

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

馮至詩作中的基督教因素

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Oh, Yun Sook
Publisher	Logos and Pneuma Press
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-06-18 15:11:05
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/167005

馮至詩作中的基督教因素

吳允淑（南韓又松大學臨時講師）

二十世紀三十年代，留學德國的詩人馮至，曾經給一個多年的朋友鮑爾 (Willy Bauer) 寫過一封信，這封信非常值得注意：

我白天黑夜都在苦思冥想，既不能看書，也不能寫東西。現在我來回顧一下上週是怎麼渡過的：我覺得上一週就像一個深沉的夜，一個無夢之夜。我不理解，日子為甚麼過得這麼快，而那些日子裏每一分鐘卻又像一個跛腳的老太婆般慢騰騰地從我身邊走過。我也不理解，我這個「異教徒」為甚麼會受這個古老的基督教節日情調所感染，並因此覺得一切都跟平常日子不一樣。——一句話：這次我以自己的方式深深地體會了耶誕節。

在《杜伊諾哀歌》裏有一句詩是這樣的：「因為美只不過是恐怖的開始……」我每次讀到這詩句，心裏都懷着極大的震悚。世界是深沉的，還有許多秘密未曾揭示。美和一切莊嚴的事物所要求的只是放心大膽地去將其把握和忍受。但是在這些東西面前我總是驚訝地停步不前，沒有足夠的勇氣踏進去。我對十分瞭解人生的中國古代哲學家、對善於克服種種困難的你們德國的偉人心懷敬仰，但對「人生」卻感到恐懼。我始終把自己看為古老、衰落的中國上一代的兒子。我在預

感，有感覺……就是行動太少。在寧靜的聖誕夜我覺得我的危機像是體內的疾病，正在加劇，將會急性發作。¹

在耶誕節這一特殊的時刻，處在內心危機中的一個中國「異教徒」，受到基督教氣氛的感染，並且「以自己的方式深深地體會了耶誕節」，這種情境是有普遍的隱喻性的，極為準確地傳達出中國作家與基督教的特殊關係。如果我們不是把宗教看作概念教條和倫理的體系，而是看作對某一種宗教性的經歷中所發生的事情的沉思和心靈的方向，在這一些陳述中，我們可以發現身為一個詩人，馮至雖然沒有皈依基督教，但他對心靈困境的探索是與宗教性沉思聯繫在一起的，並且這是通過詩歌的形式得以體現的。

一、從語言、意象的角度看馮至早期詩歌中的基督教因素

作為「中國最為傑出的抒情詩人」，馮至的抒情不是在自身的生活之外尋求美的消遣，而是從自己存在的最內在的困境出發的深刻獨白，這種特殊的抒情氣質使他的寫作很早就與基督教話語形成了若隱若現的關聯。²如果考察他早期《北遊及其他》等詩作，會發現基督教的語言和意象，已經開始滲透進來。下面主要從兩種類型進行簡單分析：

1. 上帝或神

基督教話語模式的介入，在馮至早期詩作那裏，一種

1. 《馮至全集》，卷12，（河北：河北教育出版社，1999），頁152-153。文中所有有關馮至文章的引用均出自此書。

2. 趙家璧主編，《中國新文學大系·小說二集·導言》（上海：上海良友圖書印刷公司，1935）。

類型表現為「上帝」或「神」的詞語借用，有的含義比較單純，顯示出一種青春浪漫式的調子，比如，組詩《歸鄉》，第七首《祈禱》：

神啊！你笑拈着的花兒，/我懷裏彷彿有了一朵！/它正在慢慢開放，——

/我心兒是怎樣的/一種溫暖難言的微痛啊！//……//天天唱着歌兒，/唱到靈魂頹喪了：/無遠地女郎的笑語啊，/靈魂便蝶一般的飛翔了；/眼前的女郎的幻象啊，/靈魂便飲酒一般的沉醉了。/神啊！這是件罪過嗎？//神啊！假如這都是罪過，/我就要向你乞求了！/請你多給我一些智慧；/我要隔絕了這個人間，/去作古代比丘的生活——/使這花兒好好地開/好好地謝呀！³

「神」在這裏無疑是生命的最高主宰，在詩中它的形式功能在於設置一個至高的點，以便形成詩歌的傾訴、祈願結構。生命和愛情在詩人的心靈中醞釀時，帶來一種激情，這種激情的氾濫給詩人帶來一種「微痛」，帶給他一種對自我的詰問和負罪感。此時，詩人像古代以色列王所羅門那樣，寧可要「多一些的智慧」。生命和愛情的開放和智慧者的所有的榮華，它們如果也不如一朵「野地裏的百合花」的一生，詩人寧願要「多一些的智慧」，像那一朵花一樣穿戴創造者的妝飾，因為我們的智慧永遠無法把握，也無法看清造物主的智慧和意志。⁴上述對自我生命的盤問，

