

東方亞洲作為精神家園與心靈棲息地： 自浪漫主義時期至二十世紀德國文學中的 亞洲元素*

林倩君

國立臺灣大學外國語文學系
E-mail: chingchunglin@ntu.edu.tw

摘要

十九世紀初，歌德與亞洲文化對話之《西東詩集》，清晰地宣示了東西文化間平等依存之關係。如同啟蒙後的西方文明對亞洲國家的社會變遷產生重大影響一樣，絢麗多彩的亞洲文化亦對西方文學與藝術領域的審美從傳統邁向現代留下了明顯的印記。本論文從德國文學史的角度出發，探討了自浪漫主義時期至二十世紀德國文學作品對亞洲思想與文化的接收與借鑒，闡釋了亞洲元素所承載的內涵帶給西方社會與文明的啟示和影響。

關鍵詞：跨文化研究、歌德、審美現代性、道家思想、禪學

© 中央研究院歐美研究所

投稿日期：108.12.19；接受刊登日期：109.6.17；最後修訂日期：109.5.6

責任校對：趙麗婷、魏品瑢、陳昱之

* 本文為 2015 年科技部研究計畫「補助青年學者學術輔導與諮詢」（計畫編號：MOST 104-2420-H-002-016-MY3-Y1）的成果之一，在此要特別感謝李有成教授撥冗給與的指導與寶貴意見，同時也感謝兩位匿名審查人為本文所提供的評論與寶貴的修改建議。

壹、前言

自十七世紀至十八世紀的轉折，即由巴洛克時期轉變至啟蒙時期，在藝術創作、詩創及美學理論的形成上皆開始呈現邁入現代性的趨勢。現代性在此則意味著人們開始背離那些古希臘及古羅馬古典主義流傳下來的典範 (exempla) 與規則 (praecepta)，並同時發展形成了新的藝術及詩的表達形式。此現象引發人們關注是始於 1687 年左右，發生於法國並持續至約 1710 年的「新舊之爭」(Querelle des Anciens et des Modernes)，亦即古代與現代之爭。此爭論所圍繞的議題是，是否人類在古老時代各領域的創作，皆是不可超越的；或者，是否對於當今或「現代」人而言，已無法創作出與古代同樣的、甚至是更好的作品。爭論的結果是：在科學上現代是不斷勝出的，但在藝術領域裡，對以古希臘與古羅馬時期的作品為典範的傳統，則始終未有突破和超越。當時在德國頗具影響力的作家及文學理論家高士德 (Johann Christoph Gottsched)，亦於 1730 年間以他的著作《詩作藝術批評》(*Critische Dichtkunst*) 表達堅持以古代作為楷模的立場，此著作以加註評論古羅馬著名詩人賀拉斯 (Horaz) 的《詩作的藝術》(*Ars Poetica*) 作為開篇。《詩作藝術批評》得到當時學界的喝采且歷經多次的出版發行，直到 1770 年狂飆運動時期皆保持其權威性。高士德在談及寓言的文學書寫時就曾說道：「整個寓言只有一個主要的意圖，即一個道德上的準則；也就是說它只能有一個主要的情節，而且這要優先於所有其他的部分」(Gottsched, 1989: 163)。

縱觀十八世紀的歐洲，主要還是為保守的啟蒙主義與理性主義古典美學思想所主導，但十八世紀初《天方夜譚》(*Les Mille et Une*

Nuits) 傳入西方世界後，¹ 其中的傳奇性故事結構與豐富且充滿想像的描述手法，促進了歐洲人對伊斯蘭教與阿拉伯世界的文化的認識，亦開啟了歐洲人對亞洲異域的想像和思考。² 1770 年前後的狂飆運動時期，在德國亦進行了一場類似英國與法國「新舊之爭」的爭論，有別於英法兩國，這次在德國是以浪漫主義為代表的新派勝出而引領時代潮流。此狂飆運動標誌性的文獻是赫爾德 (Johann Gottfried Herder) 的論文〈關於奧西安的通信書信往來與古代民族詩歌的節選〉(“Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker,” 1773) (Herder, 2014: 9-66) 以及歌德 (Johann Wolfgang von Goethe) 的演講〈紀念莎士比亞〉(“Zum Shakespeares Tag,” 1771) (Goethe, 1998b: 224-226)。兩者皆拒絕繼續嚴守古希臘和古羅馬古典主義的規範與戒律，而是主張以莎士比亞及北歐詩人為樣板，創作一種更自由和更具有現代精神的詩作。至德國浪漫主義時期，背離延續自古希臘的標準或規範仍在持續進行，並且此時期所發生的轉變是革命性或稱是決裂性的，「審美現代性」(ästhetische Moderne/aesthetic modernity) 亦在此時期漸臻完善，它是「審美現代性」的成熟期及其充滿活力的呈現期。³ 十八世紀末

¹ 迦蘭德 (Antoine Galland) 是法國的東方學家，是第一位將阿拉伯文學作品《天方夜譚》(或稱《一千零一夜》) 譯成法語，而將其推廣至歐洲的人。

² 誠如單德興在其論述中所指出的「近東」、「中東」、「遠東」實屬歐洲中心論的用詞，應要避免 (單德興, 2019: 119)，本文泛稱位於土耳其的伊斯坦堡城市以東之區域及國家為「亞洲」或「東方亞洲」，如意指特定區域或國家時，則使用「西亞」、「南亞」、「東亞」等詞。

³ 本文中所使用的「審美現代性」概念始自德國浪漫主義時期，尤其是作為此時期文學與藝術領域審美特徵的標誌，其意涵為此時期的文學與藝術理念已跳脫古代流傳下來的典範，意即不再嚴格遵循古希臘與古羅馬的古典主義，而倡導更自由、更具現代性意識的藝術創作、文學書寫及美學理論，對歐洲此後的文藝發展有著轉折性的影響，影響的領域有繪畫、文學、建築等。從廣義上看，「審美現代性」的源頭可追溯至十

十九世紀初，許多浪漫主義作家從《天方夜譚》中受到啟發，異想天開且變幻莫測的故事情節開拓了他們的視野，豐富了他們在文學藝術創造上的想像力，為西方的文學與藝術注入了新生命，促成西方擺脫主宰了近兩千年的亞里斯多德 (Aristoteles) 的藝術學說「模仿論」(Mimesis)，而在創作原則上有所改變 (Mommsen, 1960: XXI)。《天方夜譚》傳入西方世界後即產生了前所未有的衝擊和影響，其中引人入勝的故事情節、不同風格的敘事結構、生動且充滿想像的描述手法，使得當時歐洲向來視啟蒙與古典主義為範本的文學和藝術界見識了另一番天地。這不僅開啟了歐洲人對亞洲異域的憧憬和想像，亦促進了歐洲人對伊斯蘭教國家及阿拉伯世界的文化的了解和認識。由此，也使得西方國家對東方伊斯蘭世界的認識能夠豐富和具象化，即對以往東方亞洲概念的薄瘠骨架，賦予了相應的內容與靈魂 (Mommsen, 1960: XXI)。

德國浪漫派的開山始祖瓦肯羅德 (Wilhelm Heinrich Wackenroder) 標榜的不再是古希臘和古羅馬文化，而是將目光轉向文藝復興時期的義大利和中世紀末期的德國，此時讚頌的已是拉斐爾 (Raffaello Sanzio)、達芬奇 (Leonardo da Vinci)、米開朗基羅 (Michelangelo)，以及德國畫家杜勒 (Albrecht Dürer)，他的代表作《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》(*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797) 便體現出此種思想，而他的此作品也被學界品評為「早期德國浪漫主義者的宣言」(Bollacher, 2013: 204)。瓦肯羅德的另一部作品《藝術隨想集》(*Phantasien über die Kunst*, 1799) 裡的〈一則有關赤裸聖人的神奇東方童話〉(“Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen”) 中，則呈現

七至十八世紀轉折時法國的「新舊之爭」，也就是說「審美現代性」的形成與演進可分幾個不同階段，請參考本章節之相關論述。

了他對亞洲印度的傾慕與冀求。當時的歐洲社會呼吸著理性與技術的空氣，瓦肯羅德卻將讀者的目光引向其自身的內在自我與遙遠的東方異域，向讀者展示了無形的及理智無法認知的超自然 (übersinnlich) 的東西，他的此種嶄新的藝術風格也使得德國學界稱其為「審美現代性」的發軔者 (Vietta & Kemper, 1998: 3-4)。爾後，施勒格爾 (Friedrich Schlegel) 除了在他的《雅典娜神殿斷片集》 (*Athenäum-Fragment*, 1798) 的第 116 條斷片中不僅主張在文學與詩的創作中，所有文學種類、書寫類型、議題等的混合，去掉限制或消除界限、不同文類或主題的混合被視為是更新穎的或現代的文學創作原則，更高聲疾呼：「我們必須在東方尋找最高的浪漫主義精神」 (Schlegel, 2018: 234)。十九世紀初，歌德在充溢想像、歡樂與純人性的波斯文學中找到一份慰藉、認同與動力，於是在《西東詩集》 (*West-östlicher Divan*, 1819) 中讚嘆說：「他們 [波斯人] 在詩學上的天份並不亞於過去的任何詩人」 (Goethe, 1998a: 165)，間接地挑戰了古希臘文化在歐洲文化傳統中素有的主導地位。1886 年至 1887 年間，名為「闖過！」 (Durch!) 的柏林藝術家團體在一份宣言中確立：「我們的藝術理想不再是古代，而是現代」 (Kiesel, 2004: 13)，從那時起即正式出現了「現代」 (die Moderne) 這一概念作為一個文化主導或一個時期的稱謂。接踵而至的便是始於 1890 年的現代主義，之後其以不同的風貌出現。⁴

比較十八世紀啟蒙後歐洲文學的形式和題材與東方亞洲的詩歌、寓言及童話，兩者在審美理論上呈現出一個相對立的狀態，即

⁴ 始於 1890 年的現代主義主要以三種不同形式出現：(1) 1900 年前後的具寫實風格的現代主義；(2) 始於 1909 年的前衛派的現代主義 (未來主義、表現主義、達達主義、超現實主義)；(3) 在 1920 年後出現一種揉合寫實派與前衛派的現代主義的表現方式。請參考 Kiesel (2004: 303-304)。

前者強調理性、邏輯規範和對道德的宣揚，秉承的是歐洲古典主義文學的審美觀；後者則展現出更多富有情感、充滿想像的表現方式與自由、多樣化的文體風格，而這正好符合且趨同於始於早期德國浪漫主義、背離歐洲古希臘傳統的「審美現代性」理念。考察此「審美現代性」的歷史脈絡，此一不再嚴格遵循古希臘與古羅馬的古典主義的文藝思潮，在某種意義上，東方亞洲的寓言、童話及詩歌的引入與借鏡，可說是讓歐洲文學書寫在文學的獨立、自治與審美從傳統走向現代的路途中邁出了重要一步。⁵

十九世紀後，不同的德國文學時期亦相繼有翻譯學家或作家積極並富有成效地對亞洲文化進行引介及詮釋，直至借鑒及轉譯的文學作品產生。德國詩人與作家對亞洲的興趣與熱衷亦逐漸從西亞的波斯、土耳其和阿拉伯國家等延伸至東亞的中國、日本及南亞的印度等國，而其所感興趣的亞洲文化就範疇與內容而言則涵蓋了文學（如詩歌、寓言、童話等）、藝術（如裝飾圖案、建築等），直至哲學與宗教等領域。德國的詩人與作家對亞洲的文化及精神財富的接收與借鏡表現出極大的熱情，這其中無疑是凝聚了他們一定的心靈期盼與寄託。在與亞洲文化的對話和交流中，德國文學史上無論在古典或浪漫主義時期皆被視為奠基或開啟者的歌德無疑是最為傑出的代表，尤其是其充滿激情與智慧的詩作中所展現的東方感悟及波斯文化元素，對當時德國歐洲的文學與藝術步入現代的進程，產生了前無古人之關鍵性的重大影響，並且對當時的德國浪漫主義作家將亞洲的文化元素及精髓作為他們啟迪心智、獲取靈感之源的文學風尚，亦有著不可替代的激發作用（Mommsen, 1967: 455）。

⁵ 長期鑽研亞洲國家的宗教哲學（如儒學、佛教、道教、印度教等）的美國學者克拉克（John James Clarke），則將西方的現代主義（甚至後現代主義）溯源於亞洲文化中的思想精神，請參考 Clarke (1997: 11)。

本論文的第貳章節著手探討德國自浪漫主義時期，歐洲興起了一波波對東方的風土人情、文化藝術等的濃厚興趣，法國學者斯瓦普 (Raymond Schwab) 甚至將這時期的東方熱稱為「東方的文藝復興」。此章節以德國的浪漫主義將東方亞洲作為心靈寄託、嚮往印度梵文及文化為論述主軸。浪漫派詩人對 1800 年前後德國狀況的憂思，只能希冀挖掘亞洲更深刻的知識或亞洲的思想精神為其帶來光明和希望。由於浪漫主義的藝術觀以追求美與「無限性」為宗旨，於是在內容的建構與表達上尤其強調想像力的發揮，在文體上更鍾情於童話、抒情詩與散文類等多種風格，甚或它們之間相互融合的複合體、直至斷片等多樣化和打破傳統的表達形式；然內容的建構與表述上則尤其強調想像力的發揮，常將他們的期盼寄託於地闊上不相毗連的東方亞洲國度，追尋那裡的多元與包容文化中所蘊含的無形之美。在浪漫時期所創造的「新神話」(Neue Mythologie) 中，常能見到涉及亞洲元素或意向的發揮與運用，一如霍夫曼 (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) 作品中能夠前往人間樂園亞特蘭提斯的不只是那些理性、現實和沽名釣譽的年輕大學生們，而是喜好幻想、對被世俗社會視為是「東方浮華不實的事物」(orientalischer Schwulst) (Hoffmann, 1988: 690) 始終懷有期盼與信念，且經歷了阿拉伯文、梵文的臨摹磨練而成長為詩人的主人公。

本論文的第參章節著眼於歌德受到了波斯、中國文學與文化的啟迪，開拓其創作視野，激發了新的寫作靈感與風格。歌德《西東詩集》所造成的影響更促使德國文學創作與書寫的走向從古典主義趨近浪漫主義，從有限的物質空間進入無限的想像空間，從外在的經驗客觀世界走進內在的先驗主觀世界，從對現實生活的臨摹與複製走向尋求精神及情感上的愉悅，從古希臘和古羅馬傳統美學觀跨入現代性審美。

自從尼采 (Friedrich Nietzsche) 宣布「上帝已死」並提出《權力意志》(*Der Wille zur Macht*, 1906) 說，西方基督教的傳統價值即隨之進行解構，接踵而至的是強調發揮個人的能力與天賦，實現個體之生命價值。然而十九至二十世紀西方的生產與科技不斷發達和現代化，快速的生活步調與知識更新、不斷提升的社會要求和期望，造成了生活在現代社會中人們內心特有的惶恐和焦躁不安。處於世紀交迭時的德國詩人和作家，已由單純追求藝術與詩之美轉入更多對社會現實的關注。出於對自身文化的反思，亞洲的思想與文化再度成為他們撥雲見日的指南，此時他們再度升溫的熱情則更多地集中在東亞的哲學與宗教思想上，尤其是道家學說與禪佛學中的禪學思想，如赫塞 (Hermann Hesse)、德布林 (Alfred Döblin)、布莱希特 (Bertolt Brecht) 及卡敘尼茨 (Marie Luise Kaschnitz) 等作家。第一次世界大戰後的二十世紀，赫塞的《流浪者之歌》(*Siddhartha*, 1922) 中主人公的命運充分展現對立面的平衡與和諧，而不是對立面的衝突與競爭，映照出老子矛盾觀相反相成、循環反覆的生活態度。二十世紀下半葉，現代社會中的種種現象、潛在的危機，特別是現代人的命運走向仍一直是德國作家所關注之重要議題，卡敘尼茨的《中國鑼》(*Die chinesische Cinelle*, 1966) 即是體現此種關注的重要代表作之一。在此作品裡，卡敘尼茨以跨文化的視野講述了現代社會裡一位年輕音樂人從「奴役」走向自主的命運轉折，用一種隱涵的方式對現代社會中處於驚恐、徬徨、甚至痛苦等艱難處境的群體充當了辯護人。在對主人公的外在表象與內在自我的矛盾和衝突進行透視的敘事過程中，透過對作品中亞洲元素精心、巧妙的安排，一如鑼在中華文化中的喚醒與警示功能，蓮花的靜心與澈悟之意涵等，對回歸本我、回歸自然之禪學思想的借鑒與運用，透露出卡敘

尼茨對東亞文化特有的感悟、理解與親和。本論文的第肆章節即探究了德國現代主義作家赫塞與卡敘尼茨的此兩篇亞洲文學作品。

如同歐洲文藝復興時期對古希臘雕塑藝術的偏愛，德國狂飆運動時期對莎士比亞作品的激情體驗，浪漫主義以來的詩人們對富有想像、形式多樣及色彩斑斕之亞洲文化的接收和受其神奇魅力的感染，引發的不只是一時的熱衷，將會在本文以下章節逐一探討。

貳、印度作為德國浪漫主義詩人精神追求的理想國度

浪漫主義在精神上受到啟蒙運動的啟迪和法國大革命的自由思想影響，在哲學理論上與康德 (Immanuel Kant)、費希特 (Johann Gottlieb Fichte)、黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 等人的唯心主義息息相關，德國浪漫主義文學的發軔則與它的奠基者瓦肯羅德有著密不可分的關係。許多早期浪漫主義作家除了受到歌德思想見地的影響，啟蒙時期的赫爾德對亞洲世界的興趣與相關論述對他們亦有頗大啟發 (Mommsen, 1967: 455)。

