精神，當然這合於他的時代的意見，但顯然是有異於真理。同樣，關於他對希臘的造形美術的概念亦是一樣。當然這裏有不是屬於高特，是屬於他的時代，而根源自文克爾曼的一個錯誤；這我們通都曉得。當時的希臘精神是從羅馬帝國時代的藝術和希臘原作的後期仿作表現出來。因此，當時的人，對於古典精神和希臘古典精神所有的一切思想主張，都是不真的。他們沒有這種藝術的確切影子，他們只看見摹倣，我且要說，他們只看見騙人的抄襲。即因這個理由，高特對於古代美術所有的意見，在我們今日看來，不可聽從。他對於劉多維西游儂石像的無限的讚美正如此。這種讚美在今日使我們奇怪。又要說，這座游儂石像，即在現在，尙與阿夫羅帝提 Aphrodite 坐像及酣睡瘋神 Furie 像，這兩件

希臘美術的公認傑作相並，放在一特別的廳子中。此中唯一的理由便是，這件美術品在這位德國大師，曾引起這麼一種讚美和這麼一種解釋，即應該在溫泉 *Thermes* 博物館中佔據一個光榮的地位。

司吐齊哥夫斯基 我們不要忘記，高特常否認他從前所寫的東西，或否認他從前所表示的意見。當我們對於高特的意見下判斷時，我們必須要確定我們所指的是在他生活中的那一部分。

最爲人所曉得的例，便是那篇題爲大自然的詩，這是關於宇宙起源的詩。他完全忘記了這篇青年時代的作品，後來人家給他看這詩時，他說這很可能，當他十八歲時，他曾表示過這種意見。

關於我對諸位說的那兩幅圖畫亦一樣。高特時常反對他自己，例如在美術的主張上，人常可以將少年高特和老年高特相反對。

至於高特對游儂像的熱誠，在我們今日很難看重，因爲，我們現在於羅馬的作品外，又認得希臘的原作，但在高特時代便不同。我個人很相信

，高特的天才容許他從羅馬的作品看出希臘概念的純粹來。米克郎與高特的情形相同，從羅馬看出希臘。

賀西郎 司吐齊哥夫斯基教授給我們的通知，還有逃不出任何人的注意的另外一點。像俄普列斯哥先生所說過的一般，這很明白，將他沒有發表的圖畫拿出來給我們，是對於像高特一樣的精神的知識，加上一個基本的原素。我想，實際上，使我們對於詩人的看法，向着這一方面，即將他們所有的圖形的，顏色的和雕刻的作品加以分析，而將其利用來看他們，當爲一種特別而有趣的研究。我不認得司吐齊哥夫斯基教授特別提出來討論的，及我們很欣幸，得從他口中曉得有很大興趣的那些圖畫。我特是認得吉彭北 Kippenberg 先生在萊勃茲他收藏高特的那些圖畫。我怕對於高特的紀念不太尊敬，若我只以平常的熱誠來說他的圖畫，我又怕對他不敬，若我不說我所想的話。所以，我只躲在我所看到的狹小界限內去說。好，這些圖畫，在我看來，是怯懦的，謹飭的，分析的，尤其是直線的；這些

圖畫是一位想學得的人的一位中平的觀察者，雖不能爲技術上的主人，但能爲他才力的主人的圖畫，他除了這種技術外並沒有創出一種全是他的法子，這裏所謂法子，我是指那些粗野，自然。豐富的方法，那些能替代圖形學問而使人忘記這種學問的利害巧妙，那些活活像書法，爲書法辨別術的材料符號。且用一句不至於使一部分的聽衆不高興的成語，我說這些圖畫是有些『小姐』式的圖畫。

這事很是出奇，倘若我們想到這些圖畫是來自蒼鷹之掌握，因爲，這鷹握對於所接觸的一切，都留下獨霸而不可磨滅的痕跡。高特不是唯一的曾有圖畫的詩人。亞爾弗列德維尼 Alfred de Vigny 也曾畫過，至少是當他少年時。關於維尼，諸位認得他清楚截成的面影，高傲的神情，隱藏的熱烈。當他圖畫時，從他的熱烈留下有什麼呢？我想起一幅亞爾伯斯山的風景，一徧帶柏樹的風景，最柔懦之智慧的，最中和之浪漫主義的圖畫。實際上，拿一位天才對於他全沒有天稟而不能駕御的藝術所有的這些遺作來

討論，我們是否有這權利？自然，我所說的是法國詩人，或者也連帶的說到其他的詩人。關於高特，他畫過許多，這些證物當然表示別一種意義，因為他常時不停的對於美術發生興趣。我們因此而要問，美術家是否不幫助美術的解釋家，圖畫是否不發露出，若可以說，那些是爲他所有，是爲他最主要的特質的反面，別一方面。

在美術有兩種原素：神祕和肉感，我不敢確定高特對於這兩種原素可完全的達到。我們既指出他的圖畫特是直線的，或僅是點綴些光影的。這位偉大的人物，在圖形中，不是根本的只看見這爲細心的連結，各種關係，一種平稱，可爲智慧所捉到的東西嗎？但美術不是唯一的由知識概念的骨架所造成。即美術材料的本身，便涵有一種劇情的生命。這在顏色畫很明白，這在圖案畫亦一樣。我們只一想郎伯蘭特的圖畫，可以曉得，我不曉得，藏在美術的材料中的各種不同的神祕，圖形之外的東西，圖形的延長物事，由顏色畫家的圖繪，由圖案畫家的刻畫所引起的神祕，在他是

否能感到，熟習，有味。他的美學的意識發生在一可悲的時代，這是真的，因為當時有一種對於古代的不真思想，重重的壓在歐洲人的意識上。決然無疑的，那時代的美術曾產出很有意思，而且有時表示偉大的作品，但其中的許多是表出做作品的冷淡而無人格。這些作品剝盡圖形的熱烈本質，奪去圖形生命的有力特點。

近代有一位詩人，他是偉大畫家，像他是抒情詩形式的偉大創作者一樣，像他是人類感情的響亮深沉的回聲一樣，這位詩人是許峨。他的圖畫有神秘和肉感，一種同時是我們的與其他別人的，更奇異，更遼遠的世界的神秘，一種質料上的肉感，在其中光線和暗影相撞，黑色和白色獲得絕對為前所未見的造形特質，與一類時間和空間的神秘合作，將內心生活的時代地方與國土混合不分。這是詩人的真正圖畫為我所不倦的講說。這種人形與獸形的另一世界，以一種精確的款式，翻譯出許峨所充滿的夢想。將這些圖畫與司吐齊哥夫斯基教授剛纔加以分析的高特的圖畫相比較，將

很有興趣。

司吐齊哥夫斯基 我們不要忘記，高特有兩千多幅圖畫留給我們呢。誰曉得，有多少別的被毀的呢？某某美術史家正將其加以研究，及要將其中最好的刊行。

當高特的時代，圖畫時常替代我們今日給與照像術的職務，定然高特將圖畫作爲收集材料之用。當他於一千七百七十五年初次到瑞士去旅行時，他帶回一本縮寫草圖冊。

他是十九世紀下半期的畫家，特別是印像派畫家的先驅。請注意，在他的圖畫中，巖石，帶雪，帶冰所佔的重要地位。這是北方精神的完全特別的一點。他又對於水，即對於瀑布，有一種很大的喜歡，而從這點，他與日本畫家和古代中國畫家相近。這些接近之點，很能給我們指出他的天才的普遍性，在造形美術中和在文學上一樣。

圖畫在他有一種很大的重要性，當他一千七百八十九年正在旅行時，

他很正經的發出下面這個問題：他去魏瑪呢？或他留在意大利作畫呢？我們在他的一幅畫中，找出一座衛城於一幅宗教的風景畫間，這決不是在「小姐」式的風格中。當一千八百十年，他仍畫，他從凱爾斯百 Karlsbad 帶回許多縮寫，巖石在這些縮寫中，亦一樣保持最重要的位置。

希望我們有一本高特的圖畫的完全目錄。這在百年忌辰的紀念日子內，將為送給德國的一件好禮物，我願這本目錄不要等至高特生辰的兩百年紀念着手編製。

華嘉列斯哥女士 能將高特的圖畫搜集完全，定然很有趣味，這正能確定這些圖畫是他在大自然中所最喜歡的和他所最討厭的證物。因為這些圖畫表示古典主義的腐敗方面和浪漫主義的新鮮方面。

萊諾爾 講到高特在瑞士所作的圖畫，我要指出，在這些圖畫中，時常帶有科學的態度。人感到他於此留意於自然的，礦物的，地質的真理。但因這些圖畫，我們試將高特轉變為一位偉大美術家，那是我們將他減小

。在這裏要保持的，是那種比例平均的意義，若我們對於他的作品全體想保持他作品的建築式的比例平稱時。

我們在這裏所有的問題，不是在曉得高特是否爲一位偉大圖畫家，一位偉大美術家，是在曉得，這些圖畫使我們對於他的生活，他的人格，他的敏感，是否有所知。倘若我們將問題放在這塊領土內，我們確然不至爲一種無益的爭論。即高特本人亦討厭這一類的爭論。但這不能使這些圖畫沒有一種很大的意味；恰相反，倘若我們想很懂得這些圖畫，應該這樣去看，即這些圖畫表示高特天才的潛伏部分，表示一種次等的活動，表示一種高特沒有加以發展的，我且說，尙在幼稚中的方向。而人亦可以在高特的圖畫中發見一種小孩的自然發生性。那些思想界的偉大大師時常爲小孩，當他們描繪或圖畫時，這裏所謂小孩，沒有不好的意義，是指有『小孩』這詞所有的一切天真鮮潔。高特的圖畫，因技術上的幼稚而很特異。而這種幼稚，即使他的印象的真率真理顯著。

請看高特怎樣表示巖石，山嶺和水流。他求科學的真理。因此，他與山嶺圖畫的起源相連結。山嶺圖畫，當十八世紀的開始時，是由地質學和礦物學的插圖開始，至後半期方漸漸的變為獨立的。這件事實再提起來，在我覺得很有意味。