3. 《馮至全集》，卷1，同前，頁263-265。

4. 參見《馬太福音》六章28-30節：「何必為衣裳憂慮呢？你想野地裏的百合花怎麼長起來；它也不勞苦，也不紡線；然而我告訴你們，就是所羅門極榮華的時候，他所穿戴的，還不如這花一朵呢！」也參見《列王紀上》三章：在所羅門的夢中耶和華顯現，

無疑充滿了青春的氣息，重要的是，「神」仍是外在的，人與神之間的關聯只放在前者對後者的祈告上，更準確地說，在形式上「神」與人的結構是支配性的，這一點也表現在下面的詩句裏：

我今宵的生命/被握在神的手中，/他一點兒也不肯放鬆。
//讓月亮滿了還要滿，/果子熟了還要熟——/難道說一切的往例/如今呀，都已變更？//我渴望着明天，/明天的相見——/漫長的今宵啊，/竟似一個垂危的人，/冷酷的上帝指着他，/「不准死！」

——《星期五的夜晚》⁵

在這裏，「神」雖不是祈告的對象，但仍是高高在上的主宰，我們感到生命的沉重性，像「漫長的今宵」，在神的手中，被他握住的生命使我們承受不起它的重量。這種駕於個體之上絕對的支配性帶來的沉重感，還表現在反復的語句中：「讓月亮滿了還要滿，/果子熟了還要熟——」。「反復」的形式，傳達着「神」支配性的永恆存在，這種反復還出現在《艱難的工作》中：

上帝啊！給了我這樣艱難的工作——

我的夜是這樣的空曠，

正如那不曾開關的洪荒。

所羅門求他賜給自己智慧。神賜給所羅門極大的智慧聰明，如同海沙不可測量。還給他列王中沒有一個能與他相比的富足、尊榮。他又是《詩篇》、《箴言》、《雅歌》和《傳道書》等的作者。但關於他的死，聖經卻一帶而過，這使讀者感到一種像《傳道書》裏的告白一樣的生命存在的虛無。

5. 《馮至全集》，卷1，同前，頁320。

他說，你要把你的夜填得有聲有色！
從洪荒到如今是如此地久長，
如此久長的工作竟放在我的身上。
上帝啊！給了我這樣艱難的工作。

上帝啊！給了我這樣艱難的工作——
我一人是這樣地赤手空拳，
我不知何處是工作的開端。
他只說，你要把你的夜填得有聲有色！
我如果問何處是工作的開端，
他便板着面孔靜默無言。
上帝啊！給了我這樣艱難的工作。

……
上帝啊！給了我這樣艱難的工作——
九萬里的人們都在睡眠，
九萬顆的星星向我無情地眨眼。
終於沒有一縷的聲音、一絲的顏色——
沒有開端的工作便已沉入深淵，
沒有工作的身軀為甚麼不化做塵煙？
上帝啊！給了我這樣艱難的工作。⁶

在這裏，每段落的第一行和最後一行都反復出現「上帝啊！給了我這樣艱難的工作——」這字句，這和反復感還在一個句子裏重新反復：「又問了問」，「吹的吹」「流的流」，這一切都在表現生命的沉重感。並且在不斷反復的一些詞語中這種沉重感進一步加劇：「空曠」、「洪荒」、

6. 同上，頁183-185。

「久長」、「空拳」、「彷徨」、「着慌」、「深淵」等，不斷出現的"ang"或"uan (g)"，使無眠的詩人對生命的沉鬱感更加沉重、幽暗。⁷另外，在共有五個段落組成的整首詩中，每段的第四行都具有一種強烈的遞進關係：

他說，你要把你的夜填得有聲有色！

他只說，你要把你的夜填的有聲有色！

怎樣才能把我的夜填得有聲有色？

我一心一意地要從那裏望出一些聲色，

啊，我甚麼時候才能填滿了聲色？

終於沒有一縷的聲音，一絲的顏色——

不難看出，上述詩句，雖然內涵各不相同，但在使用基督教因素時，都朝向一種模式，即：絕對存在者與個體間的支配關係，這不僅是主題層面的問題，重要的是，它直接成為詩歌的構架、展開方式，人對「神」的反復祈告、訴說是其主要表現，從到生命的掙扎，再到無奈的歎息中，「反復」形式則表明這種焦灼的祈告不能終止。在這裏，我們看到神或上帝詞語的運用，在效果上形成的是這樣一種沒有盡頭的內心獨白，作為虛擬的對象，神或上帝的出場只是表明現代人的生命困惑，對這意義的質問懸而未決的狀態問題，包含着一种現代性思索，但這種思索只是一種內心的焦灼，而「上帝」的出場只是襯托這一焦灼不可化解的宿命。