1806年，神聖羅馬帝國在拿破崙的鐵蹄下解體，長達八百餘年、名義上象徵歐洲共主的「德意志第一帝國」亦隨之宣告滅亡。相較於英、法等鄰近的統一國家，德國當時尚呈分裂的局面，邦國林立，約由三百多個小邦國組成。⁶ 出於對德國散亂狀況的不滿，德國文人希望能將自己的國家發展成團結穩定的文明國度，紛紛戮力為家

⁶ 當時德國始終未能建立起一個權力集中的民族國家，這主要原因要回溯至發生於十七世紀的三十年戰爭 (1618-1648)，因當時德意志民族之神聖羅馬帝國為主要戰場所在，因而造成了不可勝數的德國人死亡，全國上下崩離析，經濟萎靡不振，德國文化也因此衰落成為一般地方性的文化。

國的理想存在和為民族復興的德國夢來找尋出路。拿破崙對德國部分領土的占領及由此帶來的社會之動盪不安，更激起了德國詩人們對現實世界的失望與不滿，而引發了他們追懷民族歷史和文化的情結。也是由於德國當時尚無統一的文化中心，相形之下則有著更廣闊的發展視野。

身為德國啟蒙主義的代表赫爾德，不再視古希臘為德國人追尋的理想存在，而是將希望寄託在中世紀的基督教文化及東方的亞洲國度。赫爾德視印度為潔淨且道德上毫無暇疵的國家，主張它的語言、文化和宗教皆是非常值得歐洲國家學習與借鑒 (Tzoref-Ashkenazi, 2009: 17)。他對南亞印度的正面論述與評價，影響了德國浪漫主義的傑出引領者施勒格爾兄弟 (August Wilhelm Schlegel & Friedrich Schlegel)，他們亦皆冀望印度文明能豐沃德國這片土地。除赫爾德之外，施勒格爾兄弟在思想上尚受惠於康德、亨姆斯特慧思 (Tiberius Hemsterhuis)、溫克爾曼 (Johann Joachim Winckelmann) 和達貝爾克 (Karl Theodor von Dalberg) 等人的啟發 (Hölter, 2010:13-29)。身為兄長的奧古斯特·施勒格爾，以其對莎士比亞著作的翻譯享有盛名。1823年，他還將印度教的重要經典《薄伽梵歌》(*Bhagavad Gita*) 翻譯成拉丁文。1829-1831年間，他又陸續將印度史詩《羅摩衍那》(*Ramayana*) 譯成拉丁文。他在語言學上的成就，奠定了他與另一名德國的梵文學者波普 (Franz Bopp) 為比較文學學門中比較語言學的創始人地位。奧古斯特的胞弟腓特烈·施勒格爾，同樣是德國的文學史學家、翻譯學家，並在德國文學史上被定位為文化哲學家，對印度亦有深入的研究，其主要的著作有《法國之旅》(*Reise nach Frankreich*, 1803)、《論印度人的語言與智慧》(*Über die Sprache und Weisheit der Indier*, 1808) (Peter, 1978: 53) 等。腓特烈·施勒格爾於1803年前往巴黎，此行讓他見識了法國的國情並理

解到法國的情況並非德國人所欲冀求，目睹了當時那裡充斥的對理性和理智的一味追求、缺乏富有激情靈魂的平庸風氣，於是將目光移向遙遠東方的印度，而研讀了陳列於巴黎圖書館的印度文獻手稿，並在若干年後完成了論著《論印度人的語言與智慧》。在該論著中，他論述了印度梵文與希臘語、拉丁語、日耳曼語、波斯語有極大相似性，相互間比較研究後，發現了印度梵文為上述其他語種的根源 (Endres, 2017: 219)；其中，他亦稱頌印度文明及形而上的宗教哲學，並力持現代的歐洲可由此獲得救贖。施勒格爾兄弟的印度研究中所呈現的東方亞洲理念與論述為德國浪漫主義奠定了重要的思想根基，並深深地影響了瓦肯羅德、諾瓦利斯 (Novalis) 等早期浪漫派作家的東方面向與文學創作 (Yang, 2013: 13, 23)，以及謝林 (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling)、黑格爾和叔本華 (Arthur Schopenhauer) 等人對印度宗教及哲學的認識與見地 (Sommerfeld, 1943: 9-13)。

隨著十八世紀下半葉德國中產階級自我意識的持續抬頭，貴族已不再能夠有力地影響藝術與藝術家，藝術自治的倡導和主張遂獲得廣泛的支持與響應。在此社會氛圍下，自稱是「世界公民」的席勒 (Friedrich Schiller) 在其《美育書簡》(*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) 中就提出「藝術是自由的女兒」(2017: 9)，之後更大聲疾呼不再只為諸侯們服務，而是要為普羅大眾發聲；藝術不應再是用來服務和取悅那些身居王位或是擁有財富的權貴階層，而是要用來傾訴一般人的內心情感 (1958: 94-95)。此時德國的藝術家們已意識到，他們的藝術創作和美學標準要被賦與新的定位且承載新的意涵與使命。這種藝術君臨一切，主觀認知為取向的文學創作和書寫在早期浪漫主義代表瓦肯羅德的作品中得到充分的體現，這亦成為此後浪漫派藝術潮流的本質與鮮明特徵。

此一藝術構想與美學取向的確立，標誌著歐洲自啟蒙運動以來一種具有革命性和歷史轉折意義的、且以「審美現代性」為特徵的藝術理念之出現，它雖然延續和承襲了歌德開創的狂飆運動中「天才論」(Geniegedanke) 所代表的「浪漫主義前兆」(Vorromantik) 的思想特質，但隨之即以先驗的「唯心主義」(Idealismus) 哲學作為理論基礎而成為一套完整的藝術論述與實踐體系。

瓦肯羅德的代表作《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》被視為浪漫主義文學的萌芽，具有宣示性地表現了浪漫主義的主題精神與藝術理念。⁷ 他在該作品中透過讚揚西方基督宗教文化傳統中的藝術，即所謂「藝術的神性化」(Vergöttlichung der Kunst)，藉由體驗宗教神性的精神文化來達成關注個人的內在情感，特別是使用宗教上的超驗概念來表達對藝術的理解，其結果則反歸為「宗教的美學化」(Ästhetisierung der Religion)。由此，瓦肯羅德表達出浪漫主義對非現實世界中「無限性」的追求。此作品中修士主人公所神往的藝術，不再是啟蒙運動後在歐洲居主導地位的古希臘藝術，而是轉向推崇中世紀文藝復興時期義大利繪畫巨匠拉斐爾、達芬奇、米開朗基羅，以及此時期德國畫家杜勒充滿宗教色彩及意涵的繪畫藝術。其中他尤為讚賞拉斐爾，有別於德國狂飆運動時期所讚美的天才思想，謙卑的修士為拉斐爾畫作裡人物表情中所透射出的神性深深感動，而更相信藝術靈感來源於上帝，認為它可由個人內在的神性想像來獲得。

⁷ 1904年，當時27歲的德國新浪漫派作家赫塞首次閱讀《一個熱愛藝術的修士的內心傾訴》，他如獲至寶地表示：「情感取代了理性，對藝術深切理解之熱情取代了蹩腳的藝術寫作」(Hesse, 1975: 237)；1922年，時值45歲的他則仍不無惋惜地感懷於其中：「那裡我們可以找到所有我們現今社會所匱乏的：信仰、道德、秩序、靈魂文化」(238)。

然而，由於瓦肯羅德是處於啟蒙運動與浪漫主義兩個精神世界的過渡時期，他仍難以完全與理性的審美思維脫離關係，而讓他筆下身為樂隊指揮的主人公貝克林爾在經歷了一段藝術創作上的徘徊與煎熬後，由衷地感歎自身藝術的不切實際：

唉！然後令人震驚的是，我的周遭貧困交加的景象層出不窮。人們受到疾病的萬般折磨，受到痛苦與貧困的劫難。除了民族間令人惶恐的戰爭外，世界各地皆充斥著其他種種由爭端所帶來的不幸。每秒鐘便會發生一起激烈的擊劍鬥決，到處皆是盲目製造的事端，數以千計令人同情的人們呼喊求助的狀況亦不會歇止——而我卻靜靜地坐在這廢墟中，如同小孩坐在他的童椅上，吹奏著樂曲，好比是小孩在吹肥皂泡般——雖說我的人生同樣是如此嚴肅地以死亡來終結。(Wackenroder & Tieck, 1986: 225)

貝克林爾認為自己對藝術的追求，一如夢幻般的肥皂泡，雖有暫時的美好，一旦碰撞到社會現實則隨即破滅消失。主人公上述懺悔錄式的自剖告白出自瓦肯羅德辭世後由其好友蒂克 (Ludwig Tieck) 代為出版的《藝術隨想集》，它道出西方藝術之瓶頸與癥結，即美學與倫理學的緊密關聯。西方傳統中慣將藝術作品視為克服現實問題的工具，從這位樂團指揮反思中的沉重心境便能反映出來。由此，瓦肯羅德表達了對西方傳統審美觀的質疑。異於歌德作品中表現出的遠離社會現實，逃頓至東方的精神與心靈世界，使內心的理念和認同得以獲得拯救及維繫，瓦肯羅德筆下的貝克林爾則被生活現實所束縛而難以自拔。

同是在《藝術隨想集》裡的〈一則有關赤裸聖人的神奇東方童話〉中，瓦肯羅德則構建了一個不同情境和結局的故事。在某個東方的國度，一個具有藝術天賦的才子，在一座山上的岩洞裡日夜不

懈地轉動著時間的輪子，經年累月不間斷地努力工作讓他瀕臨瘋狂和崩潰。終於有一天，臨近的河面上飄來的一對年輕情侶的美妙歌聲，歌聲帶來的愉悅讓他豁然省悟而獲得拯救：「隨著音樂與歌唱的第一聲，飛快轉動的時間的輪子對這個赤裸的聖人而言瞬間消失了。這是降落至此荒野的第一陣旋律。那股著迷般的慾望被止息了，魔法被破解了，這個迷失的天才已從世俗的外殼中解脫出來」(Wackenroder & Tieck, 1986: 63)，爾後則是升入天際。相對於這位在音樂創作中傾心尋求藝術靈感，卻身陷現實的囹圄而無法解脫的西方樂隊指揮貝克林爾，東方國度裡的音樂卻幫助這未具名的藝術才子去除了纏擾著他的慾念及煩惱，助其「從世俗的外殼中解脫出來」，在這裡形而上的音樂有著絕對的救贖功能。此作品東方國度中時間的輪子正是借用了佛教思想中生命輪迴與修行的概念：即處於勞作與造業不止，輪迴不斷的眾生百姓，經過修行而獲得開悟、超越輪迴，並由此脫離無邊的慾望苦海，而達到自由、智慧的彼岸。在瓦肯羅德之後的浪漫主義文學作品，常常是依循其作品〈一則有關赤裸聖人的神奇東方童話〉中對東方充滿讚美和嚮往的書寫軌跡，即它們皆十分注重想像力與內心感受的培植與耕耘，將對美的追求與冀望紮根於東方亞洲的精神世界，並藉此來抵償對社會現實的悲觀與失望。美從現實生活中解放出來，它排斥和拒絕簡單的模仿或記錄現實，使藝術遠離生活的羈絆，而去追索生存的本質。一如歌德《西東詩集》中所展現出的東方亞洲感悟與想像，以及所激發出之自由、揮灑的文風。由此我們可以看到，象徵浪漫主義的美學元素皆不難在歷史久遠的東方亞洲思想與文化裡找到。此種超越生活現實，暢遊於精神世界的審美現象，恰與德國浪漫主義興起的時代精神相吻合，亦是誘發浪漫派詩人內心「對遙遠異域的嚮往」(fernweh) 的因由。

如果說瓦肯羅德在〈一則有關赤裸聖人的神奇東方童話〉中是以暗喻的方式來表現了東方亞洲的國度，與瓦肯羅德同時代的早期浪漫主義詩人諾瓦利斯，則更願意直言他們眼中的東方國度是印度，因其對他而言：「既迷人又富多樣性，……相對於沉浸在封閉且狹隘的理智中，而顯得死氣沉沉的北極群島斯瓦巴，印度則是詩的國度」(Novalis, 1826: 204)。

歷經啟蒙運動，歐洲社會中瀰漫著理性思維與功利主義，十八世紀末期德國浪漫主義詩人已開始在精神領域對此抵制和反抗，而他們在文學創作上尤為偏愛和倚重的書寫形式便是童話。這不只是因為自啟蒙運動後期，社會上對童話與神話這類在啟蒙運動中受壓制的書籍之需求不斷增加，更是因它能夠俾使常人完成或實現他們在現實社會中所無法企及和達到的夢想或願望。誠如當代德國作家葛拉斯 (Günter Grass) 在其小說《比目魚》(*Der Butt*, 1977) 中談及童話的文學功能時曾表述的：「只有童話才是真的」(1999: 452)。童話裡充滿了想像的空間和自由，正符合了浪漫派詩人注重和強調「先驗」(transzental)、「神奇」(das Wunderbare)、「潛意識」(das Unbewusste) 等文學理念，以及他們對新的文學形式的尋求。⁸ 當時德國浪漫主義的理論家腓特烈·施勒格爾所主張的「泛詩論」(Universalpoesie)，在一定程度上已體現了浪漫主義「跨界」的現代文學精神理念，即真實世界與想像世界的自由穿越，文學、藝術與科學的相互結合，不同文學形式和體裁的加合與彙集，人與自然萬物間的和諧共融 (Löwe, 2017: 331)。由此不難想像，東方亞洲世界

⁸ 由此可視十八世紀末的德國浪漫主義為現代心理學的開端，因其在文學作品中多方探討「潛意識」所具有的動能作用，它會主動影響人的性格與行為，產生「意識」(Bewusstsein) 與「潛意識」(das Unbewusste) 之間的跨越或聯繫。約百年後，佛洛伊德則系統性地探究此現象，並以此為基礎建立出一套科學的心理分析方法。

的文學與詩歌中所富有的想像力，不拘一格的多樣化形式，以及自由表達之風格，正符合這一時期德國作家與詩人在藝術自主構架下對幻想、歡愉、美妙等審美傾向的追求。諸多德國浪漫時期有影響力的作家、文學理論家或哲學家，除了腓特烈·施勒格爾外，尚有諾瓦利士、霍夫曼、海涅 (Heinrich Heine)、謝林、黑格爾、叔本華等皆將波斯、阿拉伯國家，特別是印度視為浪漫的國度，並將他們的文化元素與蘊含視為浪漫主義文學及藝術靈感的源泉，繼而寄予了積極的關注和冀望。與此同時，他們亦與西方經典傳統中強調理性、道德，以及對自然進行臨摹和寫實為主的文學主題和美學觀念漸行漸遠。浪漫派詩人將東方亞洲與浪漫主義視為相互關聯，甚至等同的語意概念，對他們而言，詩歌與神話的生息家園來自東方，由此也顯示出東方亞洲世界對浪漫主義詩人及藝術家在創造「新神話」的使命中所具有的啟示及借鑒的價值和意義。在上述的藝術原則下，德國文學史上有重要影響的「新神話」作品相繼問世於浪漫主義時期，如海德堡浪漫派的民歌集《少年的神奇號角》(*Des Knaben Wunderhorn*, 1805-1808)，格林兄弟的《格林兄弟童話》(*Grimms Märchen*, 1812-1858)，以及以霍夫曼的作品為主要代表的「藝術童話」(*Kunstmärchen*) 等。

德國浪漫主義時期的作家和詩人藝術追求中的一個主要訴求，就是要尋求、創造傳承著基督教文化傳統的浪漫主義「新神話」。此「新神話」是要依照浪漫主義理論，在反思啟蒙運動的基礎上，重返和弘揚基督教的浪漫主義文化之傳統，以期能再現中世紀時期所追求的「黃金時代」，以及其所呈現的那種純樸、平等、沒有戰爭與邪惡、人與自然和諧相處的生活型態。按照腓特烈·施勒格爾的論述，所謂的「新神話」即是要用一種「更美、更偉大的『藝術和哲學的』方式」(Schlegel, 2018: 229) 重現古代神話，從「精神的最

深處把它創造出來」(228)。當腓特烈·施勒格爾論及如何創造「新神話」時則寫道：「相對於我們身邊感官世界中直接接觸到和看到的最逼真的實物，新的神話會經由與上述相反的途徑來到我們這裡，它一定是來自精神蘊含之最深層次，一定是所有藝術作品中最有人為創造痕跡的」(228)。接下來他將視野轉向東方國度：「我們必須在東方尋找最高的浪漫主義精神」(234)，而這份精神便是那種內心最深處的想像活動。廣義而言，浪漫主義詩人及作家在恪守藝術自治和堅持個體獨創精神之原則下，所創作和書寫的體現原本整體人性和完滿生活型態的文學及藝術作品，咸可認為是對創造「新神話」的貢獻。德國的浪漫主義者即是以「新神話」來實踐他們在藝術和審美上所追求的目標。

十八世紀初《天方夜譚》傳至歐洲，該故事集塑造出新的人和藝術的形象，於是便成為浪漫派詩人追求和創造「新神話」的繆斯。《天方夜譚》中形形色色的出場人物涵括帝王宰相、販夫走卒、裁縫僧侶、工匠藝人、奴隸婢女等，可以由此窺見古代阿拉伯社會生活的種種場景；除了人類，尚有魔鬼、精靈、動物，他們交結於地面、空中、海底，交織出曲折離奇且高潮迭起的故事情節，神奇斑斕的形式中蘊含了美好的精神價值，這也是其藝術魅力所在。晚期德國浪漫派作家霍夫曼從這些阿拉伯童話故事集中汲取創作靈感與養分，也由此奠定其代表晚期浪漫主義特徵、現實與幻想結合之特殊寫作手法的基礎(林倩君，2018: 56)。他曾在其作品《謝拉皮翁兄弟》(*Die Serapionsbrüder*, 1819-1821) 中論及：