俄越地 人說在高特時代，風景圖畫不大為人重視。那麼，當時的兩位最偉大的風景畫家，同時又是偉大的圖畫家：賈爾帝 *Guardi* 和尤伯羅伯 *Hubert Robert* 算作什麼呢？不是在高特尙生時，不是也有別一位偉大畫家，名字叫做波寧頓 *Bonington*，於為色畫家之前為圖畫家；（註）在他的水彩畫中，他先作圖畫，然後施上顏色：所以偉大的波寧頓是從圖畫造出來。當然，那些為高特所重視的畫家，只因他而著名，其實他們都不是大色畫家，也不是大圖畫家。狄施邊 *Tischbein* 不是一位大畫家；他幾是一位攝影者；但他幸得與這位詩人相處，所以聞名。同樣，菲力哈凱 *Philippe Hackert* 亦不是大畫家，但高特對他十分讚美。凡我們的辯論都是空的，倘若

當高特時有好的柯達照像機，因為這些風景畫家都像攝影師。

(註)圖畫家 Dessinateur 指無色的圖案畫家，畫家或色畫家 Peintre 即用顏色的畫家。

倘若我們想及圖畫家的高特，我們應將他的圖畫比較於狄施邊的和力哈凱的圖畫。他達到他們的美觀平庸性，但沒有超過他們。我承認，我只認得由雜誌發表，特別是最近這幾個月發表的高特的數十幅圖畫。又，諸位比我更曉得，印出來的圖畫，時常比原來的圖畫更好。這是一種技術上的使人難相信的道理，因為，製版印出來的東西，常給有些模糊的輪廓之某部分以一種精悍力量。

倘若我們想真正讚美一位大詩人，而他同時又是大畫家，我們當選米克郎，——我們試再讀他的十四行詩即曉得。

司吐齊哥夫斯基 我們關於高特所知道的，在美術史中並不是新的。美術家的高特，很不同於自然觀察家的高特。前一位高特特留意於表現方法的找求，後一位高特則在為真理的追尋。對於高特和對於萊盎那多

Leonardo da Vinci 一樣，我們還沒有完全估計到我們所研究的人物的博大精神。

在意大利，高特爲平凡畫家的學生，他希望從他們學會圖畫。誰曉得這些關係不是相反的使他的圖畫變壞了呢？即都列亦犯了相同的錯誤，表示了相同的弱點。高特與米克郎相反，先爲詩人，單至後來方爲畫家。

賀西郎 在我來看，高特以前的詩人似乎很少圖畫罷？

華萊利 的確的嗎？人或者沒有將這些圖畫保存起來罷。人可以說的，是高特的圖畫趣味並不很高。

賀西郎 沒有什麼比這趣味史，這假『絕對』，更使人怪異的了。

華萊利 一千八百十年和一千八百二十年的趣味。人讚美勞康 Lagooon 石像，讚美比拂德 Belvédère 的亞波侖像。斯丹大爾 Stendhal 和高特讚美這些作品。怎樣使我們覺得這些作品不是好呢？是不是我們不讚美的比他們讚美的爲較有根據呢？我們相信我們的趣味高過他們的趣味；我們根據那

種法則呢？

賀西郎 每一個時代都隨自己的需要而觀察過去。我們對於古代續有的意見，給我們許多十分不同的例。將這種歷史寫出來，而從中世紀和文藝復興時代寫起，將很爲新異。關於某某幾點，古代將爲人所留意。人可以提到我們對此的變異不定。文藝復興時人的古代，十七世紀，十八世紀，十八世紀末期人的古代，浪漫派時期的古代，巴納斯 Parnassiens 派人的古代，諸位的古代。這些概念與歷史和紀念建築物的關係是不斷的變化的。美術和對於過去的趣味是隨各時代的需要而成形的。

華萊利 請注意，不單有希臘；還有大自然，每十年人便創造出一種大自然來；大自然，希臘，拿破侖和高特，都是常常爲時髦的事物。盧梭的自然與蘭坡 Rimbaud的自然毫沒有關係。而人還是說，自然是當十八世紀之末發見的！全不是！不可能！人永永不曉得從前也有野鶯粟和紅日昇起了。人已經盡了一類關於大自然的觀察；這個題目盡了；人於是爲別一

種探討。諸位怎樣要那些人沒有看見過大自然呢？他們以比盧梭較安靜的款式說大自然。這與詩一樣；十八世紀的詩是美偉的存在。這是當時的歌舞劇，當時的圖畫，拉茂 (Rameau) 的樂譜，華島 (Watteau) 的畫，格虜克 (Gluck) 的音樂。他們，十八世紀的人，有音樂和圖畫。詩是一種原始的藝術，詩是很難抵抗種種作用的分化的。在十八世紀，文字漸漸專門於抽象和思想方面，詩的力量乃全傾向於表現的款式，而其中的意指乃不是主要。這就是十八世紀的詩所以這樣的緣故。即因這理由，可以說，當時著名的返諸自然論，實在是退後的一步，而全部浪漫派的詩，是一種復活，一種返諸混沌。這種反動的極端結果，使我們有所謂『象徵派』的詩，和所謂『純粹』的詩。在某文明中，其文學能維持延長至三，四，五世紀之久的，人看到一種與普通語文不同的文學語文，這種語文（幾乎）是由相同的字，相同的章法造成；而專門於形式和內容之配合的找求。大家不懂得這種文字——人人不是有兩種不同的語文的。經過數世紀之工作而

產出的詩，達到一種微妙，特在注重文字的形理學。幾乎是，我設想，這只是注視着自己的四周，如人可能的一般；或只注視事物，如其公認的性質而命名，和類別的物體一般；火爐，棹子，大椅；或則單觀察光和影的變化，而不顧任何的意義。

自高特的時代起，我們便主張趣味的變異作用。當時人所讚美的，是我們看作如第三流的某種作品。問題：我們怎樣表現這趣味……風吹去了！習題：怎樣能重新讚美這些作品呢？

賀西郎 十八世紀得將我們對於因一時的需要而有的大自然和過去的
不同傳說，加以實證。人看見有由十九世紀末年和十九世紀初年所造出的
古代，這種古代界限在英雄主義及某種古物學上面，從羅馬帝國時期借來
例子，與較寬容的，較人性的，輪廓較不固定的古代相對，而爲重視感官
，肉樂，任情的一種社會所需要。十九世紀末年的人們所以親愛這一種有
些僵硬，冷淡和巍峩的古代，其中的理由決然是相同於使法國帝國時代……

華萊利 當時有嘉諾華 *Canova* 的作品。

賀西郎 還有其他更奇異的現象。大維 *David* 的工作室的極左邊，在大革命時，造出一種比古代更古的希臘遠古精神。這很奇異而很能啓迪人。同樣，列光德李爾 *Leconte de Lisle* 的曠厲的古代亦如此。高特的趣味不能超過時代的需要；他於此放了許多他自己的成分；決然是他以感到亞巴尼 (*Albani*) 收藏之希臘羅馬古物，亞德利安別墅 *Villa d'Hadrien* 的發見物品的款式而將其『增長了』；他將自己所有的原素加入其中，但他親愛這些古物，理由與他的同時人相同。

又我們所以附議您剛纔對於高特所表示的思想，是他沒有更新一種趣味，因爲一位『世界人』沒有外向的嗜好；隨處像在自己家裏一般。

華萊利 總之，我們可以這樣說：高特正能使我們在種種例外的情形中，得估量相距一世紀，趣味之變異的差別，因爲他給我們做一個第一流的型式，一位例外的人，但又代表他時代的趣味；而這個時代，本身既爲

古典原素與浪漫原素的會合，因為這兩種原素結合在單獨一個人身上，在他的主要作品中留下一個印痕，正好表見出這兩種原素，在十八世紀末與十九世紀初之間，相遇，或交錯，或混融的款式。

所以，紀念高特，不單在榮寵他的名聞，而且又要因對他所有回想而研求一種我們自己的問題的解決。

自一千八百三十年後，不管有怎樣廣大的變化發生在一切的種類中，根本上，問題仍是一樣。在人世間，或者（我怎樣說好呢？）在美學的智慧世界中所改變了的，特是在細節方面。

總之，高特，『世界人』，是一位永遠近代的人。當然我們可以找出他的過時的趣味，他的作品的一部分無味，但是，決定的，這個人從與我們的關係上看，不見有缺陷，亦不見有怪異。他的面容沒有為這種退後作用所影響，而使一位十七世紀的人既經成為過去。即服爾德也有些古典的事物，而為在高特所找不到的。而許峨亦比他為顯明的帶有時間之表記的

高特談話

神氣了……

(三)

旅

行

來諾爾 瑞士在意大利後，爲高特所最認得，最喜歡的地方，而他亦受瑞士的很大影響。

高特安排他的生活如一位遊人的生活一般。他學會了這種困難的藝術，即隨處只看見主要的，曉得於適合時候使自己的心從生物與事物脫開，全不無意的停留在中途中，善處置自己的意志和自己的情感，預備出各種層次階段來。自浪漫主義，自『狂飆突起運動』出來，他以研究，犧牲，訓練的力量漸漸向着客觀性，——人曉得這一詞爲他所珍愛——，向着嚴靜上升，如人慢慢的上山一般，如從當時尙爲奧西安 (Ossian) 詩的風格的萊斯 (Rass) 山谷出來的一般，人向爲古典的風格的，在其上意大利的天空展開其蔚藍的聖過達爾 (Saint Gothard) 山上升。

高特自己說過：『旅行是一篇傑作，一篇史詩。』即因此，他將他的瑞士旅行放在他生平的一個時候，當這時候，他感到且要將自己的生存之途程打斷，以求重新捉住自己，重新發見自己，再度更新自己的需要。

我們先將高特的三次旅行的途程寫出來；

第一次旅行是在一千七百七十五年六月，同伴爲斯脫爾北 (Stolberg) 兄弟，克利斯是安 (Christian)，與列奧波弗列德利 (Leopold-Frédéric) 伯爵；這次旅行高特到了鄒利治 Zurich，繼從鄒利治到聖過達爾。

第二次旅行，在一千七百七十九年的十月至十二月間，這次的時間最長久。高特這次是陪魏瑪公爵查爾奧古斯提 (Charles-Auguste) 去旅行。從說法文的瑞士巴爾 (Bale) 起身，經郁拉 Jura 山，直至日內瓦，繼從日內瓦至聖哥達爾，經沙伯萊 (Chablais) 山與華萊 (Valais) 山；後從萊斯山谷，經鄒利治，康斯當西 (Constance)，薩夫好斯 (Schaffhouse)，從萊因河疾流回來。