7. 正如馮至在《〈薩拉圖斯特拉〉的文體》一文中所分析的：「尼采經常用明銳的i和幽暗的a織成沉鬱的夜曲……a是無邊的深夜，i是尼采醒着的心」，「尼采運用母音，這樣自如，確是超越了語言的界限，達到音樂的化境。」參見《馮至全集》，卷8，同上，頁285-289。

2. 禮拜堂的意象

如果說上面詩中基督教話語的滲入主要表現在辭彙的借用上，那麼馮至早年詩歌中還有一類借用值得關注，那就是作為基督教外在象徵的意象的使用，如《北遊》中的這首詩作：

我徘徊在禮拜堂前，/上帝早已失卻了他的莊嚴。/夕陽裏的鐘聲只有哀惋，/彷彿說：「我的榮華早已消散。」/鐘聲啊，你應該回憶，/回憶幾百年前的情景：/那時誰聽見你聲音不動了他的心，/誰聽見你的聲音不深深地反省：/老年人聽見你的聲音想到過去，/少年人聽着你的聲音想到他事業的前程，/慈母抱着幼兒聽見你的聲音，/便畫着十字，「上帝呀，保佑我們！」/還有那飄流的遊子，/尋求聖跡的僧人，/全憑你安慰他們，/安慰他們的孤寂、他們的黃昏。/如今，他們已經尋到了另一個真理，/這個真理並不是你所服務的上帝。/……/我徘徊在禮拜堂前，/巍巍的建築好像化做了一片荒原。/乞丐拉着破提琴，/向來往的行人乞憐。/……/啊，這真是一個有病的地方，/到處都是病的聲音——/天上哪裏有彩霞飄揚，/只有灰色的雲霧，陰沉，陰沉……

——《禮拜堂》⁸

在這段詩中，「禮拜堂」作為一個中心意象，是詩行展開的基本背景，巍峨的建築俯瞰着荒原一般的人間。雖然，「禮拜堂」可能是哈爾濱這個城市的一個特殊景觀，但這一意象的使用顯然不是描繪性的，顯然出自一種對西方文學中基督教話語的借用。因為對於馮至來說，「北遊」是

8. 《馮至全集》，卷1，同上，頁168-170。

一次隱喻性的旅行，是對現代社會病態現實的巡禮。「哈爾濱」的大街，被比喻成罪惡的"Pompeii" (龐貝) 城：「這裏找不到一點真實的東西，只有紙作的花，胭脂染紅的嘴唇。」⁹面對這個東方的繁華現代都市，詩人的判斷卻是「這真是一個有病的地方」，這與艾略特 (T.S. Eliot) 的《荒原》(The Waste Land) 很相似(「我徘徊在禮拜堂前，巍巍的建築好像化作了一片荒原」)，都在從某種超越性的視角出發，對現代文明及現代人精神的虛空進行了批判性的審視。而「禮拜堂」這一中心意象，則與神性價值的缺席形成反諷性的對照。

在哈爾濱，陀斯妥也夫斯基這位充滿宗教懷疑色彩的作家，他對人生苦悶和存在狀態的考問對馮至有所影響：

我只把自己關在房中，空對着

《死室回憶》作者的相片發呆。

——《北遊·追悼會(十二)》¹⁰

顯然，在馮至當時的人生考問和存在的質詢中也回盪着陀斯妥也夫斯基的聲音，這在上面的詩作中留下了明顯的痕跡。「上帝早已失去了他的莊嚴」一句，顯然也與尼采的「上帝死了」同調。如果說現代物質文明的發達使現代人處於普遍的生存危機中，那麼上帝的死亡亦即傳統價值信仰的崩潰，則使現代人陷於普遍的精神危機之中。有學者稱：《北游》表明馮至在二十年代末對這一新的精神動向已有所敏感和自覺。而這應該說是哈爾濱之行的實際體驗和

9. 同上，頁171-173。

10. 同上，頁173。

陀斯妥也夫斯基的思想影響的結果。¹¹但應當注意的是，這種影響在具體的詩作中是直接從上述意象的借用來體現的，「禮拜堂」可以看作是上帝離開後留下的廢墟，詩人的描繪旨在進行對廢墟周圍的現代文明的批判。