多數的模仿者都忽略了一個問題：是什麼賦予了那些童話生命與真實？……在那些童話裡出現的鞋匠、裁縫師、腳夫、乞討者、商人，都是我們每天在街上所能見到的形體。然而，因真正的生活是與時間和習俗無關的，在更深的層次上來說，它是永恆不變的，或它必須是如此的。所以才造成我們會相信那些受

到神奇魔力感召、遊走在日常生活中的人物就在我們左右。這便是那本經典藏書在書寫形式上的巨大力量。(Hoffmann, 2001: 613)

霍夫曼正是秉持此種藝術及審美理念，讓神奇與想像大膽地闖入平淡無奇的現實生活中，而創作了藝術童話《金罐》(*Der goldne Topf*, 1814)。⁹ 經由該小說中主人公安澤穆斯的「成長」，即是由首先掌握阿拉伯文字的摹寫至最終得以複製印度梵文而完成的過程，霍夫曼象徵性地將主人公阿拉伯文的習得喻為對藝術形式的掌握，而對主人公梵文的掌握則表精神成熟的標誌，透露了晚期浪漫主義作家同樣對古印度民族的思想與精神的敬重和孺慕之情。

主人公安澤穆斯是位性格些許冒失，擁有無限想像力，與世俗格格不入的年輕人。在一個耶穌升天節的節日，他懶洋洋地躺在洋接骨木樹下，聆聽到一條小綠蛇的美妙歌聲。大自然的神奇與奧妙，令原本心情抑鬱的他頓時忘掉了方才在集市上發生的不快，而變得輕鬆愉悅。持有著天真且充滿詩人氣質的他，後被舉薦至亦人亦仙的圖書館館長林德霍斯特家中當古文繕寫員。當他走進圖書館館長家中的溫室花房，恍若置身仙境：

走進一個富麗堂皇的溫室植物園……從兩側到天花板到處是各式各樣罕見的奇妙花朵，甚至是大樹有著奇特形狀的樹葉和花卉。魔幻般迷人的光線遍及整屋，卻無法得知是從哪裡投射來的，因那兒是絕對沒有任何窗戶的。當這位大學生透過灌木及樹叢往裡瞧時，便看到有條通道，似乎是通往無

⁹ 當時的柏林浪漫派詩人霍夫曼每週定期在柏林和其他浪漫派詩人如蒂克、富凱 (Friedrich de la Motte Fouqué)、喜孜 (Julius Eduard Hitzig)、卡米索 (Adelbert von Chamisso) 等會面，並討論他們各自創作的文學作品，他們自稱是「謝拉皮翁兄弟」(Serapiensbrüder)，霍夫曼後來將他的小說集取名為《謝拉皮翁兄弟》，即是淵源於此。

限延伸的遠方。在黑暗深處，茂密的義大利柏灌木中顯現出的大理石水盆閃閃發亮，其中亦聳立出奇特的人物形象，似水晶般的光芒向外噴灑出來，又灑落在閃閃生輝的百合花花萼上。奇異的聲音颯颯作響，穿透了溫室的叢林，醉人的芳香上下飄動著。(Hoffmann, 1988: 713)

花草的芬芳沁入肺腑，不同國度的奇花異草宛若群英薈萃，似象徵著不同文化間的相互交流與融合。在此他意外與那條小綠蛇重逢而欣喜不已，還得知她是圖書館館長的女兒賽珮緹娜。當林德霍斯特在咖啡廳興致勃勃地與朋友們描述著他充滿神話色彩的出身，即妖神大戰黑龍，以及他想迎娶百合花的女兒等過往時，大家笑得前仰後合，且直呼此為「東方浮華不實之事」(Hoffmann, 1988: 690)，安澤穆斯對此則是由開始時的誠惶誠恐，轉變為思慕與嚮往。

安澤穆斯在工作的初始階段必須完成阿拉伯文文件的抄寫，對愛情與美的嚮往使他更能專注於他的工作，從而能順利完成錯綜複雜的外來文字的繕寫。安澤穆斯以其快速且準確的工作，旋即贏得了林德霍斯特的信任，並已可升級謄寫印度梵文的文件。這些珍貴手稿皆收藏在棕櫚樹圖書館中，只限在館內謄寫，也由此他能有更多的機會且更近距離地感受館中的奧秘與神奇。一片棕櫚樹葉轉瞬間變成了羊皮紙，他觀察到內載文字的「許多點點、或長或短的筆劃、彎彎曲曲，時而又像是以植物、苔蘚或動物的形態顯現出來」(Hoffmann, 1988: 729)。在霍夫曼筆下，圖書館館長所珍藏的古老梵文文獻成了承載「大自然」的密碼，甚至是代名詞。安澤穆斯憑藉內心對賽珮緹娜純真的愛和對她所散發出的詩意之美的執著追求，在完成謄寫的時分，奇蹟般地解讀出文件中所記載的是賽珮緹娜的父親，同時也是亞特蘭提斯國度王子的身世。堅守藝術追求與信念的他，在繕寫工作中得到無限的歡愉：「[對他來說這是] 一種從未有過的愜意，常是種極至的愉悅。此時所有的貧乏，所有不必要

的煩惱，人類本質上的卑微，在他腦海裡皆已不復存在。取而代之的是耀眼的陽光，在向來令人感到驚愕與恐懼的景象之外，他看到了這個世界另一個更為美好和神奇的狀貌」(Hoffmann, 1988: 727)。他能圓滿地完成該任務，亦是象徵了人與自然的神秘契合，這也是德國浪漫主義理念的重要特色之一。

然如，由於受到巫婆的詛咒，安澤穆斯的純真心靈一度被「敵對原則」所侵襲，而愛上眷戀權勢與財富、一心想成為宮廷顧問夫人的弗洛尼卡，並想娶她為妻。對現實世界的一時迷戀，讓他因而恍神沾污了林德霍斯特的珍貴原稿而被關入水晶瓶裡，因此受禁錮而動彈不得，挫敗感使他內心十分悲傷。反觀其他幾位沉溺世俗的大學實習生，亦是基於相同的緣由而被禁閉於圖書館館長儲藏室裡的水晶瓶中，他們反倒沾沾自喜地享樂於其中，當中一位大學生說：

我們現在的處境是前所未有的好，我們因為完成胡亂抄寫的東西，而從瘋狂的圖書館館長那裡拿到銀幣，讓我們非常開心；我們現在不用背誦義大利合唱曲，但我們現在每天去約瑟夫酒吧或者其它的酒館，好好享用濃啤酒，欣賞漂亮的姑娘、大飽眼福，像真正大學生般地高唱〈我們因此而歡樂〉(“Gaudeamus igitur”)，心情暢快。(Hoffmann, 1988: 747-748)

安澤穆斯則熱切盼望能再次見到賽珮緹娜和重回那充滿著靈性的生活，於是他力求擺脫此種在外人眼中的「舒適」生活。相較於那群大學實習生，他能甄別出日常生活中的幻象，因他已領悟了大自然的神奇力量，「蠓螈和那條綠色的蛇」(Hoffmann, 1988: 747) 業已深深地佔據了他的信念。¹⁰ 用叔本華描寫印度宗教精神與文化現

¹⁰ 小說中蠓螈乃為圖書館館長林德霍斯特的前身。

象的話語來說，那群大學實習生或社會上一般人所能看到的皆只是「摩耶的面紗」(Schleier der Maya)，只是表象，而非本質；安澤穆斯藉著對記載大自然密碼的掌握，則已能感悟和意識到掀開面紗後的真實存在。¹¹ 憑藉著對藝術的追求，以及對化身於自然的賽珮緹娜的愛，讓他雖身置侷限的空間，內心卻是充滿希望和力量。最終，代表正義的林德霍斯特戰勝了代表邪惡的巫婆，並從她手中奪回了金罐，他將此金罐贈予他的女婿安澤穆斯，安澤穆斯得以與賽珮緹娜一同前往世外桃源般的亞特蘭提斯國度中生活。此時，從金罐中長出了純潔的百合花，安澤穆斯將藉由其所散發出的芳香學會並熟稔大自然的語言和領略該國度的奇蹟。

霍夫曼在《金罐》的末尾則不忘提醒讀者：無需到處尋覓，這個伊甸園般美好的國度就在我們心靈深處，它是一種「充滿詩意的生活」(Hoffmann, 1988: 764)。故事的主旨彰顯出主人公安澤穆斯與蛇仙賽珮緹娜的愛情結合並非建立在理性世界中物質與利益的基礎上，而是緣自他對內心夢想的追尋及對藝術的熱愛不懈。對他而言，賽珮緹娜是美的化身、大自然永恆的象徵，她的存在激發了他的藝術靈感、促進了他的寫作，並且賦予他特殊的生命意義。

一如瓦肯羅德〈一則有關赤裸聖人的神奇東方童話〉中日夜操持的音樂才子為音樂之美所感悟而獲得拯救，霍夫曼《金罐》中的安澤穆斯亦是被小綠蛇的「悅耳歌聲」(liebliche Klänge) (Hoffmann, 1988: 727) 和「水晶鐘的三和音」(Dreiklang der Kristallglocken) (752) 所喚醒，而從紛擾繁雜的現實束縛中掙脫出來。前者的神奇發生在一個具有佛教精神氛圍的東方國度，後者的主人公則被安排

¹¹ 「摩耶的面紗」與「摩耶」皆意指幻象，即叔本華在其《意志與表象的世界》(*Die Welt als Wille und Vorstellung*) 中所提及之「個體化原則」(principlum individuationis)。

在位於德國城市德勒斯登 (Dresden) 中的一個珍藏許多印度梵文文件的棕櫚樹圖書館中，在一個尚未被開發、充滿自然界的和諧與愛的環境中，藉由謄寫浸潤著美妙與幻變的古老梵文得以完成他的藝術修煉，亦由此他方得以歸宿於浪漫主義所推崇的理想精神國度亞特蘭提斯。早期與晚期的德國浪漫主義作家的藝術訴求和面向雖有不同，但無論早期作品中對佛教處世精神的意指或晚期作品中對梵文美學意義的比喻，皆體現出他們對來自印度文明古國的和諧與文化的關注與推崇，以及透過借鏡所進行的文化反思。

腓特烈·施勒格爾在其論著《關於詩的談話》(*Gespräche über die Poesie*) 中論及該如何加快「新神話」的創造時，顯示出急欲認識和了解以印度為主要著眼點之東方亞洲文化的迫切心情：

但願我們能夠像接觸古希臘羅馬文化的寶藏一樣來接觸東方文化的寶藏！一些知識淵博、思想深刻、且具有翻譯的天賦的德國藝術家，如果他們抓緊時機的話，該會有多少新的詩泉從印度流向我們這裡；而一個愈來愈沒有進取心、冷酷的民族才不會懂得要把握良機。我們必須在東方尋找最高的浪漫主義精神，當我們能夠直接從源頭汲水之時，或許今天西班牙詩所表現的南方國度看起來誘人的景象，又會使我們感到不過是西方的和微不足道的。(Schlegel, 2018: 234)

與此同時，施勒格爾亦強調了翻譯對文化及藝術交流的重要性，於是，亞洲國度語言的掌握和相應的翻譯便成了他們推動進一步交流首先需完成的要務。霍夫曼在小說中對亞洲文字，尤其對梵文的掌握所賦予的象徵意涵，可視為是對施勒格爾上述藉由翻譯而能夠「從源頭汲水」來獲得「最高的浪漫主義精神」之論述的一個文學詮釋與演繹。霍夫曼的小說《金罐》無疑是一個「新神話」的範例，其中巧妙玄幻的敘事結構以及撲朔迷離的故事情節，已不再符合讀

者慣常的理性思維和審美欣賞，而小說主人公便是要在講求形而上精神的印度國度中找尋其精神養分。語言可視為民族間的紐帶，代表一個國家或民族的思想及文化精神，主人公對印度梵文的複製和瞭解，便象徵對印度詩作、文化、乃至精神的學習。印度梵文彎曲的線條「以植物、苔蘚或動物的形態顯現出來」(Hoffmann, 1988: 729)，宛如是大自然本身的呈現。經由對其中奧妙的領悟，使安澤穆斯脫離了單調乏味的生活日常和世俗的欲望，並使情感獲得了昇華，進而得以進駐詩的國度，而領略大自然萬物間的神聖和諧。

小說《金罐》中雖含有諸多不同意旨的東方亞洲元素，然在小說的末尾卻不忘提醒讀者，主人公所要居住的亞特蘭提斯其實就在我們心靈深處，它是一種「充滿詩意的生活」(Hoffmann, 1988: 764)。約一個世紀後，至東方亞洲國度身臨其境地尋求浪漫主義精神的新浪漫派作家赫塞亦有相似的見地。他的東南亞行旅中，那種使人感到久違的、伊甸園般的景色令其著迷，卻又讓他始終有股揮之不去的陌生感：

在這寒冷山頂的冷風和層層的雲霧之中，我才全然明白，我們的本性與我們的北方文化是多麼徹底地根植於那些更加荒蕪、更加貧窮的國度。我們受到心底對那神祕而美好的故鄉之念的驅使，滿懷對南方和東方的渴望來到這裡，我們在這裡找到了伊甸園，一個富足且集所有大自然之饋贈、繁茂與富饒的植被生長的地方，找到了生活在伊甸園中純樸、簡單、天真的人們。但我們自己卻是不同的，我們在這裡是陌生人，沒有公民權，我們早就失去了伊甸園，我們所希望擁有和建立的新的伊甸園並無法在赤道邊和東方溫暖的海岸找到，它在我們心中，在我們自己北方國家的未來中。(Hesse, 1980: 106)

風光旖旎的東方亞洲對赫塞而言，「從未完全靠近，從未徹底擁有」(106)。透過這趟東南亞行旅，或稱其為印度探想之旅，¹² 他對此有了新的省思，並找到了答案：這裡「一個富足且集所有大自然之饋贈、繁茂與富饒的植被生長的地方，……生活在伊甸園中純樸、簡單、天真的人們」(106) 便是他認知中所希冀的理想國度。然而，他在這裡是「陌生人」，他必須把這些能夠提供人們安身立命基礎的亞洲思想與精神帶回歐洲，用以制衡西方注重理性工具的功利主義社會，期能救贖歐洲現代社會中被戕害的精神及道德。

一直保留於東方亞洲文學與藝術中的「想像」，是一種來自內心的歡欣鼓舞，它跳脫了大腦習慣思維的訊息程序，塑造了新的、非常規的意象。在理性主義主導的時代，無限的想像力不斷造就和轉換出一種種的神奇，它不僅豐富且變革了西方的文學及藝術創作。如前言中所述及，德國浪漫主義時期是「審美現代性」的形成的活躍期，亞洲文學與文化對德國的審美情趣與精神層面已產生了實質性的影響，輔助其革命性地告別古代流傳下來的標準或規範：《天方夜譚》將「想像」植入了於西方藝術的靈魂，瓦肯羅德將其賦予神性與聖潔之名；霍夫曼又將其回歸至常人內心追求之審美的詩意生活；而它在歌德筆下則一如既往地顯得歡欣明朗與生氣勃勃。

¹² 赫塞從小在充滿印度語言和文化的環境氛圍中成長，其外祖父、父親與母親皆曾長期生活在印度，並會說當地的語言，所以其 1911 年原先計劃至印度旅行，啟程後因種種原因未果，而是去了檳城、新加坡、蘇門答臘、婆羅洲及緬甸等地。結束旅程後，赫塞將旅途中的隨筆集結成冊，為一圓初衷而將該書取名為《來自印度》(*Aus Indien*)。

參、波斯與中國作為世界公民歌德「東方詩篇」的精神和靈感之源

1828年，歌德與他的秘書愛克爾曼（Johann Peter Eckermann）談及真理時曾說道：「真理應該不僅僅是把光照射到一個地方，而且也應放射於諸多地方，就如同鑽石般的東西。再者，您很熟悉我的《西東詩集》，您能理解我的這番話」（Eckermann, 2006: 694）。歌德的此一闡述，無疑是要提醒他的讀者，在賞析和閱讀當時在德國和歐洲的文學界皆已有其箇中翹楚地位的《西東詩集》時，能更關注其中所映射出的世界公民的普世主義思想。從歌德對這一在歐洲文學史上具有里程碑意義的西東合璧詩作的引申表述，亦反映出他對不同民族和文化間互容互通的交流所秉持的開放與包容之思想境界，以及激勵和提攜「世界文學」為目標的深邃理念與前瞻目光。

歌德早期創作上的啟蒙老師赫爾德在其〈古代與近代詩作對民族道德的影響〉（“Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten,” 1778）一文中，表達了當時東方亞洲阿拉伯世界的文化首先傳入歐洲時所帶來的印象：「東方世界人們生息中的那種神奇和美妙的品味、信仰、名譽和關愛正向歐洲走來。……歐洲的騎士精神正在被東方的、有思想性的精神所替代；那裡有會令無知且迷信的歐洲驚嘆的英雄詩篇、探險和奇蹟故事。所有這些皆以傳說、敘事詩及小說形式寫成」（Herder, 1967: 397-399）。對赫爾德而言，西亞的詩作完全能媲美古代希臘與羅馬的詩歌。他為此感嘆道：「為什麼唯獨希臘和羅馬有他們的詩集呢？我們花園裡最美麗的花不是來自於東方嗎？我們玫瑰花的品種不是源自於波斯嗎？」（3）。隨著對亞洲文化關注之熱情在歐洲的蔓延，

當時亦有一些像歌德這樣具有影響力的歐洲作家，如法國的兩果 (Victor-Marie Hugo)、福婁拜 (Gustave Flaubert)、福爾泰 (Voltaire) 等人，皆成為熱衷於亞洲文化的研讀、轉譯和傳播者，並相繼書寫出一批具有代表性、引領時尚的有關亞洲世界的著作。歌德與亞洲世界的首次接觸是藉由閱讀《馬可波羅遊記》，並對其有極高的評價。十九世紀初，歌德拜讀了波斯詩人哈菲斯 (Mohammed Schemsed-din Hafis) 的《詩集》(*Der Diwan*, 1812)，從中汲取了靈感，進而完成了與波斯文化對話之抒情詩集《西東詩集》，其不僅於德國文學，在當時的歐洲文學界亦可稱為是一巔峰之作。