第三次旅行在一千七百九十七年的，九月與十月，完全是遊歷瑞士中部，這次高特有鄒利治畫家，從佛羅蘭斯來的亨利梅以 (Henri Meyer) 爲伴。

在瑞士有什麼是引高特來遊的呢？

第一是大自然，是山。這種大自然在十八世紀時的情形，瑞士小畫師的彩色刻版畫，例如阿伯利（Alberti）的彩色畫，鄒羅版（Zurloeben）的瑞士圖畫集的刻本，仍然在我們目中現出來。這都是風景畫，人可於其中看見前面是一湖，有清冽的湖水反映着雲彩，湖在衆山間，展開與天際相接，先爲青色，次爲藍色。後面是雲氣瀰漫的山嶺，帶玫瑰色的冰海高踞其上。在湖山之上是圓圓的天，蔚藍的天色淡蕩爲極輕飄的雲氣。前列是穿紅衣的鄉人與戴插花草帽的鄉婦，他們好像在一位手扶長杖的城中貴人，及一位手拿扇子的貴婦面前表演一幕牧歌。這是格斯尼（Gessner）的亞嘉帝（註）（Arcadie），這是在爲文明所腐敗的歐洲中間找出來，未受惡化的大自然的本來面目。

（註）古代希臘的地名，意卽理想地。

這種理想的非真的赫爾勿地，（註）（Helvétie）是誰使其爲時髦的呢？

使當時的外國旅行家，如斯脫爾北兄弟，高特第一次瑞士旅行的同伴，造成對於瑞士的這種影像，是誰負這責任呢？這是瑞士的作家，瑞士的詩人，這是哈列 Haller以他的阿爾伯斯山，格斯尼以他的戀歌，盧梭以他的新海羅衣斯，負這種責任。

(註) 瑞士之別稱，古羅馬人以瑞士爲赫爾勿地。

本來在十八世紀，瑞士以有偉大人物著名，等於有好風景著名。或特是瑞士因有偉大人物而使風景著名。因爲，在十八世紀，瑞士要反抗想將其腐化，想將其排除的外來勢力，有了自己個性的意識，自己的傳習與自己的禮俗，自己的歷史與自己的土地，自己的錯雜而且自己的統一的意識。我們當時有文學上的赫爾勿地運動，相同於在法國的哲學運動，及在德國的『狂飈突起運動』。又可以說，這種運動爲『狂飈突起運動』作前驅而爲其先預備。這時的瑞士人確定自己爲先驅人。他們這羣的首領是鄒利治人波德梅 (Bodmer)，他第一反對哥提歇 (Gottsched) 與薩遜 (Saxon)

派的文人，即反對德國文學中的法國影響和法國趣味。波德梅拿英國來相抗，他翻譯了失樂園，他拿德國的中世紀來相抗，他發見德國中世的行歌詩人 (Nibelungen et Minnesänger)。哈列，在他方面，表示出詩的新生的開始；他發見山，阿爾伯斯山，至於格斯尼，更新了牧歌，他將時髦的風情逐出牧歌之外，替代以原始情狀的與黃金時代的繪畫，替代以大自然原來面目的顯現。

這樣就是瑞士的情形，當高特於一千七百七十五年爲第一次的旅行時。

少年高特的父親，吳爾夫康 Wolfgang 參議，屬於看瑞士人爲解放者的這個時代的人。他爲自己的兒子請來的一位先生，一位叫做亞爾培 Albert 的某博士，對於波德梅有一種很深的讚美。但高特，興趣人生較甚於書本，輕視文學上的爭論，很快便超過了誠實的，過於誠實的赫爾勿地人。他覺得他們炫博可厭他責備他們缺乏藝術他們的陳舊著作使他厭煩；他們的

要有教訓的留意使他煩惱。所以，當他與斯脫爾北兄弟同伴出發時，他少是波德梅的，格斯尼的，盧梭的熱誠學生，而多為找求一種自由的大自然的自由人。大自然，他當時有了思念大自然的病。可以說，他逃出佛蘭克埠，是在離開一種浪漫主義的劇變：內心的煩悶，愛情的痛苦，真實的憂鬱。像他所說的一般，他需要新鮮的食物，新鮮的血液 *Frische Nahrung*, *Neues Blut*。高特在一千七百七十五年為二十六歲，他這時已經著名了。他是少年維特之煩惱的作者，這書他發表於前一年（一千七百七十四年，）柏利盛真德葛茲的作者，這書成於一千七百七十三年。總之，他這時是浪漫派的高特。但他自己很感覺到，必須跳出這種浪漫主義，而他的作品即由這種代價獲得。他與他的同伴所作成的對照，正能說明這點。斯脫爾北兄弟的激擾熱誠，他們的坦率幻想，在他們的一切浮面和不思的事物，都使他厭倦，他對此作微笑。斯脫爾北兄弟真正的相信瑞士是自由之發祥地。起身的前一日，這兩位年輕的伯爵，不是舉杯祝一切暴君之死嗎？剛到

了阿爾伯斯山人住的地方，他們以爲是既經回到了大自然的原始情形中。但不久即發生下面的事情：當他們散步於鄒利治的近郊時，他們洗澡，他們忘記了監視着他們的清教徒的羞恥觀念。他們的赤身裸體使當地人士惱怒。地方參議會的人員要加他們以嚴厲的處罰，後得拉華台 Lavater 的說項，方停止追究。這是因格斯尼的影響而發生的小小煩碎結果。斯脫爾北兄弟乃偷偷的走開，到比恩尼 Biene 湖邊去找盧梭的蹤跡。

高特以他驕然的優容，判斷這次的逃避。他自也去找求另外一種大自
然。當他去老詩人波德梅家爲不能免的拜訪時，他從張開的窗，注視蕩莽
的大自然，而碧綠山巔的懷念，直使他聽不到這位老前輩的談話。

當時在瑞士單單有一個人使他留意，這人是拉華台。在那時，一種親
熱的友誼發生在這兩人之間。他們親熱的稱呼，他們相互的合作。他興趣
於相術零篇，他爲之改正校樣，他且將數篇文章插入其中。但他與這位有
些粗心的宣教徒，拉華台的關係，好奇的成分多於親愛的成分。當高特感

到拉華台一定要使他信仰，把他擠入這著名的兩面命題：或爲基督徒，或爲無神論者時，——並不是不正當，也並不是不知感激，他走開了。

四年後；高特再來遊瑞士。這是第二次的旅行，從一千七百七十九年十月至十二月。他這時是完全爲別一個人，是魏瑪的高特，政治的人物，朝廷中的及政府中的人物了。這又是歸於自己，自加研究，自加外化，比自己的作品於過去的傑作的高特了。在魏瑪的數年，是一長久的醞釀時期，當這時期，浪漫的高特附入古典的高特中。一千七百七十九年的旅行，在他的發展中，表示一重要的階段。這是與大自然的一種新的接觸，但這種接觸不帶絲毫浪漫的彩色。這是對大自然的直接的，科學的，幾爲乾燥的觀察。對於自然毫不放任，也毫不傾吐。高特忽略不注意人們，本來，他對於那些瑞士人，就加以嚴厲的判斷。瑞士使他興趣的，是這個小世界的複雜性，一切生命的形式都在限定的空間中；又是那山，他以學者態度，且以美術家態度去觀察，像他所說的一般：對於外面的物體集中他的注

意力。他完成將自己客體化。在這意義上，一千七百七十九年的旅行，是他到意大利小住的預備，前奏曲。

一千七百九十七年，高特於早上四點從豆賓格 Tubingue 動身，到瑞士爲第三次卽最後一次的旅行，這是古典的高特了。在一千七百七十九年與一千七百九十七年之間，他寫了綺菲真妮，哀格蒙，托嘉士達梭，羅馬挽歌，威廉梅思德，他寫好了，卽要發表了赫爾曼與多羅蒂。他本人也近五十了，從意大利回來亦有九年了。

高特的古典主義對於他的作品有一種危險；是冰冷之完美的，靜止之美術的，抽象之普遍性的危險。他所愛的古代的典型，他過於直接的將其應用在近代的題目上，而忽略了現前活着的生命。他對於席勒的友誼使他免於這種危險。

第三次的瑞士旅行是受席勒的影響，像前一次的旅行受拉華台的影響一般。也像前兩次的旅行，這是需要與大自然接觸，使他去旅行。

但這次的旅行與從前兩次不同的地方是：高特不單興趣於風景，山嶺，而且興趣於人們和歷史。九月三十日，他在施勿茲 Schwyz 寫這一句：『對於這地方的地位與普通形勢的靜想，從其與政治情形的關係上去審察。』這些都使人感到是有了席勒的影響。他還有別一個理由去訪問原始的瑞士：他正計劃為威廉退爾 Guillaume Tell 寫一篇詩。大家曉得，捨棄了這個計劃，他將他的草稿給席勒，而席勒乃於一千八百零五年給我們這部大作：威廉退爾 Wilhelm Tell。我們從他於一千八百二十七年五月六日，與愛克曼的談話，曉得高特以怎樣的款式去構想這個題目。在他來想，威廉退爾代表原始時代的英雄，無意識的力量，至於其他歷史上的人物，如斯安化歇 (Staufacher)，華爾脫富斯提 (Walther Furst)，則象徵意識的力量，愛國精神，愛自由的心情，求解放的意志。這篇詩，倘若他寫成了，將指出，說明，人類的智慧和意志是優越於自然的精力，有意識是優越於無意識。實際上，席勒的劇本時刻都露出高特的影響，因為，席勒從他的朋

友的，從一千七百九十七年的旅行者的眼睛而看見瑞士。我們在威廉退爾一劇裏面找到的古代的美，是得自高特。轉過來，劇中動作的種種必然性，逼席勒使他的英雄不是爲有急流和巖石的阿爾伯斯山的大自然的，瑞士的大自然的被動象徵，是爲一種自動的和有思想的力量。本來在高特的影響外，又加上瑞士的大歷史家，揚德繆列 Jean de Müller 的影響。

再回來講一千七百九十七年的旅行，我們要說，高特給我們留下的記事和書信，成爲一種我們所有的對於瑞士的最活着的描繪；這些書信和記事我們看做如傑作一般。高特時刻看出詩與科學的，人與大自然的，民族與土地的密切結合。詩在他看是一種真理，而真理是一篇詩。

高特到瑞士的每一次旅行都領他至聖過達爾山。

在一千七百七十五年，聖過達爾山在他看是大自然的直接表現，是創造力的泉源，有如是衆河流的泉源一般。在一千七百七十九年，這是『王的山』，阿爾伯斯山的中心，羣山歸結統一之尖峰，在南歐與北歐間山脈