無論是詞語的借用，還是意象的設置，基督教因素在早期馮至詩歌中看似偶然的出現，其實與詩人此一時期的內心探索有一定的關係。馮至在二十年代末、三十年代初欣賞的陀斯妥也夫斯基、尼采、里爾克都是存在主義的先驅，留德的第一年，他還計劃研究尼采、陀斯妥也夫斯基、克爾凱郭爾，把他們看做是「歐洲在十九世紀的三個偉大的人」，認為他們「能使人敬仰，使人深省，並且在近代的哲學與宗教發生極大的影響」。¹²這說明，馮至由這些思想家而接近宗教文化，是一種自覺的追求，此一時期作品中，基督教的意象、辭彙的出現就是發生在這種「自覺的追求」的前提下的。

然而，從文學創造性的角度看，在早期馮至的詩中，他對基督教語言、意象，乃至對話方式的借用，無論是表達現代文明的批判，還是浪漫情緒的傳達，還是個體生命的現代性思索，都有模仿和程式化的痕跡，其實都在形成一種人／神，自我／他者之間的緊張動盪關係，更具體地說，「上帝」或「禮拜堂」所代表的絕對存在是現代自我之上的無法把捉的「他者」，它的出場只為着表達文明的腐敗和內心焦灼的不可化解。這種垂直的、衝突的人／神關係，在西方現代文學中是十分常見的，馮至似乎在詩中簡單地挪用了這一模式，他獨特的個人使用還未出現。他對這種

11. 解志熙，《生的執着——存在主義與中國現代文學》（北京：人民文學出版社，1999），頁152。

12. 《致楊晦》，見《馮至全集》，卷12，同上，頁131。

模式的創造性轉換，應該是他輟筆多年後，在四十年代寫出的《十四行集》。

二、對話體的轉化：《十四行集》的分析

如上文所分析的，馮至早年的詩作中已經滲透進了基督教的形式因素，在詩歌文本中這些意象和辭彙代表的都是一種外在於詩人自我和現代文明之上的超越性存在，在功能上都是形成一種絕對視角，以形成對文明的批判或表達詩人某種劇烈的現代性衝突。換言之，「上帝」、「禮拜堂」與自我，主體與客體之間的關係是動盪不寧充滿緊張的疏離感，尚未找到一種合適的化解，生命的沉重性和現代性焦慮中還沒捕捉到適當的表現和思考形式。

三十年代，馮至留學德國，在那裏接受了存在主義哲學的薰染，並且更深入地進入了他激賞的詩人里爾克的詩歌世界，對生命存在價值的追索更為深刻地內化在他的思想體驗裏。而且，《北遊》之後的十多年裏，他很少寫詩，幾乎從詩壇上消失，從某種角度看，這是與他內在生命的迫切需要相關的一種嚴肅的態度。這種「嚴肅」不僅要求他從此嚴格排除一切在詩人們那裏常見的自傷自憐和自愛自炫的作風，更重要的是，要求他把寫詩與一個人對生存意義的追索，與人格磨煉和真實生存與信仰的最終建立必然地聯繫起來。¹³一九四〇年，他寫出了現代詩歌史上的經典《十四行集》，這部作品正是他多年在沉潛中思考體驗的結晶，而在其中某種宗教的對話模式被他用來探討生命的價值和意義，並且得到了重新的塑造。

13. 參見王家新，〈馮至與我們這一代人〉，見馮姚平編，《馮至與他的世界》（河北：河北教育出版社，2001），頁199、200。也參見馮至，〈從前和現在〉，載《馮至全集》，卷4，同前，頁129-131。

1. 「我」與「神」或「生命」的「對話」

《十四行集》第一首名為《我們準備着》，在某種意義上它為整部《十四行集》設定了基本的構成框架：

我們準備着深深的領受/那些意想不到的奇跡，/在漫長的歲月裏忽然有/彗星的出現，狂風乍起；//我們的生命在這一瞬間，/彷彿在第一次的擁抱裏，/過去的悲歡忽然在眼前，/凝結成屹然不動的形體。//我們讚頌那些小昆蟲，/它們經過了一次交媾，/或是抵禦了一次危險。//便結束它們美妙的一生，/我們整個的生命在承受/狂風乍起，彗星的出現。¹⁴

忍耐、承受、保持對某種「蒙恩」式的奇跡的期待，在詩行中營造出一種潛在的張力，而它的釋放在短暫的一瞬間——「狂風乍起，彗星的出現」——實現的，並結束於生命整體的完成。「瞬間」與「整體」的對峙，這一結構使我們想起里爾克的《杜伊諾哀歌》中第九哀歌中的一段：

為何，倘若渡過存在的期限，/會比其他一切綠色更為暗淡/在每一葉的邊緣有着細小波紋（像風的微笑）/而若月桂樹一般立着——：那麼/為何我們必須具有人生——且，逃避命運，/而又渴慕着命運？……哦，不。因為幸福是/一種接近未來的失落過於急切的利益。/也不是為了出於好奇，或為了心的鍛煉，/彷彿月桂樹中也有心吧……。//可是因為在今世是太多了，且因為/短暫的今世，一切對我們都似乎/需要且不可思議。最最短暫的我們喲！一次/每人僅僅一次。一次之後就再也沒有了。而且我們也是/一次不在了。可是/僅此一