十八世紀下半葉，英國從法國奪取加拿大及印度的殖民地，1798年，拿破崙軍事入侵埃及。此番歐洲對亞洲及北非的殖民與征服，一如過往，不僅為殖民帝國提供了市場和資源的供給便利，更促成了學科體系「東方學」(Orientalistik) 在歐洲的生成與發展。歐洲國家對亞洲的濃厚興趣，不再侷限於獵奇或文化消費品，而是將亞洲的文物與政治經濟視為知識的對象來研究，除了「東方學」受到重視，十九世紀亦成為歐陸語文學與翻譯興盛之時期，這使得西方讀者更易透過譯本接觸到亞洲文學作品。翻譯作品中尤以英國的東方學者瓊斯 (William Jones) 與法國的東方學者阿克特杜佩隆 (Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron) 大量譯介的波斯文、阿拉伯文及梵文典籍在歐洲廣為流傳，讓歐洲人得以認識古老的亞洲文化及思想。在此背景下，歌德在對波斯諸多詩人作品的研讀中，於1814年間閱讀了由奧地利的文學翻譯家漢默 (Joseph von Hammer-Purgstall) 翻譯的波斯詩人哈菲斯的《詩集》。歌德在受到這位十四世紀波斯文壇巨擘揮灑於該詩集中的愛與人生智慧的感動和啟發之餘，著手創作了《西東詩集》。此詩集首開先河，於當時「歐洲中心」之氛圍下坦蕩地宣示了東方與西方文化相互依存之平等性，

同時亦挑戰了當時社會主流意識對亞洲國家既有的模式化成見 (Stereotype) (Weber, 2001: 23)。歌德對波斯詩人哈菲斯進行了跨越時空和地域的對話，他在此詩集中傾注和表達的思想與情感，正是他將自己化身為一個「遊牧人」，對伊斯蘭文化世界所進行的一次精神遊歷時的心境寫照。如 1815 年 5 月 16 日歌德在給出版商的書簡中寫道：

在靜謐的氛圍裡，我早已開始閱讀和研究東方的文學，並且為了使內心能與其產生共鳴和互動，我也已經以東方的意境與形式書寫了多首詩作。我這樣做的意圖是，以歡愉的方式將西方與東方、過去與現今、波斯與德意志相連結，並將兩邊的道德規範與思想方式相互關聯。(轉引自 Unseld, 1991: 431)

此詩集的書寫同樣可視為是歌德一次從現實到精神世界的逃離。此時對歌德來說，無論是外在的社會情勢，還是其個人的內心境況，皆與他後來研究中國文學及思想時的狀況相仿。此般前往波斯的東方「出走」，造就了歌德用文化轉譯的創作來回饋了對東方亞洲文學與文化的汲取和接收。

在《西東詩集》中，歌德借用且承襲了哈菲斯詩作中慣用的輕快表現手法、想像力的突顯、情感色彩的著墨，書寫出了有別他以往風格和筆觸之清新且歡愉的詩歌，這也與他當時所處的戰亂時期的沉重且殘酷的現實環境成了強烈對比。¹³ 歌德在此詩作中表現出

¹³ 當時由於拿破崙於歐洲坐大，普魯士自 1792 年起便時而與奧國、英國、俄國聯盟抵禦法國的入侵。1806 年，普魯士損失尤其慘重，法軍在耶拿 (Jena) 和奧爾斯塔特 (Auerstedt) 擊潰普軍，普魯士損失多半領土，法軍甚至因此進駐了柏林。1813 年，在離歌德居住地威瑪不遠處的萊比錫城市發生了激烈且殘酷的「萊比錫戰役」(Völkerschlacht bei Leipzig)，傷亡者不計其數。

的藝術創作與現實生活的分離，與早期讓他一舉成名的《塞森海姆之歌》(*Sesenheimer Lieder*, 1770-1771) 在風格上已大相逕庭。¹⁴ 有別於德國文學先輩萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing)、維蘭德 (Christoph Martin Wieland)、赫爾德等人相承襲的傳統，即僅以翻譯的方式來引介外來的文學作品，歌德則是以獨到的創新精神，於德國文學史上首開先河，在對其他民族的文學研究與接收的基礎上，進行了文化轉譯層面上的創作。在此詩集中，他以一個世界公民的胸襟，直言不諱地表達了他對東方波斯文化與詩賦的欣賞和讚嘆，以及毫無成見的親和態度。在《西東詩集》中《詩人篇》(*Buch des Sängers*) 裡的〈流亡〉(“Hegire”)，¹⁵ 他熱切地寫道：

北方、西方和南方分崩離析
 王座坍塌，帝國顛慄：
 向靜謐的東方逃逸，
 在那裡呼吸先祖國度的空氣，¹⁶
 藉著愛情、痛飲、歡歌

¹⁴ 在文學類型的歸類上此屬寫實即興抒情詩 (Erlebnislyrik)，為德國狂飆運動時期的重要產物，常引用大自然的現象來反映詩人心中即時湧現之情感，愛情是此詩體的常見主題。《塞森海姆之歌》是歌德當時至斯特拉斯堡 (Straßburg) 唸法律時，在週邊的塞森海姆小鎮認識了牧師之女弗里德莉克 (Friederike Elisabeth Brion)，因與其相戀而寫下的詩集，著名的詩篇〈歡迎與告別〉(“Willkommen und Abschied”)、〈五月之歌〉(“Das Mailied”) 即是出自於此詩集。

¹⁵ Sängers 按現代德文的原意是「歌手」，在此取其古意，即「詩人」之意。Hegire 來自阿拉伯文的 higrā，為「出走」、「流亡」之意，原意指歷史上伊斯蘭教的先知穆罕默德由於教派的紛爭由伊斯蘭聖地麥加 (Mecca) 至麥地那 (Medina) 的出走事件，此處則暗喻歌德在心靈上逃逸至東方，找尋寄託。

¹⁶ 德國和其他歐洲國家常將伊斯蘭文化的西亞地區稱為東方 (Osten, Orient 或 Morgenland)，在此既是地理位置上的概念，又是文化意義上的表述，因那裡是基督教誕生的地方。

奇澤之泉會讓你年輕。¹⁷ (Goethe, 1998a: 7)

接著在《哈菲斯篇》(*Buch Hafis*) 中，歌德超越時間與空間的侷限，將自己視為波斯詩人哈菲斯的孿生兄弟，並相信他與哈菲斯業已成為具有共同志向和需求的同呼吸、共命運的生命共同體：

也許整個世界會沉淪，
哈菲斯，與你，唯獨與你
比翼雙飛！
我們這對孿生子有著共同的渴望與痛苦！
如你那般所愛、如你那般所飲，
這應是我的驕傲和生活。(Goethe, 1998a: 23)

遙遠的時空距離並沒有阻隔他與哈菲斯之間共通的思想及對詩人命運的感懷，由此才有了「我們這對孿生子有著共同的渴望與痛苦！」(Goethe, 1998a: 23) 的認知。出於對當時歐洲的連年戰亂與時政不濟的失望，歌德選擇了在他的印象中仍是清新且純樸的東方亞洲世界，作為自己尋求且嚮往的精神避風港與藝術棲息地，讓自己在思想和藝術上能沉靜且自由地飄游於東西兩個世界之間和汲取來自遠古所積聚的氣息。同時，歌德欲藉《西東詩集》讓波斯詩人的精神及藝術智慧能落戶於德國文學的家園。他的另一個希冀則是想讓當時的德國文學「年輕化」，要藉助古老的波斯文化給德國、乃至歐洲的文學與詩作注入「新的血液」，即激勵和倡導與波斯文化之對話，以及對波斯文學之借鑒，以從中尋求新的文學視野和獲取新的藝術靈感與源泉。

歌德與愛克爾曼在談及有關其《浮士德》(*Faust*) 創作的想法

¹⁷ 奇澤 (Chiser) 是波斯傳說中生命之泉或智慧之泉的守護人。

時，曾說道：

我想說的是，德國人是些奇怪的人，他們到處尋覓和詮釋他們那深邃的思想與理念，與其說由此使生活變得輕鬆，倒不如說是更艱難。唉！現在鼓起你們的勇氣吧，你們要懂得展現自己，讓自己去盡情享樂、去經歷感動、去體驗高尚。也就是說，讓自己受到開化並且將自己身上那些偉大的東西點燃和激發出來；不要總是認為，除了抽象的思維與理念，其它都是虛榮的東西。(Eckermann, 2006: 648)

歌德此般對德國社會的勸言反映出他對德國民族特性中所缺乏的東西的洞察和感慨，以及欲對此進行改變的思考，這亦是他的悲劇作品《浮士德》的書寫本意。這部作品的主角浮士德對學院派一味地熱衷及沉浸於知識和哲學感到失望，而想要突破自我的禁錮與界限，而引發他對嘗試和探索其他生活形態的興致，包括愛情、真理、自由意志、責任、善與惡等。歌德想藉此書寫構想來表達他對德國社會的勸言，即「經歷」的重要性勝於固守於「思想」，因沒有「經歷」所支撐的「思想」不過是臆測的和空洞的，從「經歷」中有所領悟，例如去經歷從哈菲斯《詩集》中體現出的「歡樂」與「愛」(Goethe, 1998a: 245)，方能獲取屬於自身的認知。在劇中，歌德放任他的浮士德博士盡情追求其「主觀內在」(Subjektivismus) 的宣洩與釋放，甚至還讓他叛經離道，與魔鬼締結合約，但最終還是讓他進入天堂，得以救贖。

歌德對波斯詩人哈菲斯的抒情詩作尤為讚賞，因其詩作中充溢著激情及樂觀精神，且其具有如歌德所言的詩人所應具備的兩種天性：「歡樂」與「自信」。「歡樂」使他的詩作能超越苦難的現實，「自信」則讓他在創作中擁有抒懷自我的勇氣：「歡樂與自信是他要感謝造物主贈與他的最好禮物。自信讓他面對恐怖的事物不會生

畏，歡樂讓他能喜悅地呈現所有事物」(Goethe, 1998a: 178)。¹⁸ 哈菲斯的詩作裡充滿了樂觀精神，他作品中的特殊魅力，不僅讓歌德得以認識古老且絢麗多彩的波斯文化世界，還更激發了他的創作靈感。文思泉湧之下，他借鑒和採用波斯文化中的素材來抒發其內心情感，而寫下了《西東詩集》，用它來表達對哈菲斯的崇敬，對愛情及伊斯蘭文化精神的讚頌，於此歌德尤其展現了他從波斯詩人作品中習得的豐富幻想力。在詩中，他可以將自己化身成一名波斯的詩人，且比作為哈菲斯的「孿生兄弟」(23)，或是借用東方亞洲國度歷史事件中的一些人文軼事或生活習俗，如《貼木兒篇》(*Buch des Timur*) 裡的〈給蘇萊卡〉(“An Suleika”)：

為了用芳香來寵愛妳，
為使妳得到更多的歡愉，
成千上萬含苞欲放的玫瑰
須先化為灰燼。

為了要擁有一小瓶香水，
它能將香氣永久保留，
這一小瓶細若指尖，
卻要耗掉一整個玫瑰園的生命。

¹⁸ 此陳述引自歌德的《注解與論述—為求更好理解〈西東詩集〉》(*Noten und Abhandlungen—zu besserem Verständnis des “West-östlichen Divans”*)。歌德獨到的大家風範在於他對自己的詩作並不僅是賦予其文學和藝術上的欣賞價值，並同時將其視為一種能引起廣泛共鳴的文化傳播手段。為了使讀者能夠更佳地閱讀和理解他的《西東詩集》(1819 初版，1827 修訂再版)，他在該詩集之後加注了長達 140 多頁的附錄，即《注解與論述—為求更好理解〈西東詩集〉》，內容上除對波斯文學做了歷史性的回顧，並介紹了東方亞洲詩作在內容與結構上的特色，以及文化傳統上的特徵，其後還輔以波斯著名詩人及其作品實例加以說明，藉此來消弭德國人對東方文學與文化的陌生感。相關論述請參見 Schneider (2009: 234-245)。

一個充滿生機的世界，
那無法抑制的衝動
早已預示了夜鶯對玫瑰的愛戀，
它即是撩撥心弦的歌聲。

即使那般苦難折磨著我們，
不也正因它能增添我們的樂趣？
不是有數不清的靈魂，
皆在貼木兒統治之下葬送殆盡？(Goethe, 1998a: 61)

這裡的標題「蘇萊卡」在波斯文中即是「美麗的女子」的意思，亦是伊斯蘭文化國度裡常見的女子名。歌德在詩中並沒有使用德文夜鶯的表述 *Nachtigall*，而是使用了波斯文的表達形式 *Bulbul*，這類詞彙的使用無疑是增加了歐洲讀者感受上的新意和想像空間。波斯及阿拉伯文學傳統上常以夜鶯對玫瑰花的愛慕與追尋，來比喻世間男女對愛情的追求和嚮往；在引申的意義上，這亦是人的靈魂對永恆的美鏗而不捨地追求的象徵。在此詩前三段中陳述了世間男女對愛情的嚮往，以及作為美與愛情添加劑的香水製作過程上所需消耗的不計其數的玫瑰花所代表的自然生命，並以此來鋪墊末段對貼木兒暴戾統治的映照和反思。縱使製作香水要耗損大量的玫瑰花會令人扼腕，但其結果畢竟給人的生活帶來美好和愉悅；而貼木兒為擴充勢力及版圖而對他國進行征戰，不僅對人民造成浩劫，而且毫無意義地葬送成百上千的將士及人民的性命。在詩的末段歌德不無嘲諷地鞭撻了貼木兒當時的暴政及其給人民帶來的災難。歌德以東方亞洲世界的歷史為鑒，借古喻今，藉此詩亦影射了歌德創作《西東詩集》當下的歐洲征服者拿破崙，時值其正在歐洲大陸為建立霸權而與他國交戰 (1803-1815)，最終，同樣是犧牲了無數人民的性命，而其本人得到的亦是與貼木兒相同的失敗厄運。與歷史上暴戾的征

戰者帶給世人的苦難和他們自己最終所遭受的厄運相對照，充滿人文精神與情懷，創作出流芳後世之詩篇的詩人才是真正的時代和世界的「征服者」，一如貼木兒時代的哈菲斯和與拿破崙同時代的歌德。

談及波斯的文學及詩歌創作的特性，歌德表示它常與「感官的、顯而易見的事物」(sinnliche, sichtbare Gegenstände) (Goethe, 1998a: 200) 有關，他之所以會被深深觸動且吸引是因為在波斯「大自然取代了原有的神話，玫瑰與夜鷹取代了太陽神阿波羅 (Apoll) 與達芙妮 (Daphne) 原有的地位」(165)。當時歐洲的文化環境對歌德來說「過於枯燥、都是規定好的、而且平淡無奇」(179)，反觀西亞的創作，不難察覺波斯人和阿拉伯人的生活是與「大自然」、「駱駝和馬」息息相關。這種原本的遊牧民族特性，在他們的詩作中比比皆是：

山和沙漠、山崖和平原、樹、雜草、花、河流、海洋和滿天星斗的穹蒼。由此我們發現，東方人對於每件事物皆具有想像的可能性，以致於他們習慣於能超越苦難去做其它極遙遠的聯想，對於些微拼字和音節上的變格所引起的矛盾毫不在意。在這裡我們了解到他們的語言本身就具有創造性，更確切地說，因為它迎合思想而顯滔滔不絕，因為它允諾想像而顯得充滿詩意。(179)

波斯詩人在歌德眼中十分具想像天賦，並稱波斯「整個國家妙趣橫生」(165)。他曾打趣地描述道：「在波斯一個諸侯會因為一個字而大發雷霆，但又會因為一句巧語而很快被平息下來」(165-166)。波斯詩人作品中所呈現出的豐碩性與多樣性，讓歌德在比喻 (Trope) 和隱喻 (Metapher) 之書寫手法上得以獲益和繼續精進。他也由此對波斯詩人讚嘆不已：「他們在詩學上的天份並不亞於過去的任何

詩人」(165)，並以諸如此類的表述間接挑戰了古希臘文化在歐洲文化傳統中素有的主導地位 (Weber, 2001: 23)。歌德更進一步主張，誰要想理解如何作詩，便要前往東方這個「詩的家園」：

誰若想理解詩人，
便要走進詩人的國度；
在東方他會欣慰地說：
「這些古老的東西亦是新的。」(Goethe, 1998a: 242)

因為波斯有美妙的詩，它們常常飽含了那些人類原本與生俱有，卻在現世逐漸被遺忘的元素，如「純粹人性」、「高貴德性」、「歡樂」、「愛」(Goethe, 1998a: 245)，所以它是「詩的家鄉」。歌德鼓勵德國人要積極參與能表現和彰顯亞洲精神的創作，更主張德國人「須將自己東方化，而東方不會主動來我們這裡」(181)。綜言之，歌德《西東詩集》的最大貢獻在於引領西方讀者一窺東方亞洲文化中的審美情趣與奧秘，在西方世界裡宣示了亞洲藝術創作所具有的平等地位，為「世界文學」理念下東西文學與文化的交流與轉譯樹立了楷模。

歌德自幼便對外來的語文學懷有濃厚興趣。年少時對西亞地區的文化情有獨鍾，青年時期則對莎士比亞、荷馬的作品愛不釋手，中年時他的觸角與視野涉及至東亞之文學作品，尤其在暮年時又深受波斯及中國文學的吸引 (Mommsen, 1985: 30)。歌德在創作《西東詩集》之前，即已開始接觸了中國的詩歌、戲劇、散文及小說等，亦對中國的佛道思想頗感興致，因這些皆與他的泛神論和對大自然的親和性頗有共通之處。尤其在德國萊比錫戰役前後，中國的詩歌與文學更成為歌德在當時尋求的精神寄託，一個於紛亂的政治情勢之外的文學處所。為了使自己能不受干擾地獨處與思考，他視地處