之盡處極頂。在一千七百九十七年，他從這山上注視他留下他的神們的意大利。

所以，瑞士在高特首要是爲得與大自然相接觸的機會，對於他本人與對於他的作品有三次重要決定的時候；次則瑞士爲歐洲的中心，他在自己心中不斷的爲其綜合總結；他不是有一個時候想卜居於巴爾，因爲這個尙是德國式的城市與法蘭西相接，又在到意大利的路上嗎？瑞士的複雜性不是別的東西，乃是一個與自己調和了的小歐洲的複雜性。瑞士的山，高特以美術家的態度去靜觀的，以學者的態度去研究的，這些山的影子十分時常的往來於他的作品間，這些山在他看來常是爲無所不有之大學的象徵。

俄普列斯哥 詩人，散文家，編劇家，哲學家，歷史家，美術家，都到這裏來致敬於高特多方面的天才。別一方面，在一切的國土內，以沒有前例的熱誠和自然，有權威的聲音宣稱，科學，在各種形色下的文學，美術，總言之，凡構成近代文明的產業的東西，都得力於這位大師。大家都

同意，承認他是全智慧，全學問。他的光明的好奇心，從這一物到那一物，又以一種得自神奇的從容，他從一種純粹科學的問題到哲學的與美學的最高思辨。他懂得一切，看見一切，解釋一切，

人類在他身上注視自己，沒有看過自身有比這個更美的影子。這是一個峰頂，是精神的一條界線。但又沒有人像這位智慧之神這樣喜歡民衆的天才，卑微農民的自然而新鮮的作品。對於簡單的詩的興趣，對於伴着這詩的歌，使這詩深入民間的歌，印這詩入人記憶中的歌，以其音節的和美表出意義的歌，對於這歌的興趣，自這位詩人的少年時代即既發生。他從很長遠的所在追想，高特覺得自己爲草野的詩所攝引。這種詩的內容，它興感的題旨，使用這些題旨的樣式，其中一件歷史事實轉變爲詩的材料，這都是當那時代使他熱情的，且當他晚年仍使他注意的那些問題。他自己在一千八百二十五年，研究塞爾維亞民歌的一篇文章中，將這點明白說出來。我們由此曉得，自近五十年以來，這些問題興趣某一部分德國人，即

高特自己便盡力宣傳這類東西，而使這種研究前進。他不滿足於機會放在他眼下的幾篇詩，即這些詩爲最有意義的亦然。他想把捉民衆文學的廣大領土於其全體中，想與最遼遠的國家，歷史將其放在例外情形中的國家，或避開一切文明之流而存在的國家，所造出的最特殊的事物相接觸。凡他的友人，他的許多通信人，都送給他以最複雜不一的各民族的詩的產品，附着許多註語，文法上，字彙上的解釋。北部斯拉夫民族的歌，如南部斯拉夫民族的歌一樣，真正的史詩，有時且爲僞作的史詩，希臘的詩，芬蘭的詩，蘇格蘭的古歌，摩拉克的怨歌，印度的詩，中國的詩，在爲葡萄牙所征伏以前的巴西的詩，都相鄰的疊置在他的桌上。更有，他將在歐洲各處發表的這一類纂集，於各種雜誌中爲文介紹，他試分析豐富同於變化的這類產物，試分類，試說明一篇某時代的詩，對於在數百年前的某一種英雄動作的關係。倘若歷史上的原素更改了，他就要曉得更改的理由，捉到這是因爲一種偶然的變化，或是因爲我們所見到的，乃爲在民間的詩歌和

劇本中的一種常在現象。一切在他都是使他起思索的理據，使他爲明哲而常是意外的註語的因由。民歌在他看來是一面鏡子，民衆的敏感與民衆對於事物的概念，都從其中反映出來。民歌使我們可以捉到民衆的精神生活的千百形色，捉到民衆的深淵而根本的各種情感，這些情感若沒有民歌，便永遠留在黑暗中，這些情感是：凡關於與相鄰國家的關係，關於政治思想，家庭生活，關於宗教信仰及這種信仰所有的常是奇怪的形式，關於戰爭與和平的意見，關於愛情，死，自然，即凡關於詩的興感的永久常在之題旨。

詩與民衆音樂的關係的問題，在他看來有一種很大的重要性。即是這種單純的腔調，願備好一條大道，而使詩句深入最廣闊的環境中。這種腔調是簡單的，透入的，它撫摩感官，它時常借用微小的音節，印上一種模糊不定的憂鬱。這種調子醒起我們的親熱的情感，某種不定的欲樂，一類微妙的快感，這些感覺都爲我們所永不至厭倦的。在高特所常寫文的德意

志水星 Teutscher Merkur 雜誌中，在美術與古物 Kunst und Altertum 雜誌中，或在其他的雜誌中的關於這類的文字，有一羣最有趣味的詳細論述。高特很幸福的覺得，外國的文學寶庫因翻譯而變爲德國的產業。自後，他同國的詩人可以一樣的欣賞這樣複雜不一的詩的奇異之美。外則，德文特別能將別種文字的最微妙的情緒，最新鮮的特點轉譯出來。他並不是誇張的想，謂屬於這許多不同國家的讀者沒法知道的東西，得德國文字作居間，便可以懂得了。在每一句中，他都表示歡樂之情，他認識這些新鮮的作品而加入於古代的作品。他勸讀者讀這作品；有時是塞爾維亞的歌，有時爲新希臘的詩的譯本，捷克的或芬蘭的詩。他對於這些作品不限於在他的論文中討論，他且於晚上，將其爲與愛克曼或其他的朋友的談話資料。

這又怎樣能不這樣呢？高特在他的短歌集中，從感興，從音節，從構想和描寫題目的樣式，從他思想所遵循的直線，從章法和字彙上看，他不是試使自己的歌與田間民衆的歌爲最可能的接近嗎？這些短和可唱，而可

以說是音樂的詩句，這些重疊讀句，這些簡短的描寫——驚人的巧妙的幾筆——這些縮寫，這種常用作比喻和暗指的對話款式，這種大自然與人們動作的親密公有，這些如永久常在的強烈情感，表現在小孩般的語句中，帶有天真坦率的重複，看似笨拙而實爲無上的精鍊的有意脫略，高特不是從民衆的天才借得這些一切特點嗎？不單在短歌集中，而且在合唱情詩集中，在擬外國詩集集中，在民歌中，有許多詩篇都是取自世界上的民間文學的。

這位詩人並不完全認得凡他取來他翻譯的詩的原來文字。但是，即當他不知其確切的意義時，他天生的本能能供他驅使。不懂得原文的一個字，利用由一位和藹的通信者寄來的譯本，他能弄明白原本的音節，腔調，且能明白字句的安排，簡言之，詩在形式中的主要物，他都可以明白。這在他是一種很好玩的玩藝，而看到普遍與古代的題目，怎樣爲不同的國家所表出來，這又是十分啓迪人的。一千八百十四年，當嚴重的事件發生在

法國，當歐洲的命運賭決於戰場上時，高特又再留意於塞爾維亞的民歌。吳克斯提化諾勿治 *Wouk Stephanowitsch* 在維也納刊行一本有百篇的民間詩集，及一本文法。倘若當時驚人的重要問題，使這位德國詩人不能全用自己的時間，對於斯提化諾勿治的書爲一種精深的分析，但這也不是如人可以相信的一般，他要親切注意政治上的事件；這時候，他實在是如他自己所說的，要從西方與北方逃避到東方，他開始爲東西底萬集 *Westöstlicher Divan* 的編纂，這仍然是對民衆歌詩的一種敬禮。更有，民歌的音節和姿態，可以明白的看出在浮士德中，而且在後部浮士德中，更不要說在赫爾曼與多羅帝，在有韻短句集 *Sprüche in Reimen* 兩書中了。

在他所喜歡的這些東西之根基上，無疑的是爲盧梭的影響，這種影響沒有人能避免。盧梭的擾亂人的火燄，燃燒了高特所處的偉大時代的人心。我且放過這點不論。外則，民衆與文學，如我們既經指出的，爲與高特有很密切關係的一羣人的注意的對象，爲海爾德 *Herder* 的與維蘭 *Wieland*

諸人的研究對象。大家曉得，這些思想家的第一位，海爾德，在漸漸注意民衆文學的親密認識，及民衆文學的一種歷史解釋的運動中，有多大的職務。最活躍的，最廣大的，最能瞭解的同情心，主持爲肯定結論所根據之例證的選擇，而由此生出近代的一種最有收穫的研究方法。但海爾德的觀點不完全是高特的觀點。在海爾德，一篇原始民衆的詩是一種情感和思想的表現，可以上升至於極大的美，但同時這又是一種文學作品，應看其本身爲文藝品一樣，是有其特殊法則的一種情緒的形式。在高特，民間的詩不過是大全體的一部分，不論它是怎樣的美，它能幫助我們理解這個全體，立定其法則，決定其界限，它方得到它的真正價值。前一位用的是分析法，在民衆的作品中看見他的研究的目的，後一位則求爲綜合作用，只以這些作品爲一個出發點。

他在他生平所曉得的一切民間的詩，在他似是，爲達到不是沒有充分例證，可以有的真正結論所必須的這『一堆』作品之用，這點長久的留住

高特的關切注意。沒有什麼人能像他這樣捉到那謙虛的美，情緒的力量和深邃，情感的直接鮮潔。而他用來表示他所見到的價值估量的形容語，在這樣的一個人的筆下，是很刺人的。但他的好奇心並不限於此；他想更進一步，要曉得一篇鄉間的卑微的詩有什麼是『詩的』，即『詩』是由什麼構成的，什麼是為詩的材料。當然，這一種藝術的本質不是聲韻，亦不是韻語，這是顯然的。他有一晚，笑話的對愛克曼說：『所以要寫散文，是因為有些事情要說；但當人沒有什麼可說時，人常可以寫詩句和韻語。一個字引出別一個字，結果，人便得到毫沒什麼的而又像有些東西的一些文字來。』詩的本質實是在材料內容中。有天生本然的詩的題材，詩的動因，這在全世界都相同，為一種我們人類的產業，不論其從何處發出，都深的使我們感動。答覆愛克曼關於『動因』在真正的詩中的重要所發生的問難，高特再將他所珍重的思想陳述一次：『一篇詩的作品的真正力量及其效果，全由於所涉及的位置，全由於動因，這是人通常所忘記的事物。』

他又加說：『世界常常是相同，環境重複不已的表見，一種民族生活，戀愛，感覺，與別一種民族相同：爲什麼一位詩人不能表現與別一位詩人相同的感情呢？人生的位置是一樣，爲什麼在一件藝術品中的位置又不能一樣呢？』