14. 《馮至全集》，卷1，同上，頁216、217。

次的存在，雖然僅僅一次：/於塵世的存在，似已不可挽回。¹⁵

與里爾克的詩作一樣，在馮至那裏，生命的一次性體驗和永恆時間之間的溝通和匯合構成了忍耐、承擔的最終目的。雖然，這種等待整體的「一次性」降臨姿態在四十年代中國有特殊的歷史隱喻，馮至自己就談到過在抗戰最艱苦的時期裏，社會一片腐敗，而「任何一棵田埂上的小草，任何一棵山坡上的樹木，都曾經給予我許多啟示。在寂寞中，在無人可與告語的境況裏，它們始終維繫住了我向上的心情……我在它們那裏領悟了甚麼是生長，明白了甚麼是忍耐。」¹⁶然而，應當注意的是，詩中的「忍耐」不是在誇耀主體自我的忍耐力或堅定的信念，而是一種保持敬畏之感的「領受」——是自我對某種外在的神聖力量的敞開。這是一種體驗的模式，有限的生命只有在與更高的存在的遭遇中獲得確證，但它更是一種形式上的關係模式。詩行就是在「領受」與「降臨」，一次性與永恆性，我（我們）與彗星般轉瞬即逝的整體中盤旋展開，形成了基本的邏輯線索。

有研究者指出，這是馮至詩中的一種「奇遇」模式，是消除生命有限性與短暫性的物我猝然相遇時的頓悟性體驗。¹⁷但應當討論的是，這裏出現的「相遇」與其說是我與物之間的，毋寧說是人與永恆的終極價值之間的，「奇遇」只是其外表，「領受」中的對話和敞開才是本質，這其實是一種典型的基督教的關係模式——「我」與「神」是如何相遇的。我們在前面討論過，馮至早期詩歌中出現的基督

15. 臧棣編，《里爾克詩選》（北京：中國文學出版社，1996）。

16. 〈〈山水〉後記〉，見《馮至全集》，卷3，同前。

17. 馮金紅，《體驗的藝術——論馮至四十年代創作》，見《中國現代文學研究叢刊》，1999年，第3期。

教形式因素，功能在於設置一個絕對的價值高度，以完成現代性焦慮的表達，而在《我們準備着》這首詩裏，雖然沒有上帝等辭彙，但超驗存在是以隱身的方式暗中出場的，它是自我敞開的對象，是詩歌意義的焦點，「我」與「神」的匯合成為想像力的驅動。這裏，基督教的形式因素發生了內在的轉化，簡單的意象、辭彙借用變成一種關係模式的暗合與滲透，外在的超驗審視變成人與神的超驗「對話」。這可以看作是早期人與絕對緊張衝突關係的延伸，但馮至似乎找到了和解之路，即現代性的自我焦慮可以在與更高生命的對話中化解。

《我們準備着》是《十四行集》的第一篇，似乎起到了開宗明義的作用。與某種自我之外的更高存在的交流、對話模式在後面的詩歌屢有顯現。如《我們聽着狂風裏的暴雨》：

我們聽着狂風裏的暴雨，/我們在燈光下這樣孤單，我們在
在這小小的茅屋裏/就是和我們用具的中間//也有了千里萬里
的距離，/銅爐在嚮往深山的礦苗，瓷壺在嚮往江邊的陶
泥，/它們都像風雨中的飛鳥//各自東西。我們緊緊抱住，/
好像自身也不能自主。/狂風把一切都吹入高空，//暴雨把一
切又淋入泥土，/只剩下這點微弱的燈紅/在證實我們生命的
暫住。¹⁸

生命的孤單與脆弱，也是在一個特殊的背景下展開的，「銅爐」與「瓷壺」等事物各有自己的歸宿，但我們在「高空」與「泥土」之間，仍是保持着一種向未知生命的敞開、對話和交流狀態。後來馮至曾經談到這個問題，《詩