遙遠之國度的文學及文化為其緊急狀況下的精神避難所 (Goethe, 1965: 275)。¹⁹ 1827年, 在與愛克爾曼談及他讀過的一本中國小說時, 歌德表達了他對中國文學作品研讀後的驚異:²⁰

那裡人們的想法、處世及感覺事物幾乎與我們一樣, 您很快就會感到您是他們的同類, 只是他們那裡所有的東西來得更明確、更純潔和更具有道德。……在他們書中, 人物以外的自然界也總是活生生的。您總是可以聽到池塘裡的金魚拍打水花, 枝頭上的鳥兒叫個不停, 白天總是晴空艷陽, 夜晚則總是繁星閃爍; 月亮經常會被提及, 月光被描述得如同白晝般, 月光下的景致與白天時的風景並無二致。還有, 他們居住的房間如同畫卷展示的那般溫馨且雅致, 例如: 「我聽到那些可愛的女孩子們在嘻笑, 當我與她們照面時, 她們是坐在精巧的竹椅上。」此刻您會進入令人神思遐想的意境, 那竹椅的輕巧與優雅是難以想像的。那裡有不勝枚舉的傳奇故事, 它們在小說中總是先後地依次出現, 並且常以有口皆碑的形式表達出來, 例如, 有一位少女, 她有一雙如此輕盈且靈巧的腳, 以至於她可以在一朵花上保持平衡而不致將花折斷。(Eckermann, 2006: 236)

歌德憑藉他天才般的感悟和理解力, 僅經由對文學作品的研讀即能繪聲繪色和情境真切地描繪出中國傳統文化下的生活場景, 並表現

¹⁹ 請參見歌德於 1813 年 11 月 10 日寫給其摯友客內伯爾 (Carl Ludwig von Knebel) 的信函。

²⁰ 據考證, 此部中國小說是雷慕沙 (Jean-Pierre Abel-Rémusat) 所翻譯的《好逑傳》, 請參見 Mühlmann (1984: 103)。實際上, 歌德早在 1796 年即閱讀了此法譯本《好逑傳》, 而根據其日記的記載, 1813 年重新研究中國時, 歌德又重拾了對《好逑傳》的研讀。1815 年 10 月 14 日《格林童話》的作者威廉·格林 (Wilhelm Grimm) 致信其兄長雅各·格林 (Jacob Grimm), 提及在海德堡的聚會中, 恰逢歌德在會中朗讀及闡釋《好逑傳》, 請參見 Tschärner (1939: 97)。1827 年是歌德首次且最多次提及「世界文學」概念的一年, 此時亦是歌德第三次閱讀中國小說《好逑傳》的時間。

出他對當時中國人融入自然的生活形態的認同與讚許。他接下來說道：

有一位男青年，他有著如此的道德精神且盡忠職守，使得他在三十歲時便得以有與皇帝談話的殊榮。再者，有一對戀人，當他們被迫要徹夜待在同一個房間裡時，相處得是如此地有節制，他們可以相互交談渡過這段時間，而相互間卻沒有任何身體的觸碰。這就是那些數不清的、沿襲著道德和禮儀的傳奇故事。正是由於這種在各方面所抱持的嚴格之節制精神，中國也才能數千年來維護它的帝國存在，並且它會繼續如此存在下去。
(Eckermann, 2006: 236-237)

隨後的這段敘述顯示出，社交廣泛、內心時常充滿著藝術激情且亦有諸多風流韻事的歌德，深為中國古代傳統文化中的行為規範和道德情操所感動，並表達出他對此的驚嘆與折服。歌德在已屆 78 歲高齡之時，曾模仿中國古代詩詞的詩體、韻律及意境，創作了《中德四季晨昏詠》(*Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten*, 1827) 的詩組。其中第九首是一首以玫瑰花開花落之情景來抒發其當時心境的四行詩：

當玫瑰的花期已過，
方知珍愛玫瑰花蕾，
遲發的一支仍在枝頭閃爍，
隻身獨自為花的世界增色。(Goethe, 1998a: 389)

此詩抒發了詩人面對季節更迭、歲月流逝時的感慨，是具歌德自傳色彩的心境袒露。回顧過往，曾經志同道合的文學伴侶們，如赫爾德 (1744-1803)、席勒 (1759-1805)、維蘭德 (1733-1813) 等，皆逐一離世，只剩其孑然一身獨自在世上仍舊為文學發光發熱，末句便

有把握當下的積極意涵。此詩無論在對仗的格式與韻律上，還是詩中所表達的寓情於景的意境上，皆展現出中國詩詞特有的韻味。歌德可說是歐洲前無古人能如此設身處地地感受和接收中國古代詩詞內在精神的詩人。以其深厚的詩人功底和對異域文化的深入研習及貼切理解，用形象的比喻手法，凝煉、樸實的語言和水墨畫式的筆觸，有感而發地揮就出他的「中國詩作」。

恰是在致力於研讀中國文學的興致濃郁之際，歌德高瞻遠矚地提出了至今仍意義深遠之「世界文學」理念。²¹ 歌德此番提出這一理念的時間點是與閱讀及接收中國小說的時間點相互重疊，更準確地說，是緊密銜接的，這在《歌德談話錄》(*Gespräche mit Goethe*, 1836) 中於 1827 年 1 月 31 日愛克爾曼與歌德的談話中有明確的記

²¹ 德國文學史上第一位提及「世界文學」這一名詞概念者並非歌德，而是啟蒙時期詩人維蘭德，當時他將此名詞解讀為「世界公民」或「社交名人」，請參見 Weitz (1987: 206-208)。而「世界文學」作為一個文學與文化的構想與理念，則是歌德與他的秘書愛克爾曼談話時提出的，時值歌德廣讀和研習中國文學作品期間。歌德在談話中暢言：「現今民族文學已不再重要，世界文學的時代已經到來」。歌德還提及中國文學作品的特質，以及他對中國文化的理解與感悟：「在他們那裡一切都來得更明確、更純潔和更具有道德」(Eckermann, 2006: 236)。歌德對中國與中國文學的看法，許多皆可從他與愛克爾曼的對話裡找到蹤跡。針對歌德與中國之跨文化專題頗具參考價值的論著有：魏禮賢 (Richard Wilhelm) 的《人與人的本質》(*Der Mensch und das Sein*, 1939)、陳銓的《中國純文學對德國文學的影響》(1971)、鍾英彥的《歌德作品中的中國思想》(*Chinesisches Gedankengut in Goethes Werk*) (Chung, 1977)，以及會議論文集《歌德與中國—中國與歌德》(*Goethe und China: China und Goethe*) (Debon & Hsia, 1985)。魏禮賢除了翻譯中國古代的思想論著，在其重要著作《人與人的本質》裡主要探討了歌德的思想見地與中國的儒道思想之異同。陳銓的專書處理了歌德對中國戲劇、中國小說、中國抒情詩的涉獵。鍾英彥的論文則詳盡地爬梳和論證了歌德對中國思想、文化和文學的接觸，以及接收與轉譯意義上的再創作。而論文集《歌德與中國—中國與歌德》乃根據 1982 年於德國海德堡大學舉辦的國際研討會發表之論文，揀選編定成冊之專書。該會議之與會人士主要是來自歐美兩洲和中國的德國文學學者及漢學家，會中探討的主題分兩個面向：一方面是中國文學及思想精神對歌德的影響；另一方面則是歌德對中國文學及思想界的影響。

載。可以說，歌德「世界文學」理念的醞釀至生成，在過程接近收尾時的一個受到激勵的躍遷或可稱為是昇華。1827年是歌德最多次提及「世界文學」概念的一年，此時適逢歌德第三次閱讀了中國小說《好逑傳》（其他兩回的閱讀分別是在1796年和1813年），²²此舉對歌德「世界文學」概念的提出有其重要影響性。實際上歌德所注重的是不同民族與文化間相互交流和借鑒意義上的「世界文學」，是其經由長期且深入的思考而提出的思想理念，對他而言，「世界不過是擴大的祖國」（轉引自 Boerner, 1999: 130），「世界文學」產生的前提，即是要能包容且無偏頗地對待不同文化。歌德前期關於文學的想法還是較侷限於對歐洲國家的思考。1807至1813年間，歌德不時地閱讀了《天方夜譚》，其中的神奇元素與現實社會的自然融合讓他驚艷不已；²³而在他於1814年讀了地處西亞的波斯詩人哈菲斯的《詩集》後，領略和體驗到其中散發出的西亞游牧民族所具有的，且與他過往的經歷所不一樣的激情與豪放；1827年，他再次研讀了地處東亞中國文學作品及感受到中國的文化底蘊後，不僅收穫了他所欣賞和致力的人與自然的合一，更是在相當程度上找到了自己本性的回歸，如同他在與愛克爾曼的談話中特別表達的，他不僅是對中國的悠久歷史懷有敬意，並從中國的文化與藝術作品中體驗到不同的審美情趣和視角，獲取了自己人生經驗的驗證，並且收穫了情感上的愉悅。歌德「世界文學」理念的醞釀至生成有著其自己的脈絡和背景，即由早期的歐洲文學，後來擴展至西亞文學、東亞文學。可以看到，歌德的「世界文學」主張推出之時亦正是他的文學思想與文化理念最成熟之時，時間點上也恰巧是他對中國文

²² 請參考本論文腳註20。

²³ 對此歌德曾言：「在這層意義上，恐難以找到比它[《天方夜譚》]更重要的作品了」（轉引自 Mommsen, 1960: 69）。

學及文化甚感興趣且緊密接觸的階段。我們可以認為，歌德的「世界文學」由一般概念發展至成熟理念的提出和他與中國元素的接觸不無關聯，兩個重要標誌是與愛克爾曼談話中的表述和在《藝術與古代研究》(*Über Kunst und Altertum*, 1827) 刊物上的發表。中國元素可說是歌德在這一理念的思考過程中所獲得的來自外部的催化與激發，是對中國思想的一種肯定與欣賞，一如德國研究古希臘的學者蒂樂 (Albrecht Dihle) 所提及的歌德與中國的世界觀有著「本質上的相親」(*wesensverwandt*) (1990: 350)，所以它能助益其文學概念產生某種程度的躍遷或昇華，使得原本的想法達到一個所期望的完善。而這通常也是大詩人的作為：凌駕時間、跨越疆界，呈現人類不同的內在精神層面，且視他們為間或相似、間或互補的一整體，有意識地對他們進行探究，豐富自身的想像世界。

總體而言，歌德對亞洲文學與詩歌的接收及創作主要體現在如前所述的兩部詩集上，即《西東詩集》與《中德四季晨昏詠》。兩者皆可謂體現了歌德對以波斯和中國詩歌為代表的亞洲文化研習與吸收的成果，亦是其心靈與「世界文學」交集的結晶。其中，學界對前者已有諸多的解讀，對後者的詮釋及研究則明顯較少。歌德創作後期對波斯文學及阿拉伯文化的接收，可類比其年輕時經歷的莎士比亞熱，²⁴ 對與波斯和阿拉伯國家的對話及交流賦予了新的理念且開創了新的空間，而由此激發了一些同時代作家的創作靈感，如呂克特 (Friedrich Rückert) 的《東方玫瑰》(*Oestliche Rosen*, 1822) 和普拉藤 (August von Platen) 的《加色爾》(*Ghaselen*, 1821)。²⁵ 同時，歌德對中國文學與文化的接收及再創造也促使了其同時代和後

²⁴ 歌德的〈紀念莎士比亞〉在發表時曾引發時代共鳴。

²⁵ 「加色爾」(Ghasel/Ghasele) 為波斯與阿拉伯國家的一種詩體，形式上通常是 10 至 20 行且一韻到底。

世對中國思想的關注和探究，如腓特烈·施勒格爾、黑格爾、洪堡 (Wilhelm von Humboldt)、謝林、尼采、華格納 (Richard Wagner)、赫塞、德布林、布萊希特等文人學者 (鍾英彥，2003: 1)。

啟蒙時期的歐洲承襲了亞理斯多德《詩學》理論中的「模仿論」，主張經由藝術作品對現實的忠實描述與記錄，而引起人們的心情愉悅與情感淨化。基於古希臘雕像所體現的對力與美的崇拜，使傳承自古希臘，體現解剖學黃金比例之形體美的理性主義成為藝術表現的主宰，亦如十八世紀德國考古及藝術史學家溫克爾曼的美學核心價值所揭櫫和讚美的「高貴的單純與靜穆的偉大」(edle Einfalt und stille Größe) (Winckelmann, 1885: 26)，主張以此來表述生活中人所應有的狀態，並且激勵人們去模仿這種理想的狀態。十九世紀初，歌德的《西東詩集》則是聚焦了人性中的感知部份，於創作中窮盡想像力，追尋內在感覺與探究精神實質，由此打破了長期以來歐洲文化傳統中秉持理性思考和模仿現實的規範。布格爾 (Johann Christoph Bürgel) 在他的《三個哈菲斯研究》(*Drei Hafis-Studien*, 1975) 一文中對於歌德與哈菲斯的詩作貢獻做了以下的評註：「哈菲斯與歌德是人類思想史的頂峰」(Bürgel, 1975: 5)。著名的晚期浪漫派詩人海涅則對歌德《西東詩集》的題材和語言風格倍加讚賞：「歌德在這裡寫出了最能令人陶醉之生活享受，它是如此的輕鬆，如此的歡快，如清風飄過、美感無限，以致人們會驚異，同樣的素材竟能如此地用德語表達出來」(Heine, 1992: 161)。歌德在其《西東詩集》中所呈現的「東方化」可謂是突破了德國文學與美學傳統的框架，樹立了新的美學價值。我們可以明顯看到，歌德此詩集中所展現出的情景與事物，並非他親身經歷或直接看到的，而是經由豐富的想像力，將平時經研讀所積累的素材進行了創造性的呈現。此種藝術與生活分離的審美現象，讓藝術得以開始從現實及具體的

生活中解放出來，結果造就了藝術和人的自由，這也是浪漫主義精神與「審美現代性」的具體呈現。

第一次世界大戰前後的歐洲社會動盪不安，造成知識份子與文人墨客「不安於室」，逃離社會現實的渴望再度被喚起。但此時他們的精神避難所已不再囿限於波斯、阿拉伯世界及南亞的印度，而是將其尋覓的觸角延伸至東亞地區的中國與日本。其間，中國的哲學與宗教思想尤其受到西方學者的青睞。

肆、道家思想與禪學作為二十世紀德國現代主義作家的美學養分

十六世紀初歐洲人對地處東亞的中國的第一印象，主要來自當時教會公使團傳教士傳遞的一些有關當地之政治體制、生活習慣、宗教習俗、氣候條件、動植物誌、自然景觀等的訊息，或是旅人帶回的相關描述。十六世紀末十七世紀初，時值明朝晚期的中國社會，耶穌會傳教士開始不斷地將他們對當時富庶中國的所見所聞，較為系統和完整地傳回歐洲。歐洲的啟蒙運動時期，對中國思想的介紹主要偏重於孔子的儒家學說，其相繼引起德國啟蒙學者萊布尼茲 (Gottfried Wilhelm Leibnitz) 與弟子沃爾夫 (Christian Wolff)、法國啟蒙主義文學家伏爾泰 (François-Marie Arouet) 等人的極大興趣及研究。隨後而來的德國狂飆運動，強調體統與中庸的孔孟思想對當時追求平等、自由之自我意識的呼聲不斷高漲的歐洲，已無法再產生共鳴 (Bauer, 1972: 181)，因此時歐洲在思想與藝術領域，人們開始不斷反擊和逃脫啟蒙運動帶來的思想桎梏，對個體及心靈自由的渴望尤其強烈。十九世紀末二十世紀初，得益於日趨頻繁的東西交

流和不斷增多的中書西譯的文化現象，中國的傳統文化及哲學思想亦受到愈來愈多的重視。

二十世紀初，德國文學作品裡有眾多有關亞洲的書寫，顯示出新一波對亞洲，尤其是對東亞的中國與南亞的印度的熱衷與研究 (Hesse, 2015: 495)。此現象並非只是歸結於第一次世界大戰德國戰敗後的政治及經濟情勢所致，實際上於第一次世界大戰前的新舊世紀轉換期間，此新一波向東方文化眺望與遷徙的熱情即已再度展開了。當時威廉時期 (1888-1918) 的德國經濟尚處在一個樂觀的繁榮狀態，科學技術的不斷發展，大規模工業化生產模式的持續建立與完善，讓人逐漸變成了機器的附庸。這種情勢使得當時德國的詩人與作家們日益感到社會中原有的人性化環境不斷地被壓縮，並隨之失去他們思想與精神上賴以維繫的紐帶和家園。其間，德皇威廉二世 (Deutscher Kaiser Wilhelm II) 除了在政治上排除異己，同時亦大規模地擴充軍備，欲與英、法等國爭雄，來瓜分世界上最後的殖民地，並以此為當時的德意志帝國勾勒了一個成為世界強權的勃勃雄心。此種社會情勢在當時的德國知識界已引起了諸多的不滿和抵觸。第一次世界大戰後，由於戰敗賠償等因素而造成德國經濟上的大幅衰退，失業率亦不斷攀升，從而引發社會動盪和生活環境的惡化。驚恐、陌生、孤獨和疏離感驅使更多的德國作家於逃離社會現實、思考改變社會和復甦人文精神之際，加入遷徙至亞洲文化的「朝聖」熱潮。與以往不同的是，此番興趣焦點更多是潛心於中國與印度的哲學和宗教等精神領域，並將此視為他們的精神避難所。此時亦得益於德國漢學家魏禮賢翻譯與引介了不少重要的中國古典書籍，例如《易經》、《道德經》、《論語》、《孟子》、《禮記》等國學典籍，使得中國傳統文化和思想得以更為廣泛地在德國社會

