1920 年代：冯至与中德浪漫传统的关联

张　辉

内容提要　冯至青年时代与德国浪漫传统的关联，一直受到研究者的普遍重视。本文试图进一步准确呈现上述关联的具体构成及其重要特质。在细致分析 1920 年代冯至生命历程以及他的大量诗歌与散文创作的基础上，本文认为，浪漫传统对早期冯至的影响，不仅体现在诗歌艺术层面，更对其精神气质的型塑具有重要作用。冯至与浪漫传统的联系，一方面与他对以唐诗宋词为代表的中国古典传统的自觉继承有关；另一方面，也与他面对现代性困境对德国浪漫派的批判性吸收有关。大量事实证明，冯至在精神上更接近诺瓦利斯与蒂克而非施莱格尔兄弟及克莱斯特等人，他更强调自然与精神的同一性这一浪漫美学的维度。

关键词　冯至　德国浪漫精神　同一性

个人的痛苦和别人的怨诉，
将来都成为美好的传说。
——《昨日之歌》题辞[①]

说起冯至与浪漫传统的关联，人们首先想到的也许是他对德国浪漫派的青睐。这并不奇怪，因为诗人自己曾不止一次地说过，他是“在唐宋诗词和德国浪漫主义的影响下”开始新诗写作的；[②]他的博士论文《自然与精神的类比——诺瓦利斯的文体原则》也以浪漫派的重要作家为研究对象；有研究者更是直接指出冯至的某些诗篇对德国谣曲的借鉴；[③]至少，将《昨日之歌》与《北游及其他》中的很大一部分诗作归为“浪漫的诗”，并非臆断。[④]

尽管如此，有两个重要问题必须澄清。首先，将冯至与德国浪漫派的联系，仅仅局限在诗歌艺术层面显然不够。阅读德国浪漫派的作品，不仅给冯至带去了新的、具有异国情调的审美体验，也在很大程度上使他寂寞而孤独的心灵得到抚慰乃至升华。与浪漫派的对话关系，事实上构成了冯至自我世界的某种难以忽视的底色或基调。其次，简单地将冯至精神形成期的浪漫因素视为外来影响——特别是狭义地理解为德国浪漫派影响的直接结果，也可能进一步掩盖下面两个事实。第一，如狄尔泰（Wilhelm Dilthey，1833 - 1911）所说，浪漫派并不只有一个方向，他们彼此甚至是自相矛盾的，[⑤]因此，笼统地下一个一般性的判断或建立某种表面的事实联系无济于事。真正需要格外关注的，是浪漫品格在冯至那里的具体体现，以及他对不同类型浪漫派作者的批评性选择。第二，尽管人们可以将浪漫主义简单概括为“浪漫的主体把世界当作他从事浪漫创作的机缘和机遇”，[⑥]但却无法忽视青年冯至浪漫

品格形成过程的复杂性。其间，个人际遇，现代社会文化氛围，中国审美传统，甚至歌德、尼采等并不典型的浪漫派作家都发挥了非常微妙的作用。尤其应考虑到，尽管冯至诗歌与思想之路从浪漫派起步，但他最终却不得不承认以浪漫情怀面对严酷现实的无效与无力。

与其说少年冯至的浪漫情怀是德国浪漫派催生的结果，不如更恰当地说，那是冯至自觉运用中德审美精神资源面对现代困境的一次历险。

一、在昏黄的深巷，看见一个人儿如影

冯至1905年出生于河北涿州一个衰落的盐商家庭。他9岁时生母去世；17岁时又由于继母的病故，受到一次很大的情感打击。可以说，他是在孤寂和悲伤中结束了自己的少年时代，敏感的心早已对命运和人生的无常有所体悟。他正式发表的第一首诗《绿衣人》这样写道：

一个绿衣邮夫，
低着头儿走路；
——也有时看着路旁。
他的面貌很平常，
——大半安于他的生活，——
带不着一点悲伤。
谁来注意他，
日日的来来往往！
但，他小小手里，
拿了些梦中人的命运。
当他正在敲这个人的门，
谁又留神或想——
“这个人可怕的时候到了！”
——1921，4，21；北京路上——[7]

这第一首诗，既表达了作者看不到前途的迷惘，又无疑透露了诗人对于外部世界的不确定性最初的直觉。40多年后，诗人这样回忆写作这首诗的背景：

> 远在1921年，我是一个没有满十六岁的青年，从一个四年制的中学毕了业，不知道将来要做什么，看不清面前的道路。那时的北京城是一片灰色，街头巷尾，到处是贫苦的形象和悲痛的声音，我们爱说当时青年们口头上的一句话：“没有花，没有光，没有爱。”傍晚时刻，我常在一条又一条的胡同里散步。在这些胡同走来走去，好像永久走不完，胡同里家家狭窄的黑门都紧紧地关闭着，不知里边隐蔽着什么样的生活，只觉得门内门外同样死一般的沉寂。
>
> 一天，我又在散步，对面走来一个邮务员，穿着一身绿色的制服，他的面貌是平静的，和这沉寂的街道一样平静，他手里握着一束信，有时把信投入几家紧紧关闭的门缝里。我看着这个景象，脑里起了幻想，我想这多灾多难的国家，不是天灾，就是兵祸，这信会使那些收信的人家起些什么样的变化呢？我当时根据这点空洞的、不切实际的想像写下了我青年时代第一部诗集里的第一首诗。我写诗，是这样开始的。[8]

尽管这段写于1957年的回忆带着那个时代知识人自责的印记，它却准确表达了冯至早年感伤甚至灰暗的心态。“没有花，没有光，没有爱”，在很大程度上，的确正是冯至那一代人青年时代精神世界的真实写照。而具体到冯至本人来说，则是在那没有爱意和温暖的世界中，感受到了巨大的寂寥和孤单。那个傍晚时分“常在一条又一条的胡同里散步”的形象，绝非虚构，它甚至具有几分象征的意味。我们看到，这一阶段的冯至在不断地描绘并吟唱这种孤独和寂寞。《瞽者的暗示》里这样唱道：

黄昏以后了，
我在这深深的
深深的巷子里，
寻找我的遗失。

来了一个瞽者，
弹着哀怨的三弦，
向没有尽头的
暗森森的巷中走去。[9]