所以，在個人的詩與羣衆的詩之間，沒有什麼根本的差異，又或這後一種作品，民衆的作品，『常是由人生而至爲藝術品』，而前一種個人的作品，則時常以爲寧可『從書本而至爲藝術品』，或者就是這個理由，高特愛農民的直接而深淵的詩，更甚於愛他同時人，男子尤其是婦女的大部分作品。在他，實際上只有一種單獨真正實在的詩。『詩不是屬於人民，也不是屬於貴族階級，不是屬於王公，等於不是屬於農民一樣。凡自己感覺到真正的一個人的人，作詩自然很成功。在一種簡單的，半文明的民族，詩有一種不可抵抗的力量，但詩不是禁止有文化的，有很高文化的國家不作。』（批評家的）最重大的職務，所以，在開出一廣大的視野，

使人得認識詩的才能在其一切中表示中，及爲我們指出，這種詩的才能怎樣交纏於人類的歷史，成爲整個的部分。』即因爲這個理由，在一民族如塞爾維亞人的抒情詩與爲高特所重視的伯蘭衣的抒情詩之間，沒有什麼差異。『很奇怪的是，人可以看出一種半開化的民族，在輕倩之抒情詩的領域上，與最有文化的民族相遇。這應當使我們再加深信，有一種普遍的詩的存在，這種詩隨情境而出現；不是內容，也不是外形，需要一種傳習將其傳下來；凡太陽所照耀的地方，這種詩的發展便確定有保證了。』

但民間的詩的影響又在別一領域內發生。又是民間的詩，爲國家的詩人預備道路。民間的詩造成某種形式，它融鑄羣衆的趣味，它磨勵天才，它創造後來偉大詩人的作品施展其中的環境。這是彭斯 Burns及其他許多詩人的情形，這尤其是古代希臘詩人的情形。所以詩的天神降臨他所喜歡到的所在，特別喜歡入原始的民族，有新鮮活躍的印象力的種族的深處。詩神不單結出一種有最偉大之美的羣衆作品，他同時又刺激個人的能力與

才情。各種有普遍性和十分普遍的題旨，蒙上或多或少有國家性的形式，適應種種環境，適應羣衆的需求。但這些形式絲毫不是固定僵化的。這些形式是在一種繼續的運動中，它們活在，它們相傳授，它們經過廣闊的土地，歷種種的接觸，受種種的變化，變爲一個更大的團體的表現。由於翻譯，民間文學得爲歐洲的國家，特別爲德國，在文明的大國中爲最少年的，開闢出廣大的領域眼界來。

文學因此遂有從國家的變爲國際的趨勢，爲全人類的公有產業，給高特所十分祝望其實現的世界文學 *Weltliteratur* 宣告，預備出道路來。這種世界文學將爲國家文學的綜合與『總和』。這不是說，一切民族都將同樣的思想，同樣的感覺，『但他們將相互認識，交相理解，又，倘若他們不能相親愛，至少他們能相容忍。』

不知不覺的，一層又一層，從對於民間文學發生興趣開始，高特在晚年達到這一種全人類和合在美的崇拜中的瑰偉概念，對於連結人類的事物

，較對於分開人類的事物爲注意。愛克曼在一千八百二十七年爲我們引這位詩人的一句：『我不能想到爲一位特殊人物所立的一條大柱，或一座建築物，我乃看見爲將來的戰士的馬蹄所推倒，所踐踏。』這種景像是不能忘記的，因爲有許多軍隊，將使人們想起在他們中最偉大的高超特殊行爲的東西，破壞而曳入泥中了。高特，唯實主義者，痛恨戰爭。他不帶情感的，在其殘酷而使人失望，使我們驚戰的形色中指說戰爭。他只看到一個救治法，單獨一個：從思想與從情感，從科學與從文學，造成人類的大連合。這是他以對民衆天才的讚美爲出發點，經過長期的思索所得到的一個結論。

巴利比宜 應在這樣一種莊嚴的時機中，講說人類史上一位最偉大的人物，應在他的祖國內，於一個這樣聞名的大會面前，獻給他以他所懂得的，愛過的國家的尊重禮敬，這種特殊重大的留心，使我很爲煩亂不安。這不是在白天，白天的思想爲日常事件所分散，這是在黑夜，我感覺到這

種留心的重擔。

在我覺得，似乎這位偉大人物又到了意大利，他遊覽了許多城市，走到羅馬，因為我所處的地位的關係，他要將他所得到的印像和他所有的判斷通知我；這位智人說：『您是意大利的古物與美術的保管主任嗎？但是，親愛的先生，在我覺得，前一次我來時，地方上的情形比現在好得多，而當時在您的佳美國家中，並沒有名字這樣誇大，如您現在主持的這一類機關。

『您代表什麼呢？那一種趣味是您的呢？您常是更加的避開古典法則所有的純粹和嚴靜的美。您們的畫家，沒有一位想去描摹孟斯 Mengs，狄施邊所長期研究，而對之有一種謙卑讚美的那些不朽的人形。您們的雕刻家，沒有一位再跪在比拂德的亞波侖像之前，或法尼斯 Farnese的赫久爾 Hercule像之前；您們的建築家，沒有一位再研究我的老朋友斯嘉莫齊 Scamozzi使我知道去愛的偉大建築師巴拉帝奧 (Palladio)。您還記得嗎？我

的朋友萊芳斯坦 Reiffenstein 說過，想在美術上有所成就，不須直接去問最好的大師，只須從嘉拉治 (Carrache) 兄弟開始，繼學拉飛爾 Raphael，最後則畫比拂德的亞波侖像，一直畫至能默記出來的千百次爲止，因爲，除此以外，別無其他可希求，別無其他可希望。

『卽我自己也覺得，他這話有些過於誇張，但是您們，您們視嘉拉治兄弟爲可厭；至比拂德的亞波侖像，您們看都不看。

『在維郎尼 Verone，我看見人們留步讚美一種如此不佳的美術所造成的聖查諾 San Zano 之門，而不去欣享廣場 Amphithéâtre 的完美無缺的弓形物；在亞西斯 Assise，我又看見人們跑入卽我都棄之不顧的，低級暗昧的聖拂蘭雪斯哥 San Francesco 教堂裏去，而對於米涅夫 Minerve 廟，則幾乎不值得一顧，但這廟在我來看，是爲我歷來所看到的最高超的作品，最美與最完全的建築物。

『您們中沒有一位，像我一樣，想到去真圖 Gento，訪問蓋盛 Guerchin

的故鄉，看他的圖畫：在波郎尼Bologne，您們不找求居都雷宜 Guido Reni，也不找求多明疊間 Le Dominiquin，我曾寫過這一句：這些是我不能計算而使我眼睛紛亂的羣星；您們特是停步來注視加利桑達 (La Garisenda)，但這畫在我來看，是怕人的與怪異的。

『又有多少的偉大之詩的聲調，您們沒有從您們的建築上剝奪下來！』我或者可以將我在一千七百八十七年二月二日晚上寫下的句語，重寫在這裏。

『羅馬廣場 Le Colisée 的內部，在一小教堂裏，住着一位修士，而在破壞的穹窿中，許多乞丐作他們的蝸居。他們在地上燃着火，安靜的微風將火烟向圍場吹送，乃致這建築的殘物的下部爲烟所遮覆，而碩大的牆壁沉沉的浮出在上面……月掛在高處，和平嚴靜：漸漸的，烟從間隙孔洞而穿牆壁出來：月照烟如雲樣。景色實和美無比。』

『您們的淡白而冰冷的光線，剝盡了這些殘物所有的一切美媚，不許

人再看到在弓拱之間的星光和月亮。這是您，您主管的名稱誇大的機關，應負這種使美術趣味迷途的責任嗎？」

我似乎是這樣的回答他：

大師呵，我們生人中沒有一個人是天生成能指揮人間事件的進行，也沒有一個人能達到關於人間事件的判斷的完全確據。請不要過於重視誇張的頭銜。頭銜不過藏着對於美術是熱心而無用的人而已。請不要判斷我們。加我們以判斷的，是我們的後人，不是我們的前輩，即最偉大的前輩亦不是。又，後人也一樣將要錯誤，有如我們，有如您自己，您也錯了。請不要判斷我們，更甚於您的深入的眼光，更甚於您的無上的智慧，我們願意看見您的嚴靜而優容的精神，您的十分豐富經驗的人道，您的深淵與健全的善意，再君臨於我們中間；——這種善意，許多人不能在您身上發見，因為這被您的偉大，被您的超過普通人的廣大優越，被似乎是幾錫您以阿林被之神們的俊偉無情 *Apathēia*，您的智慧的無上清明，所掩住了。這

種親熱的善意，您當您在意大利旅行時既經表示出無數的證據了！

我們感謝您，大師呵，不是因為您愛過意大利，是因為您愛過了和懂得了意大利人。你說他是良善而有禮，那位維桑斯 *Vicence* 的老自然學家，他不願將他大半為蟲所蝕的草葉標本給您看；您興趣於那位西西利的窮苦的老婦人，她問她的生活在遠方的兒子的消息和要他幫助；您忍受居真帝 (*Giugent*) 的教士的噁舌，他粗率的將他地方上的事物講給您聽；您原諒那位那不爾 *Naple* 的車夫，他以突然的歌唱，打斷了和擾亂了您對這海灣的讚美。『一種可怕的歌或特是一種快樂的呼喊和適意的叫喚，從坐在我們後面的少年發出，驚駭了我，擾亂了我。我憤怒的責罵他。他還沒有從我們方面受過暴烈的言詞。他是一位很善良的人。他停了一刻不動，繼輕輕的拍我的肩，伸出食指豎起的右臂於我們兩人之間，說道：先生，請原諒我，這是我的故鄉。我又這樣的受第二次的驚嚇。我，可憐的北方人，因此感覺到有些像眼淚的東西走上我的眼睛來。』

我們十分愛您，大師呵，在我們，您不是阿林被的神，您不是一個象徵，一個偶像；您是偉大，但您是人，是我們的人。您愛過，您或者比無論那一位生人爲懂得的羅馬，爲你的探討精神開擴廣大的眼界的，及給您的天才以火熱的羽翼的羅馬；羅馬不讚美英雄人物的，華彩燦耀的孤立絕緣，孤高而確的美。羅馬的英雄是親熱的家長 *Pater familias*；羅馬的理想是人道 *Humanitas* 與蕃殖 *la fecunditas*。