18. 《馮至全集》，卷1，同前，頁236。

《雙月刊》的一個記者曾經問他：「您的十四行詩層次很多，詩中具有超驗的力量，讀者似乎可以在詩句間聽到您與上帝的對話，您認為這些詩具有宗教情緒嗎？」此時，馮至就回答說：「說是神也好，說不是神也好，我似乎在與對面一個『生命』對話，我向他申訴我的內心世界。」¹⁹這段話準確地傳達了《十四行集》的形式構架。「十四行」作為一種特殊的詩歌體式，具有極強的結構性特徵，正如李廣田在論《十四行集》時所說：「由於它的層層上升而又下降，漸漸集中而又解開，以及它的錯綜而又整齊，它的韻法之穿來又插去」，正適宜於表現複雜的經驗，給思想一個適當的安排。²⁰這種錯綜、盤曲又展開的結構，恰恰存在於「我」與另一個他者的關係模式中。馮至詩歌就是這種對生命（或神）的情感的聆聽和對話中產生的圖像和思想，他的創作就是這過程的體現。

2. 「我」與「物」或「他者」的「對話」

但是，上面一段話也包含了馮至的某種否認，即「說是神也好，說不是神也好」，他將對話的他者說成是「一個生命」，這暗示着超驗性的「神」在馮至這裏並沒有直接出現，在《十四行集》中更多出現的是人與神對話模式的投射，投射在人與物的關聯中，這形成了一種潛在的轉化。馮至早期的詩歌創作具有從日常生活中發現詩的藝術特點；現在，馮至則自覺地把自己對日常生活和日常事物的興趣作為自己藝術表現和藝術創造的起點。他自己曾描述當時寫作十四行的心態：

19. 《文壇邊緣隨筆》，見《馮至全集》，卷5，同上，頁250、251。

20. 李廣田，《論十四行》，見《詩的藝術》（重慶：重慶開明書店，1943）。

有些體驗，永遠在我的腦裏再現，有些人物，我不斷地從他們那裏吸收養分，有些自然現象，它們給我許多啟示：我為甚麼不給他們留下一些感謝的紀念呢？由於這個頭顱，於是從歷史上不朽的人物到無名的村童農婦，從遠方的千古的名城到山坡上的飛蟲小草，從個人的一小段生活到許多人共同的遭遇，凡是和我的生命發生深切的關聯的，對於每件事物我都寫出一首詩。²¹

從這個角度看，《十四行集》中二十七首詩全都可以被看成是一種特殊的詠物詩，馮至的與他者的「對話」包括：動物（馱馬、初生的小狗）、植物（尤加利樹、鼠曲草）、歷史人物和藝術家（一個戰士、蔡元培、魯迅、杜甫、歌德、畫家梵高）、城市印象（威尼斯）、旅途感受（一個親密的夜）、形象而安寧的場面（景）（原野的器聲、郊外）等等，所處理的是物與人之間多種多樣的關聯。這種寫作傾向當然受到里爾克的影響，里爾克在《圖像集》（*Das Buch der Bilder*）和《新詩集》（*Neue Gedichte*）中寫動物、植物、藝術品，神話和聖經中的神和人，人世的滄桑變幻。以詠物詩形式描繪典型形象、歷史人物、傳奇人物和聖經人物，對人類命運作要言不煩的總結。「表達人世間和自然界互相關聯與不斷變化的關係」，是《十四行集》與里爾克詩歌的接榫之處。²²

然而，也正是在這裏，與他者「對話」的轉化也使馮至的獨特之處顯示出來。對於基督教文學而言，人與神的對話、聆聽關係是絕對的、充滿張力色彩的，形而上的垂直

21. 〈十四行集·序〉，見《馮至全集》，卷1，同前，頁214。

22. 〈外來的養分〉，見《外國文學評論》，1987年，第2期。

深度是其特徵。里爾克對個人孤獨、恐懼、無庇護等現代體驗及對「日常生活經驗」的關注，都與他對基督教教義的某種反動密切相關，有學者就稱：

里爾克是當代宗教危機的里程碑。他成為里程碑，並不是因為他把優美動聽而不受約束的、充滿宗教的詩句獻給讀者，……而是因為他作品的內容和含義在抨擊傳統的、宗教的觀念的世界的同時，也說明了它正在處於改革危機之中，旨在探明此危機是否合理。²³

這說明，在他身上體現的，正是本文第一章中談到的現代語境下基督教與文學的嶄新關聯方式。具體而言，他提出的「詩的經驗」與「凝視的藝術」等說法，都擺脫了西方的形而上焦慮，轉而在歷史、事物及經驗中把握永恆的存在。用馮至自己的話來說：「一件件的事物在他的周圍，都像剛剛從上帝手裏作用；他呢，赤裸裸地脫去文化的衣裳，用原始的眼睛來觀看。」²⁴但是，神性的光輝在他那裏並沒有消失，而是在事物的背後隱藏着，我、物、神這三元的在場，與凝視、經驗、普遍性三種因素的共存，決定了里爾克詩中微妙的張力關係（《杜伊諾哀歌》中「天使」的仲介性形象也暗含了這種張力），使他在處理現代歷史困境的同時，還能保持一種超驗的深度。