下面这首《如果你……》，出现的也是“昏黄的深巷”、“一个人儿如影”的意象：

如果你在昏黄的深巷
看见了一个人儿如影，
当他走入暮色时，
请你多多地把些花儿
向他抛去！

“他”是我旧日的梦痕。
又是我灯下的深愁浅闷：
当你把花儿向他抛散时，
便代替我日夜祈求的
泪落如雨——[10]

这里的“他”，与那个彳亍在街巷里构思《绿衣人》的少年无疑有内在联系；而“旧日的梦痕”和“深愁浅恨”，则使寂寞的人越发寂寞。

又比如《夜步》：

一支烛光苍苍地
在那寂寞的窗内——
既不照盛筵绮席，
更不照恋人幽会。

几粒星光茫茫地
映在这死静的河内——
既无人当做珍珠串起，
更无人当做滴滴清泪。

烛光啊，你永久苍苍，
星光啊，你永久茫茫；
我永久从这夜色中
拾来些空虚的惆怅！[11]

最著名的当然是那首《蛇》。像在毕亚兹莱的版画中那样，这首诗中的寂寞是具象的：[12]

我的寂寞是一条蛇，
冷冷地没有言语——
姑娘，你万一梦到它时，
千万啊，莫要悚惧！

它是我忠诚的伴侣，
心里害着热烈的乡思：
它在想着那茂密的草原，——
你头上的，浓郁的乌丝。

它月光一般轻轻地，
从你那儿潜潜地走过；
为我把你的梦境衔了来，
像一只绯红的花朵！[13]

而无论是在深巷中孤独漫步“寻找我的遗失”；还是在烛光里枯坐试图拣拾“空虚的惆怅”；抑或在月色中悄悄地企图衔来花朵一样的“梦境”，哀怨，愁闷，惆怅，梦幻……这些主观的情绪和体验，无一例外地构成了每首诗的重要内容。诗人甚至是有些陶醉于这些带着孤独和寂寞底色的情绪之中，不能自拔。在《好花开放在最寂寞的园里》一文中，他干脆将寂寞的情感作为诗人的本质特征来看待：

没有一个诗人的生活不是孤独的，没

> 有一个诗人的面前不是寂寞的……无论是Goethe（按：即歌德）一般的享尽世上的荣誉，或是薄命的Keats（按：即济慈）遭遇人间的白眼——任凭他的表面上，环境上，是怎样不同，其内心的情调则有共同之点，孤独，寂寞。
>
> 没有朋友，没有爱人的尼采在他的独卧病榻的时候，才能产生了萨拉图斯特拉的狮子吼；屈原在他的放逐中，徘徊江滨，百无聊赖时，才能放声唱出来他的千古绝调的长骚；尼采、屈原，是我们人的最孤寂的人中的两个，他们的作品却永久立在人类高峰之上，绝非普通一般人所可仰及。

非但如此，尼采和屈原并不是孤立的例证。在那时的冯至看来，整个人类也“永久是孤独的”，“孤独便是你终身的伴侣”。不仅在会场和市民聚会的地方，诗人会感到好像置身于群鸦乱躁的林中，无所适从，就是对于人与人之间的互相了解，他也表示彻底的怀疑：“同是一朵花的颜色，我的视觉所见到的便与你的不同；同一个三弦上弹出的声音，你的听觉所听到的又与我的不同；所谓互相了解是不可能的事体。”

这并不是说诗人没有对世界的“绝大爱心”，更不是说没有“美梦”。只不过，这一切都在遥远的远方，在期盼之中。正因为此，“孤独的生活，是如此丰富”，而在“寂寞的面前”才“可以寻着终身不会失散的忠友，不会失散的爱人”，才可以建立起“自己的世界”。[14]

我们现在当然已经很难分清这些对孤独和寂寞的沉吟中，究竟有多少是由于“修道院中的苦行者”般的自我禁锢，[15]有多少是出于为了建立“自己的世界”——与“盲目而无意识的群众”相区别的世界——所作的玄想，乃至刻意的沉湎。但有一点是肯定的，这一切的确染上了浓重的浪漫色彩，是一种自我倾诉，也是一种自我发现。如果说“作自己的诗人、自己的哲学家、自己的君王、自己的人格教堂的首席建筑师”，是浪漫派在现代社会中的必然归宿；那么，冯至对孤独的自我的诗意描绘和想象，无疑也是“审美创造的主体把精神中心转移到自己身上”的一种表现。[16]

不过，对于寂寞的生活，冯至内心无疑也充满着矛盾。一方面，对之有几分向往，另一方面又有几分恐惧。比如，在《望》之中，男主人公式凯“在孤寞的石上磨炼，我的精神，我的身体”，是一种态度；与之相对照，冯至在《梦及梦之后》中对朋友顾随（字羡季）直接喊出：“好寂寞呀！好可怕的寂寞呀！……好可怕的寂寞呀”，则是另一种态度。[17]

冯至在孤独中徘徊，而我们从他身上仍依稀看到那个黄昏时分在古都北京街道上散步的少年的影子。但逐渐走向成熟的冯至，却似乎不得不慢慢开始怀疑的自己浪漫情怀。于是，《Cassiopeia》中那个“正做着梦的青年”，美的理想已经破灭；[18]而施托姆（T. Storm，1817－1888）的诗，则引发了冯至的故园之思，使他想起“不堪又不能回顾的故乡”；[19]《裴多菲》（Petofi Sandor，1823－1849）一文开头的这段话，更使人感到了他的巨大幻灭感：

> 并不追求，也不迷惘，于那前世纪的风光，我只是安心踏地的生活在北京的灰色的城里。你感觉是在坟墓里也好；是在被毁后的耶路撒冷的荒墟，哼着耶米利的哀歌也好；……我们，的的确确是没有祖国的人。我们只有吹着箫，身穿惨白的长衫，像是那些犹太人，像是法国革命，俄国革命时的那些离乡背井的被驱逐者；踽踽地穿城过市，踏着祖宗的坟。什么地方会有那蔚绿的深林呢，故乡的博大同那少

女的情深？上帝也没有用了，魔鬼也没有用了，一切都已凋残，葬钟早已打过；中国的人呀，祖国沉了！

……一切都是空幻了啊；我这个一个现在的中国人。[20]