此外，沒有別的羅馬的德性能更使您的精神信服。那高貴而清明的人道，常是您所有的，即當您的天才達到靜觀者之理想主義的最高峯時亦然。當我的一位同鄉，亞歷山大孟左宜 *Alessandro Manzoni* 敘述兩個郎巴地 *Lombardi* 農夫的輕微故事時，您，已經老了，已經到受人宗教式的崇拜的高峯了，您，因有這種人道，爲一切歐洲人中的第一人，懂得這部書的廣大價值。這種人道，更甚於不可達的天才之高峯，羅馬在您將其找出，將其親愛，將其讚美，大師，您的作品且有時看來可以衰老，但您的音容隨

時代而增長不已。人類精神的大師和君主呵，請容許我在與那些羅馬人的情感的和諧上，感到我自己是古代預言人的後人，及容許我從世界文化合作會對您的禮敬，取得最高遠，最廣大，與最有效的人心的合作的幸福預言。

瓦左提 在我的意大利同事的這樣活在與這樣熱烈的陳說後，諸位懂得，輪到我來說『高特在羅馬』，我感到些困難。

在我們德國人，高特在羅馬是變爲『德國人在羅馬』的象徵。講說這個題目，不單是重述高特傳記的一章，而且是再敘我們德國史的一葉。是高特，最清楚的，帶深情的，表現了意大利對於北方民族所有的攝引力。又正因爲這位超越的性格，及因爲這個题目的深深的象徵意義，我們拿來結束我們的『高特談話』。

在曼訶 Main 的別一岸上，『斯泰德爾美術博物院中』，陳列威廉狄施邊畫的高特肖像。這位畫家於一千七百八十六年寫給拉華台的信，謂這

畫表示高特『坐在殘基上，深思人類工作的命運。』

是浪漫派的殘遺，羅馬風景的特色；是深澈歷史意識的殘遺的詩。卽這樣，狄施邊，及因他代表十八世紀末期的文明的歐洲看見了羅馬。高特也是，在他心中有這個羅馬的影子，這影子他在佛蘭克埠的父母家中，照已經在他眼底，比蘭尼昔 Piranesi 的鏤版畫所造成。但高特，人，不單視羅馬如考古學的中心，視意大利如博物館；他發見了完全的羅馬，因爲，在羅馬，他發見了完全的自己，及他看見了活的意大利，因爲，他自己，他是充滿了生命。人可於此引高特的說話：『當人對於某一地方不爲懸空的揣想，而從它所在的實際情形去把握它時，則人可以在決定所有它的偉大事件的決定舞臺幕上，看到這地方；因爲這個緣故，我對於地方事物的觀察，常使用地質的與地理的觀點，排斥想像與情感的作用，極力使自已站在本土實際風光的自由而清楚的觀點上去考究。』

以一種大膽的決心，高特將自己從一個德國小地方的狹窄所在，遷移

入永在之城市的自由環境中，從他叫爲『德國的無圖形部分』遷移入有英雄景色的羅馬鄉野中，從星米利安（註）Cimmerien 的氣候遷移入南歐的太陽中。

（註）古代黑海邊的居民名。

呵，我在羅馬感到多麼的快樂！我想起從前，
當灰黑的日子圍繞我在北方時。

.....

現在則星光處處照耀；

費布斯，太陽神，放出形樣和顏色來！

意大利的旅行，在高特，同時是一種地方的變換，一種思想的變換；他完全改變了他與世界全體的關係。羅馬養成他的眼睛，使他捉到在自然中，歷史中與美術中，所必需與偉大的東西的特色。.....

自然的研究與美術的研究，在他，變爲到相同一個目的的兩條路。在

他的關於花崗石，或關於蒙德那 Mantegna的凱旋圖，關於植物源起的思想，或關於建築的原始形式的寫作，處處他都求發見那決定自然生機體的構成及決定藝術品的創造的法則。

在自然生機體與藝術品之間的相似性，也洩露其無比的文獻學上的價值，使高特容易理解希臘古代與文藝復興時代。高特對史太斯堡 Strasbourg大教堂的研究，是一篇『有物掩住的親熱文字』；他對於巴拉帝奧的陳說，是一位自然科學家的冷靜觀察。

即這樣，高特由之而得與古代美術熟習的道路，不是從南歐的美術史，是由意大利的自然的美找出來。意大利的形體的皇華，點線的高貴，氣候的嚴靜，打開了高特的眼睛，去注視古代的雕刻和拉飛爾的圖畫。……：

在羅馬，高特學會了天真坦率的接受原來如此的事物，沒有虛浮誇張，沒有感情作用。羅馬風景的圖畫意義，意大利生活的人類性格的理解，天空的與地球的，地質構造的與花卉的科學觀察，以及這位詩人自己的熱

情自白，都在高特聚匯起來，創造出一種與大自然合而爲一的深邃情感。一切，在他，都輻輳爲一種南歐的普遍景色。他蓄意爲這一種巨大的計畫，即從地理，形體，政治，經濟，美術，道德，知識各方面下手，將整個意大利由思想的力量重新造出來，及將這個強大的綜合獻給北歐各國的居民。

高特在未遊歷『有橘樹開花』的地方之前，寫了米儂 *Mignola* 的詩。他愛南歐在未去旅行之前，而這種愛情，於他回來時，伴他至阿爾伯斯山之外。在他的心中，高特『帶了』羅馬至魏瑪。當他在他的『閨女式』的高貴住宅接待人時，他周圍都是羅馬的藝術品。這是想着羅馬，他在一千八百零五年寫他的論文克爾曼的書。是從這位日耳曼種的羅馬人的象徵容貌，高特看見了十八世紀，古代的世界和自己的一部分生活。也是在他的意大利旅行之後，他完全捉到了意大利文藝復興的親切意義。更有，則他在一個人的生活中，發見一個偉大時代的本質。這是一個文藝復興時代的

人，邊維奴杜薛利宜 Benvenuto Cellini，在他眼中看來，爲這時代之文明的靈魂所寄託。

在一千八百二十八年，高特在一張魏瑪公園的『羅馬房屋』的圖畫上，附以下的詩：

這房屋人可叫爲羅馬的；

但我們要曉得，房主人

獲得不外爲世界精神的

那真正的德國精神。

在這詩中，高特的有禮，將智識的增進歸功於他的主人，魏瑪大公，實際上，這是他，成了這種勞蹟。在羅馬的學校中，這位佛蘭克埠貴人的兒子，豆林格 Thuringe 的『親信參謀』，變爲一位世界的公民。在他天生的『德國精神』上，由此而加上了『世界精神』。

這是世界精神，今日在這裏連合文明世界的各國代表，向高特，向世

界精神之所寄的最後一位詩人致敬禮。

狄思脫 現在開始爲全體普遍的討論。

俄普列斯哥 照我的意思，賀西郎先生弄清楚了一種特別在我們的時代爲有興趣的意見：古典的性質與浪漫的性質之差異，或是古典主義的性質與浪漫主義的性質之差異。我想他給我們指出了，浪漫主義與古典主義不是人類歷史中的一個時刻，更不是一種暫時的嗜好，乃是人心的兩種永久常在的態度，而這兩種態度實遵循某一種節奏進行；某某國家在爲了古典的之後爲浪漫的，或在爲了浪漫的之後爲古典的，如個人一樣，在他們一生的不同時期中，或爲古典的，或爲浪漫的。這樣的款式來觀察這個問題，在我覺得非常興趣。本來，浪漫的與古典的觀念，我以爲，並不是如一下看來的這樣子簡單。有數種款式爲古典的，猶之乎有數種款式爲浪漫的。更有，那些分析過高特與愛克曼的談話的人，——這些談話，不單對於想認得高特的傳記的，而且想認得他在他生平討論到的，實是不可計數

的一切問題的人們，是參考指示的不盡泉源——這些人曉得，高特本人對於浪漫主義所有的觀念不是不變的，不是常常相同的。有時候他看待浪漫主義如疾病，在別的時候，浪漫主義在他覺得對於一種文學的存在，比任何主義爲更活動的與更必需的事物。我不願拿他說席勒的重要的樣式，他以驚人的正確，重視與他很差異的席勒的才能的樣式，來做例子。他更進一步。他在這些相同的談話中說，即古典的與浪漫的概念，是由席勒和他創造出的與引入當時的文藝批評中的。就是這個理由，我以爲賀西郎先生觀察古典的和浪漫的問題的款式是真實的。

萊諾爾 我覺得，我們特別要問我們，在那一點，高特的榜樣可以幫助我們履行在現世界一定要我們去做的使命。

有人說起那些直接涉及我們現代的不安的問題。其中一個問題，在我看來，在今日有一種生死關頭的重要。這個問題是日耳曼精神與拉丁精神的調和與綜合。倘若歐洲要生活，倘若歐洲要有秩序，及從秩序出來的和

平，那我們要達到在日耳曼精神與拉丁精神間的一種和諧，實爲絕對的必需。一切問題都在這裏。所以使歐洲有它從前有過的偉大文明的緣故——

我於此特別想到十三世紀和文藝復興——，正是因爲得到這種綜合。全部的歐洲文明都建築在這一點上。不幸的，當十九世紀間，浪漫派的運動，雖然以外有其他的許多收穫，特別看到各民族間的特別性。古典派尋求相似，尋求普遍。因爲一種變爲必需的反應作用，浪漫派特別尋求各文化的差異，而卽由此，使歐洲精神與歐洲文化破碎分裂，因其傷損了這種文化所根據的某某主要基礎。現在，我們應當竭力要我們採取相反的路子，而經過我叫爲分析的長時期後，應當開始爲綜合的時期。這就是，在我看來，由今日的討論而得結果的一個題目，這個題目很容易使我們歸到高特身上，因爲高特本人，在他的精神中，和在他的作品中，成就了這種綜合。研究高特的作品，高特的思想，人可在似爲浪漫主義與北方精神之特色的變化的哲學，及似爲拉丁精神之特色的常在的哲學間，得到一種調和。

賀西郎 我想說說我對於我們所有的日耳曼精神與拉丁精神的概念的意思。第一，這些概念，在我看來，是很可疑的而少有客觀性的。我們十分困難使我們捨棄種族的觀念，這種觀念，對於我們的活動的次等形色，仍以智慧的神話迷信所有的專制力量，盲目權力來壓制。同樣，我絕對不相信種族的人類學上的純種，也不相信種族在精神生活中有歷史的恆定，同樣，我亦輕視地理上的決定論，將人物與文明力分爲兩大區域，以這一區歸北歐，以那一區歸南歐。