馮至對「人」與「物」對話關係的使用，無疑是以里爾克為仲介的，這種結構似乎也朝向超越性存在的發現，如這樣的詩句：「我們身邊有多少事物/向我們要求新的發現。」

23. 里爾克、勒塞著，《杜伊諾哀歌》與現代基督教思想，林克譯（上海：上海三聯書店，1997），頁100、101。

24. 〈里爾克〉，見《馮至全集》，卷4，同前。

《我們天天走着一條小路》朱自清在四十年代也盛讚馮至是「從敏銳的感受出發，在日常的境界裏體味出精深哲理的詩人」。²⁵但是，這種「哲理」似乎更多地具有社會性的道德內涵。譬如《鼠曲草》中的詩句：

但你躲避着一切名稱，/過一個渺小的生活，/不辜負高
貴和潔白，/默默地成就你的死生。²⁶

更為重要的是，敬畏中保持「領受」的對話形式，轉向為一種對在對話中融合的結構。本來，馮至的心理結構中對「交流」「溝通」等人際之間的關聯的渴求就很強烈，在寫給他人的信中，他曾回憶自己當年：

我不過是以相當大的興趣讀了些Jaspers、Rilke的書，很不全面，但其中有發人深省的論點如關於決斷、界限、孤獨與關聯、寂寞與交流、死的完成等，都對我的思想產生不少影響，它們成為我生命中的「血肉」，這自然在作品裏顯示出來。²⁷

當自我與他者間溝通的渴求，超過了對通過與他者對話而領受絕對價值的渴求，對話的緊張就被溝通的化解替代了。

從一片氾濫無形的水裏，/取水人取來橢圓的一瓶，/這
點水就得到一個定形，/看，在秋風裏飄揚的風旗，//它把住

25. 朱自清，〈詩與哲理〉，見《新詩雜話》（北京：北京三聯書店，1984），頁25。

26. 《馮至全集》，卷1，同前，頁219。

27. 同上，卷12，頁492。

些把不住的事體，/讓遠方的光，遠方的黑夜/和些遠方草木
的榮謝，/還有個奔向遠方的心意，//都保留一些在這面旗
上。/我們空空聽過一夜風聲，/空看了一天的草黃葉紅，//
向何處安排我們的思想？/但願這些詩像一面風旗/把住一些
把不住的事體。²⁸

這首著名的《從一片氾濫無形的水裏》，也可看作是馮至詩歌的一種自我闡釋，它在表達詩人企圖把握無窮的信念時，也說明了詩體上的構造特徵：馮至的十四行體在錯綜變化中，指向的是人與物在對話關係中的「整合」，從對話、觀看到整合，是馮至詩歌的基本結構，如果做大致的分類，「整合」主要表現在人與自然、社會的兩重關係中。

3. 「我」與「物」或「自然」的「整和」

首先，「自然」在馮至的詩歌中佔有很重要的比重，馮至曾借助伍子胥闡述了他對自然的看法：「也許只有在平凡的山水裏才容易體驗到宇宙中蘊藏了幾千萬里的秘密。」但在詩歌中，對自然的秘密馮至似乎並沒有太多探究，在更多時候，他是將自然與人的某種親和關係當成詩歌結構性因素，如《十四行集》第十六首：

我們站在高高的山巔/化身為一望無邊的遠景，/化成面
前的廣漠的平原，/化成平原上交錯的蹊徑。//哪條路，哪道
水，沒有關聯，/哪陣風、哪片雲，沒有呼應：/我們走過的
城市、山川，/都化成了我們的生命。……²⁹

28. 同上，卷1，頁242。

29. 同上，卷16，頁231。

在這裏，人與自然的對話已經變形為人和自然景物的同一，城市、山川、道路都成了我身體的一部分。對話的張力結構，在物我同一的結構中消除了。再有：

我們把我們安排給那個/未來的死亡，像一段歌曲，//歌
聲從音樂的身上脫落，/歸終剩餘下的音樂的身軀/化作一脈
的青山默默

——《甚麼能從我們身上脫落》³⁰

默默青山，安詳而美麗的死亡，人生最終的歸宿也在與自然的化合中。這種由「對話關係」衍生出的「同一結構」也延伸到對日常事物的體味中，如《案頭擺設着用具》一詩，以身邊的書籍、用具等靜物為考察對象，依照里爾克的模式，與物的交流應是發現物的真諦。在這首詩中，最後的落腳點卻是：「只有睡着的身體，/夜靜時起了韻律：/空氣在身內遊戲，//海鹽在血裏遊戲——/睡夢裏好像聽得到/天和海向我們呼叫。」³¹