可以看出，这一个“穿城过市”的青年人，已并不只是在感慨人生的变幻无常，而是真正开始体会到现代社会和精神的危机。如同艾略特（T. S. Eliot）面对整个西方现代世界如同面对一片巨大的荒原那样，在冯至的心中也已经有一个被毁灭的耶路撒冷，一个埋葬了过去的风光的坟墓。祖宗的传统，上帝与魔鬼的对立，这一切都成为空幻，独立在那里的唯有“一个现在的中国人”：一个自我已经觉醒，却无法用浪漫的怀想“让自己承担全部重负”的中国人。[21]这正如后来《艰难的工作》一诗中所唱：

上帝啊给了我这样艰难的工作——
　　我的夜是这样地空旷，
　　正如那不曾开辟的洪荒。
他说，你要把你的夜填得有声有色！
　　从洪荒到如今是如此地久长，
　　如此久长的工作竟放在我的身上。
上帝啊给我了这样艰难的工作。
……
上帝啊给了我这样艰难的工作——
　　我一个人在空旷的夜里彷徨，
　　我又去同一位朋友商量，
怎样才能把我的夜填得有声有色？
　　朋友说，我也完全同你一样，
　　一样地为了这个工作着慌。
上帝啊给了我这样艰难的工作。[22]

二、越是荒凉寂寞，人们越构造幻想

从上面的分析可以看出，考察冯至与浪漫传统的关联，仅仅看到他的诗篇中所体现的浪漫品质，他的某些文字中所提及的浪漫派作家显然有失偏颇。他与浪漫精神的关系，并不简单的是一种影响和接受的关系。他对浪漫精神的反思，就已经包含在他对浪漫派的学习和对话之中。

这么说当然并不是要否认德国浪漫派对冯至的启发意义。冯至自己曾经说过，他是通过阅读《少年维特之烦恼》和郭沫若的《女神》、《星空》才逐步知道文艺是什么，诗是什么。[23]而《少年维特之烦恼》并没有马上引他进入歌德的古典时期，而是使他进入了“狂飚突进后兴起的浪漫主义文学”。[24]“构造幻想”是冯至接受德国浪漫主义文学的重要心理动因：

我生在河北省的平原地带，那里没有奇山异水，看不见绚丽的花木，儿时望着西方远远一脉青山，彷佛是可望而不可及的仙乡。后来在北京大学读书，北京如今作为国家首都足以夸耀全世界的一些名胜，那时好像都还埋没在地下，人们看到听到的是北京市民的哀叹和军阀官僚的昏庸无耻，此外就是冬季北风吹得黄沙漫天，夏季淫雨淋得泥泞满地。荒凉啊，寂寞啊，常常挂在青年们的口边。越是荒凉寂寞，人们越构造幻想。我不能用行动把幻想变为事实，却沉溺在幻想中，有如赏玩一件自以为无价的珍宝。[25]

而浪漫派文学，据冯至说，则和某些唐宋诗词那样，可以丰富他“空洞的幻想”：

我读着唐宋两代流传下来的诗词，其中的

> 山水花木是那么多情，悲哀写得那样可爱，离愁别苦都升华为感人而又迷人的辞句。同时由于学习德语，读到德国浪漫派的文学作品，这些作品，尤其是民歌体的诗歌，大都文字简洁，语调自然，对于初学德语的读者困难较少，更重要的是其中的内容和情调能丰富我空洞的幻想。例如诺瓦利斯小说中的“蓝花”象征着无休止的渴望，蒂克童话中“森林的寂寞”给树林涂上一层淡淡的神秘色彩，不少叙事谣曲（包括歌德从民歌里加工改写的《魔王》和《渔夫》蕴蓄着自然界不可抗拒的“魔力”），海涅让罗累莱在莱茵河畔的山岩上唱诱惑船夫的歌曲，莱瑙提出“世界悲苦”的惊人口号。[26]

这段回忆提醒我们注意，冯至所说的浪漫主义作家，并不仅仅指狭义上属于德国浪漫派的诺瓦利斯（Novalis，1772 - 1801）、蒂克（Ludwig Tieck，1773 - 1853）等人，还包括一般归为“青年德意志”（das junge Deutschland）的海涅（Heinrich Heine，1797 - 1856），甚至包括跨越古典和浪漫两个时期的歌德。这也就是说，冯至更注意的是这些作家的浪漫品格，而非后人给定的流派划分。换言之，“蓝花”（die blaue Blume）、“森林的寂寞”（Waldeinsamkeit）、以及“世界悲苦”（Weltschmerz）[27]等等具有浪漫特质的精神象征，那些像唐宋诗词一样能给冯至带去幻想的因素，才是他最关注的。看看蒂克下面这首《林中的孤寂》也许就不难理解冯至那时的精神取向了：

> 林中的孤寂
> 使我心喜，
> 昨日和今日，
> 永无差异。
> 哦，多么令我欣喜，
> 林中的孤寂！
>
> ……
>
> 林中的孤寂，
> 你多么遥远！
> 哦，将来你会悔恨，
> 所着时间的推移。——
> 啊，唯一的快乐，
> 林中的孤寂。[28]

应该说，上述这种孤寂的情感基调，对冯至的精神生活的确具有决定性的影响。一个最显著的证明是，尽管也有《花之朝》、《月下欢歌》等少数抒发快乐心情的篇章，[29]但总的说来，20 年代的大部分时光，冯至几乎都沉浸在具有浪漫色彩的自我幻想之中。面对“世界悲苦”和个人“森林的寂寞”，他却没有放弃对虚幻却美好的“蓝色花”哪怕是无望的向往。《湖滨》曲折地道出了他这三重心曲。首先是“心里蕴积着地狱的阴森”，并怀着“哀凉的情绪”：

> 眼前闪烁着天国的晴朗，
> 心里蕴积着地狱的阴森；
> 是怎样一种哀凉的情绪，
> 把我引到了这夜半的湖滨？
> 凝聚着这样深沉的衷曲，
> 是这样一片宁静的湖心。

接着，世界失去了乐园，人生是一座巨大的牢狱：

> 世界早已不是乐园，
> 人生是一座广大的牢狱；
> 我日日夜夜高筑我的狱墙，
> 我日日夜夜不能停息，
> 我却又日日夜夜地思量，

怎样才能从这狱中逃去？

纵然如此，诗人还是渴望着自己再一次的燃烧：

心里的火熊熊地燃起，
眼前的光又点点地逼近，
它们也不肯随着落月消沉，
纵使我把满湖的湖水吸尽。
“朋友，你不要焦闷，
来日啊，还有更强烈的烧焚。”[30]