傳播和彰顯。歷經戰爭浩劫的德國對中國思想的渴望與日俱增，其中他們尤其神往道家思想 (Wilhelm, 1973: 37)。²⁶

二十世紀初，將東方亞洲的思想及文化引入德國的主要人物，除了上述的魏禮賢，尚有德國哲人蓋沙令伯爵 (Hermann Graf Keyserling) 和歷史學家史賓格勒 (Oswald Spengler) 等人。蓋沙令伯爵著有《一位哲學家的旅行日記》(*Reisetagebuch eines Philosophen*, 1919) 一書，雖標題是取名為日記，實質上則是本小說。其內容描述了一位哲學家在亞洲、美洲和南歐的旅行，以及旅程中的見聞、感受和心路歷程，其中亦有諸多有關中國的描寫。那句常被引述的話「通往自己內心最短的路程便是做個世界旅行」(Keyserling, 1980: 5) 便是源自於此作品。史賓格勒的《西方的沒落》(*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) 則是當時的暢銷書。作者運用哲學理論比較了東西文化的差異性，其中他強調人類歷史文化的發展並非是直線進行的，而是呈週期往復的循環狀態。他並由此指出，西方的文化已過了興盛期，現正處在下沉狀態。雖說蓋沙令伯爵與史賓格勒對中國持有的理想色彩觀點，當時在德國引發些許爭議，但從 1919 年兩人連袂獲得「尼采獎」可看出，他們在作品或著作中所關注與探討的議題皆是當時德國社會所熱切關心的 (Garthe, 1976: 204)。在此背景下，德國作家德布林在 1912 年即開始了他的「中國小說」《王倫三躍》(*Die drei Sprünge des Wang-lun*, 1915) 的寫作。他藉著貫穿小說主線的中國道家學說中的「無為」思想，表達出欲改變社會不公與重塑人文社會的願望，以及以非暴力的方式改變社會的主

²⁶ 魏禮賢長年研究儒道思想與中國文學，完成了諸多有關中國的譯作與專著。他對過去西方殖民時期視中國為「黃禍」的看法予以矯正，也由此對中歐文化的平等交流奠下了基石，大大地影響了歐洲的知識分子，如德國作家赫塞與瑞士心理學家榮格 (Carl Gustav Jung) 等。

張。劇作家兼詩人的布萊希特則在 1920 年間研讀了不少魏禮賢有關中國哲學與宗教的譯作，因而在他作品中蘊含的思想與哲理常可追溯至中國的道家思想和易經哲學，如他的《四川好人》(*Der gute Mensch von Sezuan*, 1943) 和在其辭世後所出版的作品《墨翟－易經》(*Me-ti. Buch der Wendungen*, 1965) 等。²⁷

被冠以新浪漫主義作家的赫塞小說《流浪者之歌》，書中表述的內容則與佛教思想，尤其是與道家思想息息相關。美國著名作家米勒 (Henry Miller) 對該小說的評價是：「對我來說，《流浪者之歌》是個比《新約全書》還有效的藥方」(轉引自 Hesse, 1974: 封底)。該小說內容描述了主人公悉達他的生命體驗與求道歷程。其人生中的求道歷程可分為三個階段，第一階段是他的青少年時期。此時的他能感知到「我」(Atman) 的內在本質，且它是與宇宙合而為一的，宇宙是和婆羅門劃上等號，不可抹滅的。但隨著年歲之增長，他此種直觀的能力逐漸消逝，於是他便鑽研吠陀、潛心研讀婆羅門之教義，也由此得知了「我」是世界的創造者。同時他也逐漸領悟到，他不會經由對教義的理解與書本知識的擴充而走上悟得「真我」之路。於是他背叛了父親，離開婆羅門，與其好友高聞達結伴皈依佛門，從師釋迦牟尼，成為沙門過著苦行禁欲的生活。不久後他便和佛教產生了決裂，因他領悟到，一個人的得悟是不可能經由恪守某些戒律和清規而達成，釋迦牟尼雖已得道覺悟，但他堅信他不會經由釋迦牟尼的教導而成佛陀，於是他與好友道別，重新繼續著他的求道旅程。這時他認識了歌妓卡瑪拉並聽從其勸告而從商，由此成

²⁷ 布萊希特對中國戲劇的研究頗感興趣，尤其當他在蘇聯和美國流亡時，看到中國的京劇後為之動容和感佩，而因此在戲劇理論上有所創新，即所謂「疏離效果」(Verfremdungseffekt) 理論，期使戲劇能夠充分發揮其教化功能。有關布萊希特與中國的接觸及其所受中國文化的影響，請參見 Berg-Pan (1979)。

為了一名成功的商人，這是他人生的第二階段。這時他染上了賭博的惡習，然而此時的他卻也逐漸認清了愛情和金錢上的貪婪只能滿足他暫時的歡愉，心靈上則仍是一如過往，十分空虛。自慚形穢的他，已厭倦了此種廝混的生活，走到河邊欲投河自盡之際，突然從河裡發出了「唵~」(Om~) 的聲音，自此便開始了他人生的第三階段，即得悟階段。此「唵」的一聲原來「是個來自他心靈深處，來自他過去那疲憊生命的聲音」(Hesse, 1974: 73)，此刻的他大澈大悟，並意識到他所痛恨的「自我」最終已被毀滅(81)，他的煩惱也頓時消逝，因河流使他領悟到他的人生「沒有過去，沒有未來，一切只有本身與當下」(88)，讓他內心平靜且愉悅。²⁸ 為了感謝河給他的啟發，他決定待在河邊並拜擺渡人瓦蘇德瓦這位已覺悟之人為師，向他學習操舟及傾聽河流之技。最終悉達他亦成為擺渡人，回歸自然，這正是老子道家思想的彰顯。

在悉達他悉心傾聽河流的瞬間，「自我」的消逝反倒讓他心如止水，開始珍惜當下，探索自身的存在價值，這要歸功於擺渡人教導他傾聽河流的技巧。涓涓流淌的河流給悉達他的啟示，可以在老子的《道德經》第 78 章中得到驗證：「天下莫柔弱於水，而攻堅強者莫之能勝，以其無以易之。弱之勝強，柔之勝剛，天下莫不知而莫能行」(轉引自梅遜，2014: 195)。天下萬物沒有比水更柔弱的，因遇石水轉，遇山水轉，再堅強的東西亦無法戰勝或取代它；弱能制強，柔能克剛，此乃眾所皆知，但卻無人辦得到。當昔日好友高聞達來訪，請求悉達他教導他如何方能得悟時，他的回覆是：「知

²⁸ 奧地利哲學家維根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的早期思想中，亦有類比赫塞「沒有過去，沒有未來，一切只有本身與當下」(Hesse, 1974: 88)之人生哲學的看法，他曾寫道「如果人們不將永恆視為無止境的時間延續，而是將其理解為非時間性，那麼活在當下的人，便是擁有永恆的存在」(2014: 87)。

識可傳達，但智慧卻行不通。我們可以找到智慧的存在，可以過著智慧的生活，可因而變得堅強，可以運用智慧讓奇蹟出現。但智慧只可意會，不可言傳」(Hesse, 1974: 113)。悉達他的此番回答亦是頗具老子的「無為」精神，《道德經》第 56 章中曾言及：「知者不言，言者不知」(轉引自梅遜，2014: 168)。在此老子表達了道是可意會而不可言傳的，能具體描述出來的，就不會是可永久適用的常道了。此小說結尾亦是彰顯了赫塞的心靈導師格雷哲 (Gustav Gräser) 的思想，一位苦心研讀與引介道家思想者，主張「傾聽」的重要性與「不教」的藝術。

藉由東西方思想和文化的交集與對話，讓赫塞對其人物的內心成長刻劃更趨真實與和諧。在 1946 年諾貝爾文學獎頒獎典禮上，致得獎人赫塞的得獎頌辭裡表述的是赫塞的世界觀在一定程度上是受到佛教思想的影響，他的小說《流浪者之歌》便是個典型的例子；然而赫塞本人在與其詩人好友茨威格 (Stefan Zweig) 在 1922 年 11 月 27 日的通信中，則透露他的小說人物悉達他的智慧是源自老子：

我的聖人是身著印度人的服裝，然而他的智慧是較貼近老子而非釋迦牟尼，老子在我們現在貧苦的德國裡真的很流行。不過幾乎所有人都誤解他了，認為他是自相矛盾；相反地，他的思想並不矛盾，非常有雙向性、兩極性，也就是說它多了一個維度，我常常啜飲此噴泉中的水。(Hesse, 2015: 495)

悉達他的一生即是在極具「雙向性、兩極性」，在陰陽交錯中成長 (Kuschel, 2018: 313)。他註定要認識充滿欺瞞的人事物及傳統世界 (陰)，讓他毅然要當個禁慾者 (陽)；又因認定人生的正道不會因為禁慾求得，於是他遠離禁慾世界，沾染了貪婪和淫蕩 (陰)，直到他對此感到厭倦而達到了內在的本質 (陽)。並非官能或才智上的壓抑

讓悉達他能夠克服人生的陰暗面，而是勇敢地面對生活，盡情地享受生活，如《道德經》第 71 章中曾言及：「聖人不病，以其病病，是以不病」（轉引自梅遜，2014: 187）。惟有面對自身的病痛或缺失，而非屏蔽它們，方能真正戰勝它們。中國的道家思想影響了赫塞本人的想法，他不再否定善或否定惡，也不再強調陰陽兩極，他要的是「陰陽調和」（Kuschel, 2018: 313）。作家赫塞從苦行的印度思想轉向接近生活的中國思想，因為他從老子的《道德經》中找到生命的出口，《流浪者之歌》這部小說便是刻劃了赫塞東方思想的轉變——由印度轉向中國，其中的陰陽互根原則塑造了他的人物特性，貫徹至其小說主人公悉達他。

第二次世界大戰後，德國幾乎遍地廢墟、經濟蕭條，德國民族對自身進行深刻反省，欲圖重建思想文化，源自中國的禪學便是在此前提背景下登陸德國且風靡一時。禪學是間接由日本傳入歐美，主要得力於禪學家鈴木大拙（Daisetz Teitaro Suzuki）的弘法；當時在日本任職的岡得特（Wilhelm Gundert）翻譯了約二分之一的禪宗著作《碧巖錄》，引發禪學在德國學界的流播。赫塞巧為岡得特的表兄，經由其不遺餘力的引介，赫塞對禪學亦頗有研究，對該學說也有極高的評價：「我認為禪學是一個民族能夠掌握習得的最佳精神財富之一，它有著佛陀與老子般的智慧，同時亦是他們的實踐」（Hesse, 2003: 467）。

生於 1901 年的德國女作家卡敘尼茨沿襲了上述德國文學作品中的「中國哲學」思辯模式，而直接將她的小說命名為《中國鑼》。²⁹ 然而，她的人物不像赫塞的主人公是在身處大自然的河水邊，而

²⁹ 華裔學者夏瑞春（Adrian Hsia）曾具有代表性地在其論著中探討了德國二十世紀文學作家對中國文化的理解與吸收（Hsia, 1990: 44-65）。其中評述了赫塞和布莱希特的中國小說之特性及簡述了「毛後時期」（Post-Mao-Ära, 即 1976 年後）由幾位德國

是於音樂廳的舞台上醒悟的，經由「坐禪修行」，觀想最本真的自己。與赫塞小說相同的是：兩位主人公皆是在探索生命之路的冥冥之中，在東亞國度的思想和文化的精髓裡找到了自在生活、回歸真我的通幽曲徑；兩人的結局皆是自由自在，摒除了拘束的自我解脫。兩者得道的方式卻不相同：悉達他一生畢力求道，垂垂老矣之際終歸得道；卡敘尼茨小說人物的「悟道」則是在「無意識」狀態下「瞬間」完成。

卡敘尼茨是德國二十世紀的女作家。除小說外，她亦書寫和創作了大量的散文及抒情詩。如同現代主義文學中常被歸類為存在主義的作家卡夫卡 (Franz Kafka)，在作品中慣以反諷的犀利書寫來道盡現代人的夢魘，卡敘尼茨則常是「以滿懷憂慮的筆觸表達現實世界令人驚慄的一面」(Suhr, 2002: 110)。她亦不諱言就是受了卡夫卡的影響：「潛意識和幻象在我的作品中有著舉足輕重的地位。對我而言，所有超越我們理解力和超脫世俗理解的總是非常的重要。我也總是挑選可以讓潛意識自由揮發的主題。毋庸置疑地，我是受了卡夫卡的影響，一如我們這一代」(Kaschnitz, 1989: 971)。1966年問世的卡敘尼茨小說《中國鑼》即屬於此類型的作品，它敘述了一位未具姓名的年輕有為的音樂人在一場重要音樂會中的「失敗」演出，以及隨後的發展和結局。來自中國的鑼在該音樂會的演出中是個起關鍵作用的樂器，這位被安排在近乎舞台中心位置的音樂人唯一的任務就是在演奏中的關鍵一刻將它敲響，而將整個演奏推至高潮。然而他最終卻未能完成，確切地說是沒有完成此一演奏任務，即沒有按演奏安排敲鑼。「不可能有人比我對那聲敲擊準備得更好」(1983: 523)，他之後回憶道。但他為何會臨場「拒絕」敲鑼呢？卡

當代作家在德國出版的7部「中國小說」之內容梗要。卡敘尼茨的中國作品於該文裡並未被探及，這亦是至今中德跨文化專題研究中尚未開闢的一隅。

敘尼茨在小說中沒有直接給出答案，而是將這一耐人尋味的問題留給了讀者。

小說的開端對當時天氣的描述，像是對即將要發生事情的某種暗示：「外面已是一片金黃景象的初秋，它會讓有些人憂鬱起來，然而在某些人心中則是喚醒了強烈的生命覺知」(Kaschnitz, 1983: 521)。小說中的故事敘述者在小酒館裡邂逅了小說的主人公，當時已成為街頭藝人的主人公，剛用手風琴演奏完幾首曲子，兩人便聊起天來。好奇的故事敘述者想了解這位年紀輕輕的音樂人，為何會選擇當浪跡街頭的藝人。

這位音樂人至今已從事過不少工作，他在樂器製造公司、園藝公司、電器公司上過班，做過文書工作，但都不會持久一三個月、半年或一年。每當他在工作上通過了嚴格的考驗，上司開始要提拔重用他時，便是他要離職的時候了。換句話說，他已無法適從這種循規蹈矩和按部就班的工作。他的這種反常行為的緣由則要追溯到如上述多年前，當他還在音樂學院就讀時所發生的狀況。當時還不到二十歲，卻已被周圍視為前程遠大的他，正緊鑼密鼓地準備著一場音樂會的演出。這次的出場演出，對他日後的音樂生涯有著舉足輕重的重要意義。演出當天音樂會大廳裡座無虛席，「所有包廂皆坐滿了來自國外的賓客與令人敬畏的評論家們……，並且連女王都出席了」(Kaschnitz, 1983: 523)，其中也就座了他生命中的重要人物，即他的父母及未婚妻。中國鑼被懸掛在舞台正中央，音樂廳裡所有的人皆能清楚看到它，在音樂會節目單裡也醒目地預告了節目中此中國鑼的表演，並且是安排在樂團演奏進入高潮時進行。依照樂曲情節的安排，鑼敲響時聽起來會有如「世界末日到來」(526) 般地震憾人心。對一位不到 20 歲的青年而言，他所承擔任務的重要性和所受到的矚目與聚焦可想而知。

演出時，他被安排坐在吹奏團員旁邊，靜候著其發揮時刻的到來。在聆聽著樂團其他成員演奏的同時，他的目光從演出一開始便聚集在設置在舞台中央的那面中國鑼上。他凝望著那些「刻鑿在那金屬片上錯綜複雜的環狀線條」，當時有如「蓮花」般浮現出來，而這種景象則使他隨之陷入更深的冥想 (Kaschnitz, 1983: 528)。時至演奏中場，進入該他演奏的時刻，他站起身，走了幾步至舞台中央，並拿起鑼槌，但接下來卻未敲擊懸掛在那裡的鑼。頓時整個劇場內的觀眾由於驚愕而陷入沉寂之中，而他此刻的神態及內心世界則是與外界一樣，十分沉靜。此後，這件事似乎就淡淡地過去了，那未完成的演奏也漸漸被大家所遺忘。然而這一沒有敲響的鑼聲，卻伴隨了他日後的整個人生。他後來在工作上幾次換跑道，皆是因為每當他工作上有關鍵或重要的事情要完成時，他的眼前便總是會浮現出那面未曾敲響的中國鑼，其「有如正沉入水中的銅紅色太陽」(530)，每當這時刻他明顯感覺到自己的蛻變，讓他失去行動力，即從「一個躍躍欲試的年輕人」(528) 轉變成「一個年長的、富有智慧且亟需靜處的動物」(528)，同時他又會感到自己像是處世已久的「古老且有裂痕的石頭」(529)。如此，轉瞬之間那外在的、符合社會期待的工作成就對他而言已不再重要，從而可順理成章地將其捨棄，即便是一份令人欣羨的工作。

事實上，故事的主人公在音樂領域已算是身經百戰，他演奏過樂團中所有類別的打擊樂器。他雖年紀輕輕，但在音樂會的演出上已有豐碩的經驗和成果。他擁有天份且努力向上，對於他演出當天的失職，已難用準備不足來質疑。如他自己所言：「雖然樂譜十分艱澀，我卻非常熟悉它。在音樂會的前一週，我除了研讀該樂譜和在特定的地方演練那聲敲擊外，什麼事都沒做。當時我是使用了自己準備好的小鑼，但偶爾也以直接拍手取代。不可能有人比我對那