我想，司吐齊哥夫斯基先生定能從我的言詞中認出，我們對於他的說話所表示的感謝之意。不過，我在他擴爲地理上的分類說法之後，找到這種種族的觀念，而由此來考察拉丁精神和日耳曼天才的問題，那麼，我要問諸位，諸位先生（請諸位相信這不是要爲某國要求權利），當諸位區分歐洲爲拉丁精神與日耳曼精神時，諸位將西方幹什麼去呢？那些民族，國土及於熱海與冰海，生活在一塊極端廣闊的土地上，不同的天空下，他們

不單在歷史的時期中，而且在原始史前的時期，漸次造成了一種人的概念，一種社會的生活，種種語言文字，一種文化，一種藝術，這些一切的詳細情形我們雖不能確實的將其列舉出來，但他們遺下的殘跡的偉大，使我們不能不重視，諸位又將這些民族幹什麼去呢？倘若我可以說我個人，那麼，我覺得我不是南歐的，不是北歐的，也不是兩者之間的，我是西方的人。西方 *Occident* 這名詞，我在德文 *Abendland* 中所聽到的發音，比在拉丁語中的發音，更爲有一種憂鬱的音響。西方！晚間的國土！但太陽昇照大地上的一切土地，西方在智慧上又是一個早晨的國土。我不是想因補足早晚的說法，救起我們的方位的哲學，但是在人類學的界限外，實在有一種文化的巨大力量，一種文明的原本特殊的音節，諸位沒有權利將其排斥於諸位的討論之外。這不是屬於我，將關於歷史的最近某部分的研究結果，來喚起我們叫爲薛爾特 *Celtic* 文明的強大基礎，這種文明在日耳曼文明的中心，過後在拉丁文明中，（當拉丁文明就衰時，從這種文明受許多的好

處)爲闊大的發展。這種西方的天才，在我們中間或者有人想以限制的意義將其形容，但若我從其在歷史時代留下未動的某種組織去看，例如，但若我追問古代愛爾蘭所遺下，直至十二世紀尚活在的紀念建築物，我看見這種天才以怎樣的神祕豐富描狀人生，以怎樣的主要質料營養自己，以怎樣的恰巧給那些形影的最微妙變化以適當的實體。我又在心中記得，我們的大師雷南 *Renan* 對於薛爾特民族的詩所寫的文章，在這文章裏有這種天才的定義，不是日耳曼天才，也不是拉丁天才。這就是，當我們在這些不能不有所限的辨論中，以一種可惜是簡略的款式，來考察歷史上的偉大量度的關係時，我敢問萊諾爾先生同意我的說法，對於這點所應有的保留。我要求萊諾爾先生，我要求諸位，請一位不是『容有不便的第三者 *Terzo incommodo*』加入討論，我想這位人物將爲諸位所誠意的歡迎。

西方的天才，它的力量，它的個性，它的財產，在德國與在意大利，諸位曉得，是混合於諸位所有的最親愛與最主要的東西。

不想再延長我的說話，我現在對俄普列斯哥先生說幾句。我多謝他，對於我給諸位陳說的浪漫主義與古典主義的觀點，加以明瞭的注意。現在回來說關於華萊利先生的滿是光彩與深遠的演詞，在我實很困難。他現在不在這裏。真是可惜的事情！我十分喜歡的願意靜默不說，讓法蘭西以我所沒有的使人信服的簡單和力量來表現自己。乘他不在時來討論他的思想，即討論關於高特和拿破侖的一段話，實在有類於一種襲擊。我想起一位偉大人物的這幅偉大畫像，帶有古代人物之品質的十足力量，即他的面容便照他自己所有的精神型式的相似性模塑出來，而這副帝王面孔便是羅馬人的面孔。聽着這些充滿最高思想的晶瑩原質的言詞時，我的記憶使我想到帝雍 Dijon 博物館的一個廳，廳裏有一座胡當 Houdon 塑的拿破侖的半身泥像。這位雕塑師，對於我們的人物有很豐富的情感，能從廣大處看，能從堅實處看，使他的模型沒有減少而遵從這種平衡，遵從這種古典的和諧塑出來，因為這座像，若沒有這種特色，則不能確然可以永久。我在心

中再看到這座美好而殘酷，那種狄北爾 *Tibère* 的無益的殘酷的像，我自己問，這是一位古典的呢，或是一位浪漫的呢。或者他亦是同時爲兩者的。他是浪漫的，因爲他是奇遇的，奸雄的，權謀的人；因爲他手造歷史，因爲他相信自己的命運，因爲他眼釘着自己的命星。他是浪漫的，因爲他接受大禍之降臨，因爲他的夢想和他的行爲的無度，因爲他遠征埃及和敘利亞，他要於聖揚達克 *Saint-Jean-d'Acre* 攻擊英國，同時想在亞洲找到一塊廣闊的領土容納自己。他是浪漫的，因爲在他的迅雷般的行動中，在他的天才的逾常中，都是帶十分浪漫小說式的東西。

他是古典的，因爲他是笛卡兒 *Descartes* 思想的傳統力量，因爲他使法國大革命國民大會的工作得以固定，得有最大的明白，我意在說，因而這些工作得確有它的普通與人性的價值。他是古典的，因爲他的精神，因爲拿破侖法典的文字，這法典爲國家的觀點上造成，拿來替代特殊的習慣，又爲許多民族都可以用的一種制度的觀點上造成。

所以，當拿破侖對高特說：『您是一個人，高特先生』時，我自己要問，應怎樣解釋這句話，或特是拿破侖自己，對於他向這位在他眼中爲完全的人類之一片所加的讚詞，含有怎樣的意義。我想在這個時候，這位喜奇情的人，從一個島跳出的人，戰爭的得勝者，永遠的流浪者，感覺到與自己相對的固定，結實的人，與自己相對的站在他基礎上筆直的歐洲中產生的人，與高特的比照。

他不單禮敬一種思想的豐富，而且讚美一種中和生活的平衡。他自己的生活是一種偶然乾脆的成就。他渴望那種平稱的生活，他也有這種生活的天稟。他的古典派的本能在他的生活的浪漫主義下顫動。或者從這一點看，可以明白這道簡短而美偉的閃光，拿破侖對高特說的這句話。當然我們不能對於這句話過加註解。在俄普列斯哥先生說過之後再說，將我既經以較普遍的樣式爲諸位陳說的那些思想重述，我看見，我只多加了游移不定的東西在我們對於這些偉大人影的智識上面。

馬達利阿嘉 我對於賀西郎先生關於日耳曼精神和拉丁精神所表示的保留，深表贊同。這不是因為我不認得在日耳曼天才與法蘭西天才間的明顯差異，是因為過於將法蘭西天才附合於拉丁天才，不特於此有了一種歷史上的錯誤，羅馬人的實驗與功利的精神最不類似於法蘭西的美妙與抽象的精神，而且在同一招牌之下，又混亂了像法蘭西精神，意大利精神，或西班牙精神這樣不同的歐洲精神的複雜性。照我的意思，在日耳曼精神與法蘭西精神間的差異，沒有如分開法蘭西精神與意大利精神，或與西班牙精神，或與英吉利精神的差異的深刻。我們要在歐洲精神的十分豐富與十分複雜的表現中，去看歐洲的不同『氣候』，在西班牙文以 *Ambiente* 一字表示的，所有的各種創造性質。

同樣，一種小心的分析常在完善的綜合精神之前，同樣，我們應力求於完全的同情上，於完全的公正無私上，捉到構成歐洲精神的那些不同的精神，（這種歐洲精神又為世界精神的原素），求達到為我們的真正目的

的這種知識文化合作之綜合。

劉舍爾 現在，在知識方面，與在政治方面一樣，且正在這兩種現象的交會處，有一個唯一的問題，這個問題是；現在世界是否能贊成實行這種思想，即以一種國際的組織，一種人類的組織爲必需，且以這種組織爲可能。就是這個問題，控制今日的知識生活，同於其控制今日的政治生活一樣。所以，我相信高特是比他的時代爲前進，他給我們指出我們應當遵從的路徑，因爲，當人可以站在國家的土地上，或站在人類的領土上時，他自己乃站在人類的領土上。即關於這點，我們應要去問的，亦即這個理由，我喜歡於某某時候，聽到拿破侖的名字與高特的名字並舉，但我不以拿破侖爲浪漫的，因爲他曾夢想過建立一亞洲帝國。我以爲，在政治的領域上，他是一位多少有思想找求一個更大的人類帝國的人，即是說，想建立一個人類的普遍的組織的人。那是天生的本能，我相信，驅策他爲征服國土的渴求，相同的本能驅策高特在人類的知識生活方面爲相同的欲望。

我相信，拿破侖想到這點，當他在聖希連那島說：『人沒有瞭解我』這句話時，我又相信，同樣的思想時刻來高特的心中，當華爾米（Valmy）的戰事後，他喊出：『現在開始一本新歷史！』這句話時。

這是不是一種國際組織的開始呢？這個思想雖然沉溺在後來的時間中，不爲人所留意，但這個問題，如爲高特與拿破侖所看到的，是既經提出而常存在，亦決非不真。我重複的說：人類可能在智識方面與在政治方面調和人類組織的概志嗎？

萊諾爾 我所屬的國土是久既超出一切那些地理學上的概念，或一切人類學上的概念的國家。我剛纔對諸位說的，瑞士是一個與自己調和了的小歐洲。瑞士怎樣能達到使日耳曼人與拉丁人和，南歐人與北歐人和，舊教徒與新教徒和，即使區分人類的，及在彼此之間樹立障礙的東西和呢？

這因爲瑞士開始便十分明白這些差異與這些相反，但也十分明白這些

差異與相反，在瑞士的國家生活中，所表現的文明作用的價值。再則，瑞士又常常肯定，在這些差異與這些相反之上，立着人類的智慧，人類的意志，這比江河的水流，比皮膚的顏色，比一切人類學的，或地理上的定命，都較為強有力。瑞士是人對於人的一種戰勝的國家。

但這話說過，在拉丁文明與日耳曼文化之間的，在法國與德國之間的那些差異，那些相反，為歐洲全體不安之一原因，又並非不真。在現時是極端重要的事件，是要曉得我們想怎樣的生活，及以怎樣的樣式，在那種智識的基礎上，我們想建立這種生活之意志，而這些亦即為我們歐洲文明的特徵。