而《我只能……》则换了一种方式表达诗人在“世界悲苦”和美好希望间的深深矛盾和挣扎：

我只能为你歌唱，
歌唱这音乐的黄昏——
它是空际的游丝，
它是水上的浮萍，
它是风中的黄叶，
它是残絮的飘零：
轻飘飘，没有爱情；
轻飘飘，没有生命！

我也敢向你叙说，
叙说这夜半的音乐——
拉琴的是窗外的寒风，
独唱的是我心头的微跳，
没有一个听众，
除了我自己的灵魂：
死沉沉，没有爱情，
死沉沉，没有生命！

我最怕为你想起，
正午的一套大曲——
有红花，有绿叶，有太阳，
有希望，有失望，有幻想，
有坟墓，有魂筵，
有生长，有死亡：
欢腾腾，都是爱情，
欢腾腾，都是生命！[31]

无疑，诗人非常渴望用“欢腾腾”的生命，取代“轻飘飘”、“死沉沉”的生命，但对此他又多少有几分恐怯和犹疑。因为无论幻想着怎样“都是爱情，都是生命”的世界，诗人的自我依然孤独无援：“拉琴的是窗外的寒风，/独唱的是我心头的微跳，/没有一个听众，/除了自己的灵魂”。他这样表达自己的怅望与执着：

空教我怅望着彼岸的奇彩，
我怎能度过这样长、这样长久的一生。
——《桥》

正如松柏是四季长青，
希望也不曾有过一次梦醒……
它虽是受伤的野兽一般
无力驰驱于四野的空旷，
我却愿长久地缓步山丘，
抚摸着这轻睡的旧的希望。
——《希望》[32]

而这种执着，甚至曾到了决绝的地步。早在1925年，在《记克莱斯特（H. Kleist）的死》一文中，他就把这种决绝与那位浪漫天才的自杀联系在了一切。冯至说，死绝不是与生相对的，它只是生的结局：“生是表现，死是最后的一个表现。”而这最后一个表现，对古代人来说是殉教、殉国、殉情；对现代人来说，则是“殉自己”，也就是说，用死亡证明自己的存在，表达对“世界悲苦”的态度和对心中美好希望的坚贞不渝。换言之，宁可牺牲自我，也要保护自我的完整和尊严，远离庸常的生活：

兄弟们，你情心愿意在大都会里走一辈子

> 小胡同去寻求干面包吗？那么，请了！兄弟们，你情心愿意在一个女人的妆台旁伺一辈子她的眼波吗？那么，请了。无奈我们人类还没有接到天外飞来“回到禽兽去！”的消息；还有一部分人在那儿支撑着，战斗着，为了自己，我们人类最宝贵的自己。[33]

对冯至而言，克莱斯特就是这支撑着、战斗着的一部分人中的一个。这些人生活在一百年前（即19世纪）的德国，在拿破仑铁蹄的蹂躏之下，却以独特的方式使自己的精神永在：叔本华以自己的哲学，贝多芬以自己的音乐，海涅以自己的疾病，荷尔德林和莱瑙则以自己的疯狂。在所有这些人中，克莱斯特也许是最勇敢也最具悲剧性的，因为33岁的他最终与31岁的佛各尔（Henriette Vogel）夫人双双自杀，以此来完成了自我。而究其根源，冯至认为，则是由于克莱斯特虽然生在浪漫主义的鼎盛时代，却走在时代的前面，完全是“现代人的情调”。他的时代不懂得他，他也不懂得他的时代；他怀疑着自己，又为所谓真理去战斗：“他肯定一切，同时又否定一切；他热烈地爱护人间，同时又深切地憎恶它。在他的作品中，处处寻得出他的苦闷的深痕；光明同黑暗极相反的照映。”[34]正因为如此，像歌德寻找到斯坦因（Stein）夫人、席勒寻找到科纳尔（Koerner）作为自己的精神伴侣那样，克莱斯特寻找到死亡作为自己的伴侣。在他的周遭，“左也是寂寞，右也是寂寞，——寂寞像是一块磨刀石，他的苦闷的刀日夜在这块石上磨擦”，只有选择完美的死，才是唯一的归宿。[35]

通过死亡来面对寂寞、捍卫自我，这是冯至给克莱斯特写的赞歌，也是他自己在听着“心的微跳”，“抚摸着这轻睡的旧的希望”，所构造的最极端的幻想。但这种幻想似乎依然没有使他摆脱少年时代就已存在的寂寞和孤独，更不要说超越那个空虚惆怅的自我幻影了。于是，1929年春天，他在《晚步》一诗中又一次复现了那个在街衢上散步的孤独者形象，那个写作《绿衣人》的少年诗人形象：

> 我不知道是什么原故，在这样春暖的风里，
> 双手为什么要插在袋里，衣领也高高地翻起？
> 是为了那轻轻的秋凉还浮在我的心头，
> 可还是那深冬的寂寞长睡在我的心底？
>
> 霞是那样的浓红，为什么浓了又淡？
> 雾是那样地凝聚，为什么聚了又散？
> 沉沉的夜色还没有走来：它们可真是
> 错把我的脚步声认成那苍茫的夜的长叹？
>
> 在这静静的路上，我只有不停的思索——“远远地一个行人”，是我思索出来的结果。
> 我抬头，天空剩下了一朵无依无靠的流云，
> 我再望那远行人，却踽踽凉凉的仍然是我！

不过，1929年这一踽踽独行的“远行人”，与1921年相比，内心又显然发生了很大改变。起码，1929年7月在给废名的一封信中，冯至已经开始对这“静静的路上”，远远的“一个行人”的意象，开始有几分“浪漫主义的反讽”（Romantische Ironic）。

《西郊遇雨记——寄给废名》，记录的是冯至从北京西郊返回城内——在风雨路途上的所思所想，或者说浪漫幻想。一反常态的是，他非但没有因为突然遇雨而沮丧，却反而由于“与暴风雨的会面”而非常高兴。在雨中，他想到的是与狂风挑战的堂吉诃德，是仰天长号的李尔王，以及贝多芬的交响乐和罗丹的雕塑。这一切都使他反思“整天在城里过的是