聲敲擊準備得更好」(Kaschnitz, 1983: 523)。在演出的前一天，當他和女友見面時，還興高采烈地講述自己將會成為功成名就的音樂家，並一起憧憬著他們的美好未來，那天女友還激動地首次熱情擁抱了他。之後他回到旅館，又再次詳讀了樂譜。演出當天他甚至還特別攜帶了自己慣用的鑼槌，而他所要敲擊的那面中國鑼則是在演出當晚才從博物館運來，一個長期被珍藏的東方樂器，還未曾有人使用它來演奏過。表演前，他先確認了鑼在舞台上的位置，接著又去後台認識其他團員。團員們皆十分年輕，然而他是其中年紀最輕的，同儕皆驚訝地打量著他，但他並不因此怯場，反而更加鼓足了勇氣。當他坐在舞台中央的位置時，還氣定神閒地觀察著台下。隨著台下的座位漸漸填滿，王宮貴族和其他貴賓也都到齊了，他也看到了家人和女友。從指揮將指揮棒舉起的瞬間，他的視線就投射在舞台中央的那面鑼上，進而墜入了他的「冥想」。他回憶說：「我當時覺得很舒服……。那一整段時間我沉浸在音樂的鏗鏘聲、撥弦聲、敲打聲中，同時端詳著那面鑼，我的人生從未如此舒適自在過。我凝視著刻鑿在那金屬片上錯綜複雜的環狀線條，後來有人告訴我這是蓮花的顯現。對我而言，這些線條如同盤繞迴轉的道路，又像是個迷宮，讓我不斷陷入更深的沉靜」(528)。他又繼續補充道：「這些感受是您在假期或在夜裡躺在床上才會有的。您不會被它們如同我當晚在音樂廳被它們降伏般地被制伏。當您被允許作夢時，您才會作夢，當您意識到叱責的跡象便會立刻回到工作崗位，您不會被震懾住」(529)。故事敘述者詢問此音樂人當時為何沒有完成應有的演出時，他回答說：「我當時沒有辦法……。我的四肢是癱瘓的，我的意志是癱瘓的」(525)。而他最後的解釋則道出了他當時內心世界的演變：「那時我的意識已游離了當下」(525)。

藉由故事發生的背景與脈絡，以及音樂人在事發當時表現出的

鎮定自若與其所感受到的內心平靜，無絲毫的驚慌失措，我們可以認為，他當時的行為是一種發自內在自我的「主動」之舉，而非「被動」失控所致。在西方文化的時空裡，這位主角會被貼上「怯陣者」或「失敗者」的標籤 (Matter, 1979: 41-45)；而這裡在卡敘尼茨的筆下，其明顯是位坦然的「自願引退者」，因他做了一個出自其個體自由意志的命運抉擇。對此，故事敘述者在小說末段所做的觀察則給予了進一步的說明與應驗，即若干年後，即便對往事有所追憶，該位音樂人仍不顯得失意或悲傷：「儘管如此，他此刻從座位上躍起和我告別時的模樣，並沒有給人不幸福的印象。他失去了些東西，亦得到了些東西，問題只是在於他對他的生活方式是否非常滿意罷了」(Kaschnitz, 1983: 531)。小說末尾對小說主人公人生态度之正面描述和小說開篇時故事敘述者對其「待人和善，非常可能受過良好教育」(521)的印象相呼應。他在來自亞洲國度的樂器中國鑼誘發下的「頓悟」，則是因應了小說開篇時的意旨：「秋天」的到來，會使有些人抑鬱不已，在他心中卻喚起了「強烈的生命覺知」(521)。此時的他內心坦然，已放下了世俗的束縛和對功名與慾望的追求，大自然的律動已不再給他帶來某種不適或干擾，反而是調節和融入了他自己的生命節拍，賦予了他自然的力量，使他能深切感知大自然原本的回歸，因為他感覺自己已蛻變為自然界中「富有智慧的動物」(ein weises Tier) 或「古老的石頭」(ein grauer Stein) (528-529)，依循著自然界的律動，體驗它的神奇蘊含。

對於小說主人公的命運結局，在已有的德語研究文獻中通常是將其視為人生的失敗者，將其詮釋為一個悲劇性人物。或許是出於對亞洲文化背景的陌生，在德語文獻中鮮少有涉及卡敘尼茨於敘事結構中心所植入的亞洲元素。事實上，作家在小說中獨具匠心地安排了以銅鑼和由其引申出的蓮花等景物為代表的典型亞洲文化元

素，以及相關的象徵性意涵。在故事發展的轉折點上，主人公明顯是感知了蓮花所釋放出的平和、沉靜的力量而進入冥想；經不為外界塵世所惑之靜心、無念，而達至「明心見性」和「返璞歸真」。當時在舞台上的他，在眾目睽睽之下並未按計畫地敲鑼，內心卻是感受到了「強烈的撞擊」(Kaschnitz, 1983: 527)，此為發生在他內心的「擊鑼」。中國古代封建時期官吏出門皆須「鳴鑼開道」，前面開路的人敲鑼喝令行人讓路，或提醒行人要保持肅靜，以保障通行之順利。由此我們可以看到鑼的使用有渲染、提醒、警示或宣告等主要功能，它們意喻著為某一事物的出現製造聲勢和開闢道路，或預示著莊嚴且重大的事情即將發生，鑼在此小說中則預示了主人公生命中的新契機。外在未響的鑼在他內心卻敲響了，起了警示作用，開啟了他的人生轉折。對當下舞台上的他而言，此時更是「無聲勝有聲」。

在臨近事業巔峰的彈指間，主人公選擇了停止繼續拼搏、放棄外在光鮮亮麗的生活，而當個街頭藝人和生活的藝術家。他追隨自己的內在意志，轉入自然且簡單的生活，不圖利益，不為奢華，只為尋求安逸和自在的人生。這裡卡敘尼茨是藉由中華文化元素對心靈的啟迪，讓她的主人公找回本我，進而尋求本我主宰下之自由意志和人生價值。鑼與蓮花的巧妙安排和其依次出現，引領他潛意識中的本我破繭而出，而使主人公領略到不同的人生風景。按榮格的說法，這樣更符合個體的「完整化」(Ganzwerdung)，³⁰ 以致該主人公感到在生命中從未如此輕鬆和歡快過；榮格的看法是人要能意識到

³⁰ 瑞士精神病科醫師與心理分析學家榮格在其心理分析著作中亦提及了其他與「完整化」可相類比之名詞，如「個體化」(Individuation)、「成為自體」(Verselbstung)、「自我實現」(Selbstverwirklichung)，請參見 Jung (1976: 144-148, 291-308)。

潛意識的存在，尤其是位於其核心處的本我 (Selbst)，心靈方能健全，人的存在本質才算完整 (Jung, 1976: 144)。

我們可以合理地推斷，卡敘尼茨的音樂人的藝術演出有如「坐禪」，它讓主人公身心愉快、心靈超脫，放下對外在世界的攀緣，回歸對本心的覺知。由於主人公的覺知，或稱其為悟道的過程，是在一個沒有感知的瞬間完成的，我們可將此過程理解為「頓悟」。³¹頓悟乃禪宗之核心部分，根據禪學家鈴木大拙的說法，頓悟是種離開自我意識而達到自我本質的理解，而這個達到心靈深處的過程是直接性的。禪帶領人們進入內心深處，在一定的條件下，使原本潛意識的部分被覺知，而擴展了人們的意識，進而透過頓悟達到自我的超脫。經由頓悟而從舊有的意識與價值觀的束縛中徹底解脫出來：「『頓悟』是一種心靈的劇變……。你的所有心智活動會以新的基調去運作，比過去更幸福、更平靜、更喜樂。生命的方式會改變。悟得禪後，讓人重獲生命力。春天的花看起來更生氣勃勃、山泉也更晶瑩剔透」(Suzuki, 1947: 136)。顯然，作品中所建構的「開悟」之舉，即是故事主人公首次體會到自由自在的人生之緣由。此時在他眼裡，女友的形象亦是過往所無法比擬的：「她結實的肉體、泛紅的雙唇，其強烈且熾熱恰如生命的本身」(Kaschnitz, 1983: 531)。當人們的工作負擔和社會壓力超過他們所能承載的負荷時，他們的出路按鈴木大拙的解析有兩種可能性：「開悟」或者「瘋狂」(Fromm et al., 1985: 151)。而卡敘尼茨為她的主人公選擇了前者，從而杜絕了進入瘋狂的潛在危機。榮格曾為鈴木大拙的佛禪著作《大解脫》(*Die große Befreiung*, 1947) 書寫前言，針對「頓悟」他引用了日本禪學學者忽滑谷快天 (Kaiten Nukariya) 的話語：「當此內在智慧完

³¹ 頓悟的德文說法為 *Erleuchtung*，其最原始的說法為梵文的 *Satori*，是個對禪修者而言無法預期的經歷。

全覺醒後……，我們便可跨入享受涅槃歡愉的『淨土』，然後我們的精神會全然轉變。我們不再為憤怒和仇恨所擾，不再被妒嫉和好勝心所傷，不再為憂慮和痛苦而感到委屈，不再被不幸和絕望所征服」(Jung, 1947: 11)。

卡敘尼茨在其自傳性的散文裡曾透露出其與神秘的東方亞洲的親緣情懷和興趣：

現在我家裡有個唱片，裡面有佛教的音樂、日本寺院的寺廟歌聲和打擊樂團。然而這些音樂無法從我既有之經歷去理解，既不能從年輕眾神的優雅模樣，亦不能從釋迦牟尼的微笑與繁茂的植物獲得完整的理解。只有從那遠離人群，遠離塵世通往寂寞冥想空間的漫長之路、艱辛之路、充滿鼓聲之路、充滿鐘聲之路去體會。(Kaschnitz, 1982: 153)

此處所述及的遠離塵世的「漫長之路、艱辛之路、充滿鼓聲之路、充滿鐘聲之路」正是所謂通往智慧境界的禪修之路。而這些心路歷程的記錄與感悟體現了卡敘尼茨，以及對東方佛教寺院音樂的精心體驗和真切領悟，也由此讓我們看到小說中的中國鑼、蓮花、禪宗意境等物與景的建構與烘托故事整體敘述的巧妙安排並非偶然。

故事的主人公掙脫了傳統價值的桎梏，以「明心見性，了悟成佛」的修煉，樹立且提供了一個於西方社會異於尋常的行為模式與社會符號。藉此，現代主義作家卡敘尼茨給在不斷為生存和與命運博弈，又時常處於恐懼、焦慮和不安的現代人，展示了一種別樣的思想境界與生活方式。她透過此篇小說，為讀者呈現了在充滿中國哲學智慧的精神世界裡的一次富有意義的「拯救」與「解脫」。³²

³² 西方現實社會中東方亞洲的精神與思想，諸如道家思想、禪學理念或瑜伽修煉等，業已成為他們精神及心理方面的醫療工具。對此，德國學者梅克爾 (Miriam Meckel) 在其《寫給我的生活的信》(Brief an mein Leben) 一書中，以她自己在當今的現實生

伍、結論

基於德國在歐陸的地理位置和相應的歷史與政經發展的因素，以及殖民政策的迥異，其在殖民主義時期於亞洲僅有短暫的殖民地歷史。鑒於此背景，德國文學界在早期接觸東方亞洲文化時，相較於英、法兩個主要殖民國家，較少有直接的歷史及文化的文本或資源。就此來說，當時亞洲的文學或藝術作品大多是經由英語或法語譯本的途徑流傳至德國，而曾對德國文學產生重要影響的亞洲作品早期大多出自法語譯本，諸如來自西亞的《天方夜譚》或來自東亞中國唐代詩人李白的詩詞等。

在此背景下，德國文學中的亞洲書寫則明顯地有別於英、法等殖民主義背景濃厚國家的文學作品。英國與法國的亞洲書寫，有著更多涉及所書寫國家或地區之具體的政治、社會及生活現實，而德國文學中的相關書寫則更多是關注於精神與思想層面的思考與探究。³³ 相對於薩依德以英、法兩國為論述主體的《東方主義》專著

活中所經歷的難以調和之精神追求與生活現實間的矛盾與衝突、心理及精神上所遭受的磨難，以及如何走出困境，給與了現實版的詮釋。32歲時梅克爾即成為德國最年輕的教授，除了任教於大學，她亦身居政府機關要職，每天皆是身心全然地投入工作。直到一天她突然間被龐大的工作量「吞噬」，她不僅精神無法集中外，身體亦拒絕再往前走一步，醫院的診斷結果是：「職業過勞」(burnout)。雖說她就醫的醫療機構是位於歐洲，但她所得到的治療是卻充滿禪意的。醫生給的處方箋不僅有瑜伽課程的安排，尚有可類比打坐禪修的「醫療禁閉日」(Inaktivitätstage)，藉此讓她儘可能走入自己的內心，體驗「無」的境界，並嘗試用心靈來感受。該書以醫院的護士伊莉莎白，同時也是她的瑜伽老師的一句話作結：「打開你們的心！如果它是關上的，那你們可能就得長久等待了」(梅克爾，2011: 230)，即是要時常傾聽和釋放那個自由自在的內在自我。

³³ 如同薩依德 (Edward W. Said) 在其《東方主義》(Orientalism) 一書中所述及的，對於英、法和美國有關東方亞洲書寫之作品的真實性與詳實性應賦予更高的評價；然而，德國學者幾乎視東方亞洲為「研究的題材」或「古典文學的主題」，請參見 Said (2010: 29)。

中所呈現的「東方主義」，即作為殖民者的西方國家以高高在上的優勢文化自居，而將自身的宗教觀、價值觀、政體制度等強加於東方亞洲國家，並藉此種論述籠統地將東方亞洲國家形塑成文明和進步的西方國家之對立面，本文試圖以歷史及國情上皆有異於英、法兩個國家的德國為例，從文學、藝術及精神領域中所存在的不同思維和現象對「東方主義」一詞的含義予以正面與積極意義的注解和詮釋，冀能以德國文學及思想界所發生的書寫和論述的史實為「東方主義」提供和呈現一個儘可能全面及完整的論述。換句話說，以德國為例已顯示出，西方社會亦不乏具有卓識遠見之士，他們將亞洲的傳統思想及文化視為是西方社會現代化文明進程中無法替代之心靈避難所或精神原鄉，渴望從中吸收和獲取有益的思想與智慧，以借亞洲文化的「他山之石」來解決西方社會所面臨的現實問題。

十九世紀歐洲對亞洲文學與文化的大量翻譯，方便也加速了西方世界對東方亞洲國家的了解與認知，不僅可滿足西方讀者多方位了解有關精神與社會生活方面的需求，同時，亞洲國家中的歷史沿革、民族興衰，以及其源遠流長的人文思想與處世哲學等，亦為西方詩人與作家提供了更廣泛的可供參考與借鑒的文學及文化素材。黑格爾在其美學著作《美學講演錄》(*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835) 中，以西亞地區為著眼點，視東方亞洲的想像力為現代西方文學主觀性的榜樣：「波斯人和阿拉伯人在他們畫作中呈現出來的華美，洋溢著幸福的想像力，對我們當今的主觀內在而言，給予了煥發異彩的範例」(Hegel, 2000: 680)。這種唯美和充滿想像的藝術風格，在德國浪漫主義時期的藝術作品中很受推許，並且得到了極致的發揮；它一方面傳載了神性的色彩，另一方面則將人從世俗的現實中解放出來，在阿拉伯世界，乃至印度的國度中找到充滿詩意

和美的生活。歌德借用波斯詩人之筆，窮盡其豐富的想像，在《西東詩集》中帶領我們騎上穆罕默德的神奇之馬，在橫跨西東的天空遨遊。二十世紀上半葉赫塞的《流浪者之歌》則以佛陀外衣下的老莊取代了穆罕默德，將道家的無為思想視為亞洲內在精神傳承與延續的代表，這種由心靈深處發出的企盼和尋求，在大自然裡找到了無窮生機。二十世紀下半葉，卡敘尼茨的小說則以具體的文化元素「中國鑼」取代了抽象的想像，來自亞洲中國的人生哲學及思想撼動了主人公的內心，在人生岔口的朦朧中，他宛若一個入定的僧人，泰然自若地選擇了自由且平淡的生存方式。中國的禪學思想及境界，在此予西方基督教文化注入了一股審美理念上的新生命，為西方社會在人生及價值追求上提供了不一樣的智慧與選擇性。在德國文學史上，藝術與藝術家在浪漫主義時期即被賦予了基督教精神的神聖之名，藝術與生活間的距離常是恍若天壤之別。早期德國浪漫主義作家蒂克在其長篇小說《法蘭茲·斯特恩巴爾德的漫遊》(*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) 中就已提出了藝術與生活難以和諧相容的議題：「誰只要專心致力於藝術，就必須獻出他作為人的一切或可能成為的一切」(Tieck, 1994: 313)。然而在二十世紀德國現代主義作家卡敘尼茨筆下，主人公可灑脫自若地放棄已唾手可得的功成名就，只為復活自由的生命。融合了亞洲元素的藝術被賦予了謀生和娛樂民眾的功能，此時的藝術已走入生活且與其不再相悖。

東方亞洲的詩歌、童話傳入歐洲後，為長期生活在承襲古希臘文化傳統、習慣於用邏輯推理和理性思辯來解決問題的西方世界在文學和藝術領域開啟了現代性審美之窗，一如愛爾蘭作家王爾德(Oscar Wilde) 在其演講稿〈英國在藝術上的文藝復興〉(“The English Renaissance of Art,” 1882) 中所做的論述：「相對於西方世界長久以來慣將知識上的疑惑和精神上受到的痛苦訴諸於藝術上，

東方世界的藝術則是忠實於原本的和生動圖像的訴求」(Wilde, 1978: 134)。對東方亞洲文學與藝術中的豐富想像力，不拘一格的多元表現形式，自由且鮮少實用目的性的寫作風格讚嘆之餘，德國的詩人和作家將所收穫的激勵與靈感投射和借鏡至自身的書寫及創作中。