葉維廉曾認為，馮至在「掌握了里爾克『凝注的藝術』同時，拒絕了西方式的形而上的焦慮，而落實在道家式的『即物即真』和『物物莊嚴』。」³²這種判斷說明了部分事實，但還應當看到里爾克只是馮至從「人/神」緊張走向「人/物溝通」的一個中介，里爾克那裏的人、物、神三元結構，在《十四行集》裏是較少發現的，人與自然的化合模式倒相當多見，基督教對話關係中，經由「物」的轉移，被引入了中國傳統的物我關係。

30. 同上，卷1，頁217、218。

31. 同上，頁240。

32. 葉維廉，〈被迫承認文化的錯位〉，見《創世紀》，1994年，第100期。

人與自然的關係是「對話」——「整合」轉移的一個方面，它同時也顯現在人與社會歷史這另一個他者的關係上。上文已說道，人際關係是馮至關注的一個問題，而形式上的「化合」「同一」模式更是有效地表達着他的這種關注，如：

一個寂寞是一座島，/一座座都結成朋友。/當你向我拉
一拉手，/便像一座水上的橋，//當你向我笑一笑，/便是對
面島上/忽然開了一扇樓窗。

——《威尼斯》³³

這是人與人之間的溝通象徵，對話的距離被取消了。除此之外，與他者的關係還有一種投射，即在一批歷史上的「聖者」身上找到自我的價值取向。自我與超驗存在間的垂直領受、對話，鋪展成對平行時間中歷史人物的崇敬，幾首獻給歌德、魯迅、杜甫、梵高的詩作就是代表。³⁴

無論是與自然的化合，還是對社會溝通、歷史創造的趨同，都顯示了由「對話關係」向「整合關係」的轉變，而整合不是在超越的生命終極那裏實現的，而是在與自然、歷史的匯合中。這背後有着特殊的歷史語境的塑造，馮至是這樣描述詩的形式追求的：「怎樣創造新的形式，培養深切的情感，個人融在大眾而不淪為盲群，這是在這失卻自然、甚至愛情和宗教都在起着變化的時代裏新詩人所應有的努力。」³⁵「十四行」中由「對話」向「整合」的形式轉換其實

33. 《馮至全集》，卷1，同前，頁220。

34. 馮至自己也提及，「《十四行集》裏有三首詩分別呈獻給魯迅、杜甫和歌德，現在看來，這三首詩能較好地體現出他們的偉大精神，我只是在當時認識的水平上向他們表達了崇敬的心情。」（《昆明往事》，見《新文學史料》，1986年，第1期。

也和社會的集體性話語有着內在的聯繫。按照一種常見的觀點，馮至二十七首十四行詩表明：他在日趨強大的壓力下依然忠實於自己的藝術，並能從個人的堅定信念對抗集體主義的神話，在精神實質上，馮至唱出的，完全不是他那個時代的「主旋律」，而是個人獨具的內心感受；是對生與死、短暫與無限的焦慮與思考，是對生存價值與精神再生的關注與追索，是語言對不可說事物的把握，以及更廣大的，個人存在與自然，與宇宙生命的應和。³⁶但值得討論的是，這種說法其實忽略了馮至十四行詩中內在的同一化模式，雖然在題材上馮至選擇的是個人的內心玄想，但在同一化模式所表達的與自然、歷史的「整合」傾向，還是符合着時代的總體話語模式的。簡單地說，這種總體性的話語模式要求的是「我們」對「我」的取代，是集體經驗對個人的包容，是共同的一致性對差異、分離的超越，馮至的特殊「整合」形式，可以說從話語模式的角度，參與了歷史的宏大合唱。

我們可以大致做出下面的總結，在馮至的十四行詩裏，對基督教對話體——「人」與「神」的超驗對話模式——的暗中借用，為其早期作品中的現代性緊張、動盪的追問，找到了一個化解的方式。但這種「模式」有一種向自然、歷史轉化的取向，「人」與「神」的對話變為「人」和「物」的對話，對「整體」的追求、渴望瞬間的把握，引發出「化為自然」與歷史崇敬的雙重整合。在西方文學裏面的人和超越存在的糾葛模式，在馮至那裏變成人和自然的對話和里爾克式的對「物」的把握，變成「有我之境」的自然和個體

35. 《馮至全集》，卷5，同前，頁269。

36. 王家新，〈馮至與我們這一代人〉，同前，頁201。

的關係模式。雖然比傳統文學「個體」存在顯得突出，但傳統詩人的命運總是在馮至身上回盪着。

如果像馮至所說的，尼采「用聖經體寫成一部反聖經的《查拉圖斯特拉》」，馮至就用基督教的對話模式，表達了一種在與自然、歷史的對話中的自我整合。³⁷

37. 參見《馮至全集》，卷8，同前，頁288、289。