什么生活”？于是，他便有了三个离奇而浪漫的想法：第一，希望在这时遇到一个强盗；因为在不危及生命的情况下，遇盗是一件有趣味的事情；第二，希望第二天得一场大病，因为对于一个富于幻想的人来说，“医院是我的家（Hospital is my home）”；第三，希望“夜”千万不要到来。

风停雨住之后，他当然不得不感慨自己那些奇思妙想的可笑。彷佛要在这样的幻想中，诗人才能又一次明白究竟什么是人间最可贵的东西：

> 回首西山，已现出美妙的落日，色彩的鲜艳，有如一片仙岛；面前的长虹也弯弯地垂在城中：我想着那里的你，这里的我，和城中的朋友，好像有一缕游丝般的柔情在雨后的天空依依脉脉，纵使理论上世界是怎样地空虚，但人间的情究竟是可以宝贵的，值得我们为它去生，为它去恋啊。[36]

但是，一边是空虚的世界，一边是浪漫的怀想，这的确是冯至精神世界的两极。难怪，他要感叹“独自一人织纺着梦中的花毡”，“人间的丑永是那样的嚣杂，而美呢，却长是寂寞”了。[37]

三、吹箫人的故事与庞贝废墟

也许我们还可以借助冯至的第一首叙事诗《吹箫人》和长诗《北游》，来探究他对幻想世界的浪漫构想，和对现实世界的深深失望：他的精神世界的双重构成。

《吹箫人》又名《吹箫人的故事》写于1923年，发表于1925年出版的《浅草》季刊第1卷第4期，与他的另三首叙事诗《帷幕》（首次发表时题为《绣帷幔的少尼》）、《蚕马》和《寺门之前》共同收入《昨日之歌》“卷下”。序诗之后，故事是这样开头的：

> 在中古，西方的高山
> 高山内，洞宇森森；
> 一个壮美的青年，
> 他在洞中居隐。
>
> 不知是何年何月，
> 他独自登上山腰；
> 身穿着闲雅的布衣，
> 还带着一枝洞箫。[38]

这样的诗句，显然把我们带到遥远的地方、带到了中古时代。尽管没必要牵强地说，这与德国浪漫派对中世纪的怀想有什么必然联系，但是，说诗人是在让我们与现实世界保持一定的距离，应该并非臆断。更主要的是，不仅这个故事发生在辽远无边的时空之中，故事中的主人公——那个壮美的吹箫人，也似乎忘却了时间和空间的存在：

> 他望那深深的山谷，
> 也不知望了多少天，
> 更辨不清春夏秋冬，
> 四季的果子常新鲜。
>
> 四围好像在睡眠，
> 他忘却山外的人间。
> 有时也登上最高峰，
> 只望见云幕重重。

这种“辨不清春夏秋冬”，也忘却“山外的人间”的隐士生活，在很大程度上是幻想的构造，而非真切的实在。不过，它却既隐喻了诗人孤独寂寞的人生，也使整个故事被一种神秘而超然的氛围所笼罩。接下来的故事，于是显得凄美、忧伤而沉重。

终于有一天，吹箫人“辗转枕席，/总是不能入睡”。顺手拿起箫来吹时，也发现“今夜的调儿/含着另样的情绪”。于是他自问：

一样的松间，
一样的小溪细语，
为什么他微合的眼中，
渐渐含满了哭泣？

谁将他的心扉轻叩，
可有人与他合奏？
箫声的杂复，
绝不像平素的那样质朴。

当吹箫人寻求“合奏”时，他的箫声不免失去了质朴，而不可避免地变得繁复。第二天早晨，当他“好像着了疯狂”，奔向“喧杂的人间”，他似乎看到了一个吹箫女郎的幻象——对诗人来说，这是幻象世界中的幻象：

乌发与云层深处，
不能仔细区分
浅色的衣裙，
又彷佛微薄的浮云。

她分明是云中的仙女，
却充溢着人间的情绪……

于是，吹箫人走过了无数的市廛、无数的村镇，终于与深闺中一个真实的女郎相遇：

月光把他俩的箫声，
溶在无边的泪海之中；
深闺与深山的情意，
乱纷纷织在一起。

可是，现实中的结合却要以牺牲这青年人的洞箫作为沉重的代价。为了治疗女郎的病，吹箫人不得不把自己的洞箫劈成两半，作为药饵。这样一来，“月下的人儿一双，/箫却有一枝消亡。”他思念自己的箫，不得不“无可奈何的伤泣”，甚至酿成“难于医治的重病”。转而，女郎又“终不能不把她的箫，/也当着惟一的圣药；/完成了她的爱情，/拯救了他的生命。”仿佛是一种宿命，这对吹箫的少男少女，不得不以失去自己最宝贵的所有，才能在“喧杂的人间”生存。而这人间留给他们的不过是“空虚”——“空虚的惆怅”。诗的尾声唱道：

剩给他们的是空虚，
还有那空虚的惆怅——
缕缕的箫的余音，
引他们向着深山逃往。

对诗人而言，这互相牺牲的爱情固然感人至深，这世间的爱恋固然值得怀恋，但与那深山中的生活相比，却相形见绌。在箫声的指引下，诗人要让他们回到那“辨不清春夏秋冬”，也“忘却山外的人间”的“中古”，回到那“西方的高山”之中。多么令人难以置信的乌托邦，又是对世间生活多么无奈的否定！作为一种象征，美妙的箫声，如同诺瓦利斯的蓝色花，似乎只有在远离人群的地方才能存在；又好像如浪漫派所说，只有在艺术和诗中、在诗人的想象世界中才能真正完好保存。中古的辽远世界越美好，便越显出现实世界的不完善。但人的矛盾恰恰在于，他们处于任何一极时都不能真正感到生命和生活的完整、自足。

于是，一面是对现实的退避，一面是对心中美好幻象的执着。这种既退避又执着的精神气质，甚至在其他三首叙事诗中也有所体现。同样具有“中古罗曼风味”的《帷幔》一诗，说的是这样一个故事：一位17岁的少女，因为听说“将来同我共命运的那个人，是一个又丑陋、又愚蠢的男子”，便毅然逃婚，放弃那可能丑陋而愚蠢的世俗生活，削发为尼。但在晨钟暮鼓里，在对极乐世界的向往中，显然她又无法完全心如古井。当听说有一个少年，为了一个被毁弃的婚约而终生不娶，她心中更是波澜