經由以上對德國文學作品裡東方亞洲元素之功能的剖析與闡釋，不難發現，長久以來，亞洲文化以其內在的精神與思想精髓對德國文學的創作與書寫持續不斷地產生了影響，在不同時期的作品中，有其不同的關注面向及風貌展現。對這些德國詩人、作家而言，這條從「西」到「東」之漫漫長路的文化探索之旅，總體可說是由「理性」走向「想像」，從「外在形體」走進「內在精神」，同時亦是從「腦」走入「心」的審美體驗之途。他們皆試圖藉此將西方從啟蒙時期遺留下來的產物——悲觀主義與虛無主義——中解脫出來。這明顯也是歌德《西東詩集》的創作初衷，他在詩集首頁便開宗明義地說道：

在那單純與正直的彼端，
我要由此深入人類的
內心本質，
因在那裡人們曾接收到上帝使用塵世語言
來傳遞天堂的信條，
而且他們不曾傷透腦筋。(Goethe, 1998a: 7)

歌德借用且承襲了哈菲斯詩作中常有的輕快的表現手法、想像力的突顯、情感色彩的著墨，而書寫出有別以往風格和筆觸的清新且歡愉之詩句，這也與他當時所處的戰亂時期的沉重且殘酷的現實環境成了強烈對比。《西東詩集》中以波斯為代表所展現的亞洲文

化中多元的表現、流動的歡愉、充沛的想像，在其〈詩歌與雕塑〉
（“Lied und Gebilde”）的詩章中袒露無遺：

儘管希臘人使用黏土
捏成形形色色的塑像，
看著親手製造的子女
感到無比歡暢；

我們則是歡快地
在幼發拉底河中尋覓，
在流動的元素裡面
來回地穿梭游弋。

當我的心靈不再燃燒
就會唱出詩歌；
如詩人用純潔之手掬水
水也會凝結成晶球。(Goethe, 1998a: 25)

《西東詩集》對德國文學史上「審美現代性」的奠基與彰顯扮演了舉足輕重的引領性角色。從崇尚靜態的高尚，到青睞流動的想像，《西東詩集》的誕生代表了歌德在詩歌創作上從古典主義至浪漫主義的蛻變。如同哈菲斯的詩作風格，歌德的《西東詩集》可說是與主宰西方近兩千年的亞理斯多德的藝術學說「模仿論」背道而馳，由此也對現代主義的生成埋下了伏筆。歌德從心靈啟程，藉馳騁於精神世界的想像而完成的東方之旅成就了《西東詩集》，其所展現出的思想高度與藝術成就，一如巴基斯坦裔哲學家及詩人伊克巴爾 (Muhammad Iqbal) 在其對歌德《西東詩集》的回應詩作《東方的訊息》(*Botschaft des Ostens*) 中，賦與歌德的高度讚譽：「追獵天使，卻將上帝收穫於囊中」(Iqbal, 1977: 97)。

「審美現代性」是自啟蒙時期以來，與強調理性化社會和除魅的世界以及旨在使人類達到最大生產利益的「啟蒙現代性」相制衡的一種力量。早期德國浪漫主義的代表者瓦肯羅德，除了在其作品中呈現出他對東方亞洲的傾慕與冀求，亦向讀者展示了精神世界中無形的、且理智無法認知的超自然的東西，挑戰了維護傳統的陳規舊習及工具理性，此種嶄新的藝術風格可謂是「審美現代性」的發軔。腓特烈·施勒格爾在其《雅典娜神殿斷片集》中所主張不同文類及形式相混合的文學書寫，被視為是新異、浪漫、現代的代表。一如他曾高聲疾呼的「我們必須在東方尋找最高的浪漫主義精神」(Schlegel, 2018: 234)，諾瓦利斯、霍夫曼、海涅、謝林、黑格爾、叔本華等德國作家和哲學家皆將印度視為浪漫的國度，並將他們的文化元素與蘊含視為浪漫主義文學及藝術靈感的源泉，繼而寄予了積極的關注和冀望。在實踐浪漫主義理念和倡導「審美現代性」的同時，他們亦與西方經典傳統中強調理性、道德，以及對自然進行臨摹和寫實為主的文學主題和美學觀念漸行漸遠。十九世紀初，歌德在充溢著想像、歡樂與完整人性的波斯文學中找到那份他所尋覓的精神慰藉與親近感，同時在藝術上亦產生了強烈共鳴和收穫了創作靈感上的激勵。由此，即有了他在《西東詩集》附錄中以詩句發出的讚嘆：「誰若想理解詩人，便要走進東方詩人的國度」(Goethe, 1998a: 242)。綜述之，啟蒙時期的歐洲文學，從形式至題材皆無不是強調理性、邏輯規範和對道德的維護；伴隨著東方亞洲的詩歌、寓言及童話傳入，以及歐洲在不同範圍及深度上對其的接收、解讀與借鑒所產生的影響，造成隨後在歐洲出現愈來愈多富有情感、充滿想像的表現方式與自由多樣的文體風格，而德國的浪漫主義在上述趨勢並未明朗化時，在藝術理論與實踐上率先對古希臘的傳統進

行了明確的，且具有劃時代意義的挑戰，從而開啟和推進了以「審美現代性」理念為發展主軸的藝術時代。

如同啟蒙後的西方現代化文明對亞洲國家之社會變遷產生重大影響一樣，絢麗多彩的亞洲文化亦對自浪漫主義時期以來德國文學中「審美現代性」的發生與演進產生了不可忽視的影響，並留下了明顯的印記，這在此期間文學作品中的千姿百態的「亞洲故事」裡皆不難看到。藉由爬梳德國文學中所記載的那些蘊含著東方亞洲哲學、思想及文化的亞洲元素，考查它在地球的另一半上曾擁有的價值及產生的影響，從他者的角度來重新審視與認識自身的文化。由此有俾於提醒我們，在進行文化反思的同時，亦不能輕言放棄那些與現代人似乎漸行漸遠的、被視為「根」的東西，以求能夠不斷加強文化認同與自信。

參考文獻

- 林倩君 (2018)。〈找回失去的亞特蘭提斯：從德國晚期浪漫主義小說《金罐》溯源「魔幻寫實」書寫〉，《師大學報》，63, 2: 51-74。
(Lin, C.-C. [2018]. Rediscovering the lost Atlantis: A study of the genealogy of the term magical realism in late German romantic literature through *the golden pot*. *Journal of National Taiwan Normal University*, 63, 2: 51-74.) [https://doi.org/10.6210/JNTNU.2018.63\(2\).03](https://doi.org/10.6210/JNTNU.2018.63(2).03)
- 梅克爾 (2011)。《寫給我的生活的信》(林敏雅譯)。商周。(原著 2010 年出版)。(Meckel, M. [2011]. *A letter to my life* [M. Y. Lin, Trans.]. Business Weekly. [Original work published 2010])
- 梅遜 (2014)。《老子這樣說：從〈道德經〉看「為我思想」》。爾雅。(Mei, X. [2014]. *That's what Laozi is saying: Considering "the ego-centric thoughts" in tao te ching*. Elite Books.)
- 單德興 (2019)。〈《東方主義》及其不滿〉，劉滄龍 (編)，《世界思潮經典導讀》，頁 101-122。五南。(Shan, T.-H. [2019]. Orientalism and its dissatisfaction. In T.-L. Liu [Ed.], *Introduction to the classics of world thoughts* [pp. 101-122]. Wu-Nan Book.)
- 鍾英彥 (2003)。〈歌德〉。《中華百科全書》。http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia_media/main-lan.asp?id=9297 (Chung, Y.-Y. [2003, October 20]. Goethe. In *Chinese encyclopedia*.)
- Bauer, W. (1972). Goethe und China. In H. Reiss (Ed.), *Goethe und die Tradition* (pp. 177-197). Athenäum.
- Berg-Pan, R. (1979). *Bertolt Brecht and China*. Bouvier.
- Boerner, P. (1999). *Johann Wolfgang von Goethe*. Rowohlt.
- Bollacher, M. (2013). Nachwort. In M. Bollacher (Ed.), *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (pp. 179-204). Reclam.
- Bürgel, J. C. (1975). *Drei Hafis-Studien. Goethe und Hafis*. Peter Lang.
- Chung, Y.-Y. (1977). *Chinesisches Gedankengut in Goethes Werk* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Mainz.
- Clarke, J. J. (1997). *Oriental enlightenment: The encounter between Asian and western thought*. Routledge.

- Debon, G., & Hsia, A. (Eds.). (1985). *Goethe und China—China und Goethe. Bericht des Heidelberger Symposions*. Peter Lang.
- Dihle, A. (1990). Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten. In M. Griffith & D. J. Mastrorade (Eds.), *Cabinet of the muses: Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer* (pp. 343-350). Scholars Press.
- Eckermann, J. P. (2006). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (O. Schönberger, Ed.). Reclam.
- Endres, J. (2017). Über die Sprache und Weisheit der Indier. In J. Endres (Ed.), *Friedrich Schlegel-Handbuch* (pp. 218-224). J. B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05370-1_50
- Fromm, E., Suzuki, D. T., & Martino R. D. (1985). *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Suhrkamp.
- Garthe, B. (1976). *Über Leben und Werk des Grafen Hermann Keyserling* [Unpublished doctoral dissertation]. Erlangen-Nürnberg Universität.
- Goethe, J. W. v. (1965). *Goethes Briefe [1805-1821]*. Wegner.
- Goethe, J. W. v. (1998a). *Werke: Bd. 2. Gedichte und Epen* (E. Trunz, Ed.). C. H. Beck.
- Goethe, J. W. v. (1998b). Zum Shäkespears Tag. In E. Trunz (Ed.), *Werke: Bd. 12. Kunst und Literatur* (pp. 224-227). C. H. Beck.
- Gottsched, J. C. (1989). *Schriften zur Literatur* (H. Steinmetz, Ed.). Reclam.
- Grass, G. (1999). *Der Butt* (4th ed., V. Neuhaus & D. Hermes, Eds.). dtv.
- Hegel, G. W. F. (2000). *Vorlesungen über die Ästhetik: Erster und zweiter Teil* (R. Bubner, Ed.). Reclam.
- Heine, H. (1992). *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (M. Windfuhr, Ed.). Hoffmann und Campe.
- Herder, J. G. (1967). *Sämtliche Werke* (Vol. 16, B. Suphan, Ed.). Olms.
- Herder, J. G. v. (2014). Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker. In H. Korte (Ed.), *Von deutscher Art und Kunst* (pp. 9-66). Reclam.
- Hesse, H. (1974). *Siddhartha. Eine indische Dichtung*. Suhrkamp.

- Hesse, H. (1975). *Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen* (V. Michels, Ed.). Suhrkamp.
- Hesse, H. (1980). *Aus Indien: Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen* (V. Michels, Ed.). Suhrkamp.
- Hesse, H. (2003). *Sämtliche Werke: Bd. 14. Betrachtungen und Berichte* (V. Michels, Ed.). Suhrkamp.
- Hesse, H. (2015). *Die Briefe: Bd. 3. 1916-1923* (V. Michels, Ed.). Suhrkamp.
- Hölter, A. (2010). August Wilhelm Schlegels Göttinger Mentoren. In Y.-G. Mix & J. Strobel (Eds.), *Der Europäer August Wilhelm Schlegel: Romantischer Kulturtransfer—romantische Wissenswelten* (pp. 13-30). Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110228472.1.13>
- Hoffmann, E. T. A. (1988). Der goldne Topf. In M. Dessauer (Ed.), *Märchen der Romantik* (pp. 673-764). Insel.
- Hoffmann, E. T. A. (2001). *Sämtliche Werke: Bd. 4. Die Serapions-Brüder* (H. Steinecke, Ed.). Deutsche Klassiker.
- Hsia, A. (1990). Chinesien: Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts. *Arcadia*, 25, 1: 44-65. <https://doi.org/10.1515/arca.1990.25.1.44>
- Iqbal, M. (1977). *Botschaft des Ostens*. Erdmann.
- Jung, C. G. (1947). Geleitwort. In D. T. Suzuki (Ed.), *Die große Befreiung: Einführung in den Zen-Buddhismus* (pp. 7-37). Weller.
- Jung, C. G. (1976). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Walter.
- Kaschnitz, M. L. (1982). *Gesammelte Werke: Bd. 3. Die autobiographische Prosa* (N. Miller & C. Büttrich, Eds.). Insel.
- Kaschnitz, M. L. (1983). *Gesammelte Werke: Bd. 4. Die Erzählungen* (N. Miller & C. Büttrich, Eds.). Insel.
- Kaschnitz, M. L. (1989). *Gesammelte Werke: Bd. 7. Die essayistische Prosa* (N. Miller & C. Büttrich, Eds.). Insel.
- Keyserling, H. G. (1980). *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. Langen-Müller.

- Kiesel, H. (2004). *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. C. H. Beck.
- Kuschel, K.-J. (2018). *Im Fluss der Dinge: Hermann und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen*. Patmos.
- Löwe, M. (2017). Universalpoesie. In J. Endres (Ed.), *Friedrich Schlegel-Handbuch* (pp. 331-333). J. B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05370-1_80
- Matter, U. (1979). *Tragische Aspekte in den Erzählungen von Marie Luise Kaschnitz* [Unpublished doctoral dissertation]. Universität Zürich.
- Mommsen, K. (1960). *Goethe und 1001 Nacht*. Akademie-Verlag.
- Mommsen, K. (1967). Goethes Bild vom Orient. In W. Hoenerbach (Ed.), *Der Orient in der Forschung: Festschrift für Otto Spies zum 5. April 1966* (pp. 453-470). Harrassowitz.
- Mommsen, K. (1985). Goethe und China in ihren Wechselbeziehungen. In G. Debon & A. Hsia (Eds.), *Goethe und China, China und Goethe: Bericht des Heidelberger Symposions* (pp. 15-36). Peter Lang.
- Mühlmann, W. E. (1984). *Pfade in die Weltliteratur*. Athenäum.
- Novalis. (1826). Die Christenheit oder Europa. In L. Tieck & F. Schlegel (Eds.), *Novalis: Schriften* (Vol. 1, pp.187-208). Reimer.
- Peter, K. (1978). *Friedrich Schlegel*. J. B. Metzler.
- Said, E. W. (2010). *Orientalismus* (H. G. Holl, Trans.). Fischer. (Original work published 1978)
- Schneider, A. J. (2009). *Idylle und Tragik im Spätwerk Goethes*. Peter Lang.
- Schiller, F. (1958). *Werke: Bd. 22. Vermischte Schriften* (H. Meyer, Ed.). Böhlau.
- Schiller, F. (2017). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (K. L. Berghahn, Ed.). Reclam.
- Schlegel, F. (2018). "Athenaeum"-Fragmente und andere frühromantische Schriften (J. Endres, Ed.). Reclam.
- Sommerfeld, S. (1943). *Indienschau und Indiendeutung romantischer Philosophen*. Rascher.

- Suhr, U. (2002). "Du—Gott noch immer Unbekannter": Die Sprache des Glaubens im Werk von Marie Luise Kaschnitz. In J. Badewien & H. Schmidt-Bergmann (Eds.), *Marie Luise Kaschnitz: Eine sensible Zeitgenossin* (pp. 97-113). Evangelischer Presseverband für Baden.
- Suzuki, D. T. (1947). *Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus*. Weller.
- Tieck, L. (1994). *Franz Sternbalds Wanderungen* (A. Alfred, Ed.). Reclam.
- Tscharner, E. H. v. (1939). *China in der deutschen Dichtung*. Reinhardt.
- Tzoref-Ashkenazi, C. (2009). *Der romantische Mythos vom Ursprung der Deutschen: Friedrich Schlegels Suche nach der indogermanischen Verbindung*. Wallstein.
- Unsel, S. (1991). *Goethe und seine Verleger*. Insel.
- Vieta, S. & Kemper, D. (1998). Einleitung. In S. Vieta & D. Kemper (Eds.), *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik* (pp. 1-56). Wilhelm Fink.
- Wackenroder, W. H., & Tieck, L. (1986). *Phantasien über die Kunst* (W. Nehring, Ed.). Reclam.
- Weber, M. (2001). *Der "wahre Poesie-Orient": Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes "West-östlichem Divan" und der Lyrik Heines*. Harrassowitz.
- Weitz, H.-J. (1987). "Weltliteratur" zuerst bei Wieland. *Arcadia*, 22, 1/2/3: 206-208. <https://doi.org/10.1515/arcadia-1987-0126>
- Wilde, O. (1978). *Essays and Lectures*. Garland.
- Wilhelm, R. (1939). *Der Mensch und das Sein*. Diederichs.
- Wilhelm, R. (1973). *Botschafter zweier Welten*. Diederichs.
- Winckelmann, J. J. (1885). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (B. Seuffert, Ed.). Gebr. Henninger.
- Wittgenstein, L. (2014). *Tractatus logico-philosophicus*. Routledge.
- Yang, M. A. (2013). *Idealbilder – Zerrbilder. Romantische Konzeptionen des Orients um 1800*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-02166-0>

Asia as Spiritual Home and Habitat of the Soul: Asian Elements in German Literature from Romanticism to the Twentieth Century

Chien-Chun Lin

Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University
E-mail: chingchunglin@ntu.edu.tw

Abstract

During the early nineteenth century in Europe, a “Eurocentric” atmosphere dominated. Goethe’s lyrical poem, the West-Eastern Divan, was regarded as entering into dialogue with Asian culture, declared representatively and clearly the equality and interdependency of Eastern and Western cultures in the history of German literature. After the Enlightenment, Western civilization had a major impact on social change in Asian countries. The richness, diversity, and multicolor of Asian cultures also left clear traces on Western art and literature, encouraging its aesthetic transformation from the traditional to the modern. Through the analysis and interpretation of representative works, this paper explores, from the perspective of German literary history, the reception and reference of Asian ideas and cultures in German literary works from the Romantic period through to the 20th century, and more generally how Asian culture has inspired Western society and civilization.

Key Words: cross-cultural studies, Goethe, aesthetic modernity, taoism, zen