湯姆斯曼 我聽着諸位的辨論，頗驚異的看見這種辯論因之興起與擴大的樣式。對於精神上的一切問題，人都可以找到表面上的相反比照來，有如在浪漫主義與古典主義的相反比照。賀西郎先生是很對的，當他給我們指出其中的危險，若我們強逼人生與強逼現實，遷就一種同時是攝人又

確的辯證法所有的理由時。

我們不如停止以分裂我們的事物的討論，我們且找求造成一種凡爲我們所公有的綜合的東西。我們大家所有的思想都純粹是西方的，我們的思想應將我們連合起來。

高特給了我們一個絕好的證據，即在古典主義與浪漫主義之間分界線，純粹是內在的，及兩者的綜合亦應一例爲內在的。人似是將問題簡單化了，當人說法國思想是古典的，日耳曼思想是浪漫的，前一種爲理智所控制，後一種由敏感所管領時。這兩種原素又可在這兩國的每一國中找出來。例如，有什麼人的思想比巴萊斯 *Barrès* 的思想，或比莫拉斯 *Maurras* 的思想更浪漫的呢？其中真正存在的，是西方的和，我們不應該以過度人工造作的分別來破壞這種和。

這是昨天，高特博物館舉行開幕禮時，侵入我心中的許多思想的一個。請允許我再對諸位說，我得主持這個隆重儀式的榮譽，我心中真不知有

多少的高興，多少感動：我直是代表一國，而以這國的名義，接收這個敬與愛的作品，這個遺蹟的寶藏——佛蘭克埠的高特博物館。我心中對於這事更爲感動，因爲這種榮譽在我有那種人生特賜與它所喜歡的人們的一種神奇，意外之實現的意義，這裏又證實高特所引的這句老話：『人在青年時所希望的東西，老年時便豐富的到來了。』這個時候與這個機會，在我既經爲時間，生命，熱情的終結，我從前對於高特的青年時代的深愛，決然不敢想出這種希望，也不敢想出這種欲望或這種夢想單單可以的……事體來。

是的，我常是愛高特——爲什麼要在這裏遲疑不說這話呢——以一種極端同情的，爲我自己之我的肯定的，轉變爲，理想爲完全之影子的愛情愛他。在精神的世界中，我對之有這樣的信心，這樣一種毫無遺忘的服從，這樣一種深的贊許，實在無其他的例了。在他之外，我們對之可以有讚美，有攝引力，有熱情的迷醉；有爲我們的迷亂的好奇心，求知的渴望，

不盡的，鼓舞人的歡喜，精神的刺激和養料所追求的東西。譬如在瓦格納 Wagner，在尼采，在叔本華 Schopenhauer，在托爾斯泰。不過在這些人身上，常要有保留的地方，要嘗到疑惑的滋味，要懷疑的回答，要熱情的不信……在高特則毫沒有與這相類的東西。這與他的影子和他的榜樣使我們看到的不同，而且更爲決定：這是我們自己的渴望的理想形容，又更進而爲熱情與信服的連合點，最個人的飛耀與最共有的進展的連合點。想在高特身上有所得，毫不需爲詩人或作家。那位有知識的軍人，皮夫愛爾 Ernst von Pfuël，普魯士的軍官，正是這樣，他在一千八百十年寫下這幾句：『我在高特面前並不驚奇。又他所以能使我無限的高興，那是因爲我懂得他，因爲他好像給我作一面鏡子；我不斷的在他看出我，比在自身看出的更爲清楚，更爲明白，更爲適意。……』這是對於高特說過的最寶貴的，最公正的，最有經驗的一句話。我所以喜歡他也是一樣，即因這種他帶來的親信與無限的適意——且因相同的理由！

對高特的愛常有特殊不同的地方，且將永有特殊不同的地方，那是各個立定的距離的與全體整個的公同的最奇特之結合。這種愛自然而然的傾向爲親密，因其對象便是親密，親密與偉大。高特就是變成了偉大的親密。

人叫他爲古典的，——有許多很對的理由，我並不是不曉得，——但『古典的』一語所引起的，一種冰冷的華彩的意思，一種客觀的完全的意思，一種公衆的『榜樣』的意思，——這些應用在高特，有多少的錯誤！當我在青年時遇見他的那一瞬間，我達不到設想他爲『古典的』；這一個名詞加於席勒更爲適當，因爲席勒很瑰偉的由精神從外界，從世界，從事物捉住自己，及捉住凡他的天才可以客觀的，勝利的力量提高的東西。但高特，他的作品，他那一種的偉大，完全缺少爲『古典』事物之部分的那種『基礎之建築性』的，公衆場所的雄辯的原素。正相反，人對於高特的作品有時發生是不許給羣衆看的情感。噯！看達索 Le Tasse 一劇是一種很

大的喜歡，這種喜歡我又剛在魏瑪，Burgtheater 戲園的輕巧而親熱的美麗公演中嘗到了。但這種喜歡的構成，大部分在古典化的形式與詩的親密之巧妙而有味的比照中，在同時是安靜而又粗野的，所描寫的題目的大膽中常走至極端，這是高特的藝術的標幟。席勒，他也是，走至俊偉與崇高的極端，但高特走去有更大更多的冒險。

他不是世間的這種詩人，那引起創作之感興的祕密，隱藏不見的衝動，可以供人爲明白的研究的。德嘉 Degas，法國畫家，說過這句美而惱人的話：『人作一幅畫如人作一件罪惡一樣。』就是這點我所想到。高特說：『與任何人談論什麼是我現刻的詩的計畫，實在是相反於我的天性。』詩的計畫——這似乎過於愚昧了！藝術是在黑暗的保護人中，瞬息的作成。關於他寫的神奇故事（這故事他想了三十年之久，後來只以短篇小說 *Nouvelle* 爲簡單的題目），高特告訴人，席勒與韓波爾都很熱心的勸他不要去寫，因爲他們不懂得他想作的是什麼。他加說：『詩人是單獨曉得他

可給他的題目以那一種姿媚。所以，當他要寫什麼的時候，不應聽任何人的話。』這話對於他，對於凡是像他的人，都是真實的。但席勒則不同，他很可以和朋友們一同考慮他要做的文學事業的機會爲怎樣。

那種在他心靈的親密與他天才的普遍表現間的矛盾，在高特，是深邃與唯一的。所謂擴大與廣播，我們所處的時代正是——本年的百年忌辰紀念，在同一類事體上，是有最稀少難逢的國際性，實際上說，這是宗教性的全體大會。這一個三月，到處都響着高特的名字；人在四方，在音波所及的地方，都紀念他。一千九百三十二年是尊敬德國的人與德國精神的一年；而文藝委員會的在此，更是其中的一個表記——一種像德國民族一樣受苦的民族十分需要從自身所產出的收穫的信心。我們與世界的關係是很複雜的，而且長是這樣。人或因此悔恨，人或因此得到祕密的驕傲……但那種向着高特的熱誠，不管一切，在一偉大的順利時間，更爲指明所謂「德國性」可能使全世界喜歡，使全世界完全的瞭解；在高特的人格上，在

他的天才上，都是成自偉大與禮文，成自天性與極端的教化——這當然是
一種唯一的混合，但也許人於此看見我們幸運所有的最高理想。

德國人將不是爲幸運而生的嗎？將不是爲被人們所喜歡而生的嗎？但
在他我們從前即使他爲這樣了，在他我們仍能常可希望他爲這樣。一個轉
變與完全的我的肯定，這就是我們每人對於高特的愛，這也是今日爲他慶
祝的國家對於他的愛。國家愛在他的親密性與在他的普遍性，在他的祕密
與在他的啓示，在他的孤立與在他的幸運。

女士們與先生們，讓我以一種祈禱，一種勸告，一種請求（怎樣說好
呢？），結束這不能停止的演詞。我們現在是在精神的傳統與國家的傳統
所有的一個最真實，最可敬的住所中。希望德意志保護這個住所，保護這
個誠敬所造出的作品。希望普魯士國家，希望本市市政府，負這種愛惜高
特的住宅的責任，在可能的範圍內，不至受現在世界的窮荒與衰落的影响
。希望人不要想，這種類似的努力是將現時的緊急必需，爲缺乏實用的一

個博物館的奢侈而犧牲了。勇敢的獻身於將來中，自然是很好。不過一個不滿意隨命運支配的，而願意指揮命運的國家，一種像德國民族一樣好思索的民族，將常是需要自己的最高的過去的幫助。

上海图书馆藏书



A541 212 0008 4839B

高 特 談 話

高 特 忌 辰 百 年 紀 念

ENTRETIENS

SUR GOETHE

à l'occasion du centenaire de sa mort

所 版

委	會	中	化	世
員	籌	國	合	界
會	備	協	作	文

有 權

中 華 民 國 二 十 四 年 七 月 初 版

定 價 每 冊 八 角

著

者

國 際 聯 盟 世 界 文 化 合 作 院

譯

者

曾

覺

之

出

版

者

上 海 霞 飛 路 一 八 五 六 號
世 界 文 化 合 作 院 籌 備 委 員 會

發 行 者

世

界

書

局

世界文化合作中國協會籌備委員會出版書籍目錄

- | | | | | | |
|--------------|-----------------|-----------------|---------|----------------------|----|
| 參加國聯世界文化合作會 | 第十四次會議之經過 | 陳和銑編 | 世界編譯館發行 | 一册 | 二角 |
| 世界文化合作會 | 討論改進中國教育報告書會議紀錄 | 陳和銑記述 | 中華書局發行 | 一册 | 二角 |
| 各國文化合作協會概覽 | 國聯祕書處編 | 本會譯 | 中華書局發行 | 一册 | 八角 |
| 國聯之文化合作組織 | 陳和銑編 | 中華書局發行 | | 一册 | 五角 |
| 第十五次國聯文化合作報告 | 國聯祕書處編 | 戴修駿譯 | 世界書局發行 | 一册 | 八角 |
| 全國文化機關一覽 | 莊文亞編 | 世界書局發行 | | 一册 | 二元 |
| 第十六次國聯文化合作報告 | 國聯祕書處編 | 戴修駿譯 | 世界書局發行 | 一册 | 八角 |
| 民衆藝術及工人娛樂 | 國聯世界文化合作院編 | 許齋譯 | 世界書局發行 | 一册 | 一元 |
| 圖書季刊 | 世界文化合作中國協會出版 | 國立北平圖書館編印 | | | |
| 中文本 | 每期 | 國內五
國外美金三角五分 | 全年 | 國內一元五角
國外美金一元或四先令 | |
| 英文本 | 每期 | 國內一
國外美金五角 | 全年 | 國內三元
國外美金一元五角或六先令 | |