起伏。于是，她绣出一幅帷幔表达自己的心愿，并把这副帷幔终年挂在尼庵对面的寺庙里。而那帷幔的一角永留着一片悲哀、一段遗憾，无法弥补。讲述少尼对世俗生活既决绝又依恋的“乡间故事”，在一定意义上，可以说正是用另一种方式复现了《吹箫人》的主题。

《蚕马》据干宝《搜神记》中的故事改写。[39]那匹为女儿救出被掳掠父亲的骏马，因为获救的父亲没有按原先的约定将爱女许配给“他”，竟然“用马皮裹住了她的身体，/月光中变成了雪白的蚕茧”。现实生活中无法实现的愿望，这一次以“暴力”如愿以偿。其执着与深情动人心魄，对“人间秩序”的无奈抗议也跃然纸上。

《寺门之前》也许是最能体现冯至内心矛盾的诗章。那是一个僧人在讲述自己一生的经历。这老僧年青时生长在海滨，曾经满怀美丽的幻想，以为“生命有多少年，/蜃楼可以望见多少遍”。后来不知道什么原因做了行脚僧，“奇彩的蜃楼在脑中，只剩下一个深深的幻影”！他走过“江南的水千道”，“西蜀的山万重”，过着自由而浪漫的流浪生活：

为了西蜀的少妇们
曾经整夜地失过眠——
……
为了江南的姑娘们
曾经整年地觉得心里酸！

但是，为了修行，他却不得不克制乃至逃避现实生活：

每逢走过了繁华之区，
便尽着两腿向前跑——
头昏沉，泪含饱，
沾湿了灰色的僧袍；
跑到城外的荒丘，
伸开臂将和风紧抱。

就这样，直到中年，他才内心稍稍平定，才敢于在路上流连。但是，一天夜里他遭遇了一件奇特的事情。在一个刚刚经历兵祸的荒寞乡村，他的脚下踩到了一具女尸，那女尸“尸骸半裸”，“月光照着她的肌肤雪一样的白”，而僧人则是“月光照着我的眼睛泥一样的黑”：

我望着她苍白的面孔，
真是呀无限的华严；
眼光钉在她的乳峰上，
那是高高地须弥两座山！
我戏弄，在她的身边，
我呼吸，在她的身边；
全身的腥腐的气味，
夹杂着脂粉的余残。

最后，他枕在尸体上，“享受着异样的睡眠”。一觉醒来，鸡已叫了三遍。自从那个可怕的晚上，这僧人的内心和外在生活都发生了很大变化。他再也不敢在外边流浪，就在那北方的古城里定居下来，一住就是30年：

在这默默中间的三十年，
蜃楼的幻影回来三十遍——
若是那初秋的夕阳，
淡淡地云彩似当年；
可是幻影不久便幻灭，
空剩下一轮明月在高悬，
于是我颤颤地回到方丈内，
还一似躺在女尸的身边。

这是我日夜的功课！
我的悲哀，我的欢乐！
什么是佛法的无边？
什么是彼岸的乐国？
我不久死后焚为残灰，
里面可会有舍利两颗？

一颗是幻灭的蜃楼！
一颗是女尸的半裸！

很明显，在这里美好的幻想之境用海市蜃楼来指代，而与之相对的则是半裸的女尸。就这样，僧人的故事，与吹箫人乃至蚕马、少尼的故事互相呼应。所不同的只是，对僧人而言现实更加严酷，有美好的外表，却已经失去了生命，遥远的蜃楼才是想像中的慰藉。

不过，对冯至而言，与诗歌中所构造的理想之境形成最大对比的，还不是以上所有这些。有比女尸的腥腐、比“父亲”的无情、以及失去各自的长箫而带来的空虚和惆怅，更令人感到阴沉难耐的存在。那就是活生生的现代都市，《北游》中所描述的庞贝废墟。

《北游》写于 1928 年，是冯至从北京大学德语系毕业之后在哈尔滨工作时的作品。全诗虽然在 3 天内写成，却是他 20 年代精神危机的重要表征。整个作品共 13 章，收入《昨日之歌》时以杜甫在《乐游园歌》中的诗句“此身饮罢无归处，独立苍茫自咏诗”作为题记；另一则题记则来自鲁迅翻译的望蒿覃（Van Eeden，1860－1932）的《小约翰》：

> 他逆着凛冽的夜风，上了走向那大而黑暗的都市，即人性和他们的悲痛之所在的艰难的路。[49]

这一段话，显然又使我们想到那个写作《绿衣人》时的孤独少年。而全诗也是以一个“远方的行客”的身份进入的：

歧路上彷徨着一些流民歌女，
疏疏落落地是凄冷的歌吟；
人间啊，永久是这样穷秋的景像，
到处是贫乏的没有满足的声音。
我是一个远方的行客，惴惴地
走入一座北方都市的中心——
窗外听不见鸟声的啼唤，
市外望不见蔚绿的树林；
街上响着车轮轧轧的音乐，
天空点染着工厂里突突的浓云：
一任那冬天的雪花纷纷地落，
秋夜的雨丝洒洒地淋！
人人裹在黑色的外套里，
看他们的面色吧，阴沉，阴沉……

——《1，前言》

这个远方的行客“离开那八百年的古城”，把自己“委托给另外的一个世界”，面临的将是把自己的“青春全盘消灭”的命运。与此同时，他对现代生活采取了完全否定的态度，不仅没有希望，也完全没有了悲剧感：

在我的前面有两件东西等着我：
阴沉沉的都市，暗冷冷的寒冬！
沉默笼罩了大地，
疲倦压倒了满车的客人——
谁的心里不隐埋着无声的悲剧，
谁的面上不重叠着几缕愁纹，
谁的脑里不盘算着他的希冀，
谁的衣上不着满了征尘：
我仿佛没有悲剧，也没有希冀。

——《3，车中》

他走入冰城哈尔滨，城内是怪兽般的汽车在肆意奔跑，整座城市已成为浪人、妓女和市侩的乐园。走在街道上，他就像穿行在地狱之中（《4，哈尔滨》）。他在雨中打开自己的行箧，却发现那些衣物有如古墓中挖出来的残骸，一点也没有过去的青春的痕迹（《5，雨》）。他又来到公园，却感到“黄鹂再不在我的耳边鸣啭，/昏鸦远远地为我鸣哀”（《6，公园》）。甚至，咖啡馆简单的音乐和白衣的侍女，也不能使他的心感到一点轻松（《7，咖啡馆》）；而礼拜堂的钟声带来的也只有哀惋，因为

“上帝早已失却了他的庄严”（8,《礼拜堂》）。就这样，当秋天来临，他在迷茫中似乎进入了古老的庞贝古城的废墟。而这里的罪恶却比当年的庞贝还要深，这里的男女拥在一起，彷佛是“在这宇宙间最后的黄昏”。在这现代的庞贝，他所能体味到的，只有阴沉、阴沉，除了阴沉，还是阴沉（《11，Pompeii》）。他只能在这样的氛围中，埋葬自己一切的梦幻，并追悼自己的过去（《12，追悼会》）。

可以说，浪漫的怀想这时已经完全失效，而严酷的现实已经使冯至不得不检讨自己、调整自己精神的方向。

四、诺瓦利斯：自然和精神的对话

正是在上述背景下，20年代末期冯至在给友人的信中，多次谈到自己的精神转向问题。他甚至用了“从新打鼓另开张”这样的字眼（1928年5月14日给杨晦的信）；此前，他承认，在哈尔滨一年所获得的教训，使他和友人陈炜谟“思想都有些改变了”（1928年4月8日给杨晦、陈翔鹤的信）；之后，他又自己提醒自己，“在一个危险的时代”要警惕，在“污泥的景况中保持一种清洁度”（1928年11月27日给杨晦的信）。[41]

很快，命运就眷顾了这位敏感而又执着的诗人。1929年，他考取了河北省官费留学，1930年赴德国海德堡大学主修文学，兼修哲学和美术史。这一转折性的变化，无疑是冯至精神转向的重要契机。

不过，也许又是命运的安排，他本来试图通过研究里尔克的《布里格随笔》作为这一转变的起点，却由于原先的导师阿莱文（Richard Alewyn）教授因犹太人身份被解职，不得不转而师从布克（Boucke）教授研究浪漫派作家诺瓦利斯。[42]这又给了他一个重新反观浪漫派，回顾20年代精神历程的机会。冯至对诺瓦利斯的兴趣并非仅仅出于纯学术的需要，他在1931年12月给杨晦的信中，就说这位19世纪初期的作家，与克莱斯特、荷尔德林一样，都是他试图深入了解的对象。他们三人分别代表精神生活的三个取向：克莱斯特代表倔强，荷尔德林代表高尚，诺瓦利斯则代表优美。[43]这提醒我们注意，选择诺瓦利斯也并非与冯至的精神取向和审美情趣毫不相干。

冯至对诺瓦利斯的认识，集中体现在他的博士论文《自然与精神的类比——诺瓦利斯的文体原则》之中。文章的导论部分对诺瓦利斯与其他浪漫派作家做了这样的对比：

> 诺瓦利斯既没有像年轻的弗里德里希·施莱格尔那样在内心深处感受到理智与情感、理想与现实的分裂，也没有像蒂克那样经历过巨大的幻灭。诺瓦利斯并未囿于浪漫主义的一个基本特征即浪漫主义的反讽，在当时的志同道合者中，他是一个使一切都统一和谐的纯粹诗人和独一无二的神秘主义者。[44]

这段论述，或许也可以部分说明冯至选择诺瓦利斯而非施莱格尔或者他所熟悉的其他诗人比如克莱斯特（参看第二节）等人的原因。显然，他更注重诺瓦利斯“是一个使一切都能统一和谐的纯粹诗人”，而对具有分裂和幻灭精神气质的另两位诗人则暂时排除在外。他这样概括诺瓦利斯的使命：

> 他的使命是构建一个原初的世界，对一切科学都追溯到最终同一性的源头，召唤黄金时代的带来，并建立一个新的宗教。所有这一些皆依凭于他诗意的“心灵”的力量。诺瓦利斯的全部作品都交织和渗透着诗意，是诗意的想象和创造。因此，无论在形式的选择上，还是在内容的处理上，我们首先要把他的作品视为诗。[45]

而这诗意的心灵带来的则是万事万物在根本意

义上的彼此关联，是贯通、连接和交融。因此，冯至说诺瓦利斯的诗歌本身就如同一个世界，“在这里一切界限都消失了，所有的距离都相互接近，所有的对立都得到融合”。[46]诺瓦利斯《季节的婚礼》一诗正是这一观念的最好体现：

> 如果时间友好而和善，
> 未来便会与现在和过去连在一起，
> 春天会连接秋天，夏天会连接冬天，
> 青年与老年在真诚的游戏中结双结对：
> ……痛苦的泉水就不再流淌，
> 所有的感谢的愿望都会在内心得到满足。[47]

就表现形式而言，它强调的是事物的“同在性”；从思维形式上来说，则是区别于理性主义原则的神秘主义“逻辑”在发挥作用：“这种逻辑产生的形而上学根据就是精神世界和有机的生命世界的同一性。”也就是说，在精神和自然之间，具有类比的特征。在这样的“逻辑”作用下，“以往那些总是彼此对立的概念和阶段，如白昼与黑夜，光明与黑暗，精神与肉体等都被结合在一起，构成一个圆环。白昼与黑夜、黑夜与白昼互相包容。一切极端的东西在永恒的循环中都彼此应和，息息相关”。

无须武断地说，上述对诺瓦利斯的认识涵盖了冯至对 20 年代浪漫精神历程的沉淀和反思。但很显然，冯至的确通过对德国浪漫派的分析和沉思，在努力战胜自己精神形成期所面临的一系列尖锐矛盾和危机。至少，他是在有意识地试图吸收浪漫派特别是诺瓦利斯诗歌与哲学思想中积极有效的成分作为精神滋养，使他在心智层面具有摆脱分裂和幻灭、并超越浪漫主义反讽的可能。无论如何，通过反观诺瓦利斯，他正在走向成熟。这个 30 年代初期才完成的事件，却使他得以以思辨的方式告别整个 20 年代的幼稚与迷惘。

当然，冯至对诺瓦利斯极具正面意义的观察和分析，并不可能立竿见影地产生效用。其核心观念“自然与精神的类比”，甚至要到 40 年代完成《十四行集》时才能在诗歌中得以体现。但有一点确定无疑，冯至这时已清醒地认识到：仅到达诺瓦利斯是远远不够的，必须从这里出发走向更远。因为诺瓦利斯的诗，虽然不属于仅具一时价值、甚至毫无价值的应时之作，但是也不可能属于歌德、莎士比亚的等级，[48]也与冯至所心仪的另一个德语诗人里尔克不能相提并论。正因为此，他生命后期转向了杜甫、转向对浪漫派的否定，甚至由一个“浪漫诗人”变成一个“革命诗人”，精神内核发生了决定性的巨大变化——只是，这 1920 年代的浪漫底色却始终如影随形。

注释：

① 这个题辞为诗人 Dehmel（1863－1920）的诗句，其德文原文载于冯至《昨日之歌》（北新书局 1927 年版）扉页。1988 年 4 月 11 日冯至在给周良沛的信中将之翻译成中文，见《冯至全集》第 12 卷，河北教育出版社 1999 年版，330 页。

② 参见《在联邦德国国际交流中心“文学艺术奖”颁发仪式上的答词》，《谈诗歌创作》等文章中的自述，分别见《冯至全集》第 5 卷，196，247 页。

③ 参见张宽：《试论冯至诗作的外来影响和民族传统》，载《冯至与他的世界》，河北教育出版社 1999 年版，特别是 89－92 页。

④ 参见袁可嘉：《一部动人的四重奏——冯至诗风流变的轨迹》，载《冯至与他的世界》，182 页。

⑤ 参见狄尔泰：《体验与诗》，胡其鼎译，三联书店 2003 年版，239，240 页。

⑥⑯㉑ 卡尔·施米特：《政治的浪漫派》，冯克利、刘锋译，上海人民出版社 2004 年版，15 页。施米特对浪漫派的特征作了如下解释：“在这个世界上，浪漫派能把一切变成表达自己的浪漫情趣的手段，能够生出一种可能无害或不真实的幻觉：世界不过是一个机缘。”又说：“对浪漫派而言，最重要的考虑是，所有东西都不再是事物或客体，而是变成了纯粹的接触点。在浪漫派那里，万物皆是‘一部无结局的小说的起点’。”17，18，17 页。

⑦ 此据《创造季刊》1923 年 5 月第 2 卷第 1 号，收入《昨日之歌》（北新书局，1927）时仅作三处非关键的字句

上的改动。

⑧ 《西郊集》后记，《冯至全集》第2卷，131－132页。

⑨⑩⑪ 见《昨日之歌》，《冯至全集》第1卷，35，58，57页。

⑫ 冯至曾回忆说，这首诗的写作正是受到毕亚兹莱版画的影响，见《冯至全集》第5卷，197－198页。

⑬ 引自《昨日之歌》，《冯至全集》略有不同，见第1卷，77页。

⑭⑮ 《好花开放在最寂寞的园里》，原载1924年6月10日《民国日报·文艺周刊》第37期，《冯至全集》第3卷，170－172页。参见《禅与晚祷》，《冯至全集》第3卷，167页。

⑰⑱⑲⑳㉝㉞㉟㊱㊲ 《冯至全集》第3卷，279，176，256－270，185－194，218－219，201－202，202，205，327，333页。

㉒ 见《北游及其他》，《冯至全集》第1卷，183－4页。

㉓㊶㊷㊸ 见《冯至全集》第12卷，606，101，99，104，175，131页。

㉔㉕㉖ 《在联邦德国国际交流中心"文学艺术奖"颁发仪式上的答词》，《冯至全集》第5卷，195，195－196，196页。

㉗ "蓝花"是诺瓦利斯的小说《奥夫特丁根》（Heinrich von Ofterdingen）中的意象，也是浪漫派追求美妙心灵幻影的生动写照；"森林的寂寞"则是蒂克一首诗的题目；冯至曾将莱瑙（Nikolaus Lenau，1802－1850）的Weltschmerz概念翻译为"世界苦"，用以表达一种世界性的悲观情绪，参见《冯至全集》第3卷，365页。

㉘ "林中的孤寂"即是冯至所说的"森林的寂寞"，见《德国浪漫主义作品选》，人民文学出版社1997年版，328页。

㉙㉚ 《北游及其他》，《冯至全集》第1卷，195，196－198，128－129页。

㉛ 引自《北游及其他》，北平沉钟社1929年初版，《冯至全集》第1卷有所不同，如其中"我最怕为你想起"一句改为"我怎样才能谱出"，意趣大殊，136－137页。

㉜ 以上两首诗引自《北游及其他》初版，收入《冯至全集》第1卷，145，148页。《全集》本中《桥》末句改为："我不能空空地怅望着彼岸的奇彩，度过这样长、这样长久的一生。"

㊳ 据《昨日之歌》，北新书局1927年版，《冯至全集》第1卷有较大改动，87－95页。

㊴ 《搜神记》原故事如下："传说有蚕女，父亲为人掠去，惟所乘马在。母曰：'有得父还者，以女嫁焉。'马闻言，绝绊而去。数日，父乘马归。母告之故，父不可。马咆哮，父杀之，曝皮于庭。皮或卷女而去，栖于桑，女化为蚕。"

㊵ 此处《北游》引文均据《北游及其他》，收入《冯至全集》者依据《冯至选集》四川人民出版社1985年版，略有改动，见《全集》第1卷，151－175页。其中第5章"雨"《北游及其他》初版漏收。

㊹㊺㊻㊼㊽ 《自然与精神的类比——诺瓦利斯的文体原则》，李永平，黄明嘉译，《冯至全集》第7卷，9，4，5，6，141页。

The Romantic Characteristics of the Modern Chinese Poet Feng Zhi in His Formative Years in the 1920s

ZHANG Hui

Abstract: This paper purports to study the romantic characteristics of the modern Chinese poet and thinker Feng Zhi (1905－1993) in his formative years in the 1920s. By focusing on his relationships with both the Chinese and the German aesthetic traditions, the present paper tries to explain how Feng Zhi was influenced by those traditions and why he was an advocate of the principle of the unification of nature and spirit. Though confronting with almost the same perplexities of modernity, Feng Zhi was in many different ways closer to the German romantic writers Novalis and Tieck than to the Schlegel brothers and Kleist.

Key words: Feng Zhi, German Romanticism, identity

（作者单位：北京大学比较文学与比较文化研究所）

责任编辑：段映虹