

“梵我一如”与“万物齐一”

——试析戈特弗里德·本恩三十年代后文艺思想中的亚洲文化

(德)约尔格·罗伯特 李开元

【摘要】亚洲文化对德国诗人本恩三十年代后的文艺理念和作品风貌影响深远。本恩基于“梵我一如”与“万物齐一”两个概念对亚洲文化的接受经历了从偏狭到相对立体全面的过程。起初,他受时代偏见影响,在其作品中将亚洲文化视为抱残守缺的偏负面形象。后来,他逐渐领悟并开始欣赏亚洲文化中天人合一的精神内核,扮演了主动创造与融合者的角色,他的文艺理念与亚洲智慧有了更多精神上的有机联系,亚洲思想文化的活力在其创作中被真正激发出来。本恩的文明互鉴实践既反映了现代以来德语区文明互鉴的典型特点及症候,又体现了诗人的创新精神,具有很高的文化及史料价值。

【关键词】戈特弗里德·本恩;亚洲文化;梵我一如;万物齐一;文艺理念

【作者简介】约尔格·罗伯特(Jörg Robert 1971-),男,德国维尔茨堡人,文学博士,图宾根大学讲席教授,从事近代早期德语文学、荷尔德林、戈特弗里德·本恩研究;李开元,图宾根大学德语系(德国 图宾根 72074)。

【原文出处】《西北师大学报》:社会科学版(兰州),2025.6.22~32

【基金项目】国家建设高水平大学公派研究生项目(202208080059)。

一、引言

诗人戈特弗里德·本恩(Gottfried Benn, 1886-1956)是1951年首届毕希纳文学奖获得者,是前西德乃至整个德语区现代文学的代表人物。其创作生涯贯穿整个二十世纪上半叶,亲历表现主义、先锋主义及战后文学等重大变革。他的创作风格随着时间推移呈现出引人注目的多样性,是德语文学史重要的参与者与见证者。因此,在现代德语文学专家基泽尔(Helmuth Kiesel)看来,本恩作为诗人完全可以与剧作家布莱希特(Bertolt Brecht)、小说家德布林(Alfred Döblin)共同代言德语地区的文学现代主义。^{[1][11]}本恩接受了完整的西方人文教育,扎根西方思想、文艺传统。同时,他的文学创作又反映了很多欧洲人在现代化进程中的典型心态。故而,他又被学界广泛称为“时代的表型”(Phänotyp der Stunde),打上鲜明的西方烙印。然而值得注意的是,二十世纪一二十年代,本恩创作生涯的早期却也是东方热、亚洲热的时代。当时的德语区,始于18世纪的梵学研究方兴未艾,而汉语经典的译介又如火如荼。在此背景下,印

度与中国文化对于本恩几乎成为“亚洲文化”的代名词,在其二十世纪三十年代后的作品中频繁出现。本恩眼中,亚洲文化不仅是西方的镜子,更是他在文艺实践中探索人与世界关系的重要灵感来源和表达载体。因此明确本恩对亚洲文化接受的时代背景、根本动机与接受模态,有利于发掘作为其思想中的“东方”基因,促进对其更加多维、准确的理解。此外,由于本恩思想在当时德国的高度典型性,研究他对亚洲文化的接受,也有助于以点带面地展示十九世纪到二十世纪上半叶德国文化界互鉴实践中的典型症候,可以从跨学科视角为今日学术及文艺实践提供参考借鉴。

事实上,古印度吠檀多哲学强调天人合一的“梵我一如”(Tat twam asi)思想与中国道家从时间流变出发,解构生死荣辱的“万物齐一”的相对主义理念对本恩有着极其深远的影响。从二十世纪三十年代起到本恩去世,它们在本恩文字中的每一次出现基本都标志着他诗学、美学观念的重大发展与转折。这两个概念具有一定的内在相似性,而本恩对它们的

接受也存在内在联系。他在作品及文论中,频繁地同时提到它们。而它们在本恩作品中也经历了一个从由时代偏见主导,以抱残守缺为特点的偏负面形象转变为掌握天人合一智慧、启迪文艺创新的正面形象的过程。由于本恩对这两种思想传统的接受与理解兼具时代色彩与创新意识,充分、全面地反映了他亚洲文化接受实践的特点与问题。所以,本文将以此两种思想传统为出发点,考察亚洲文化思想与本恩文艺理念的联系,通过分析本恩文学作品、书信及与他创作相关的文本资料的语文学方法,以中印两国文化为基础梳理本恩的亚洲文化接受史、重构本恩接受亚洲文化的基本方式,并尝试为本恩作品中的亚洲元素提供系统性认识与阐释路径。本文分三部分:第一部分简述上述两种亚洲思想传统的内涵,并梳理本恩的阅读与社会活动史,依据现存史料厘清本恩对上述思想的可能接受脉络。第二部分分析本恩的文学及理论作品,具体阐释上述两种思想在本恩“亚洲接受”中的角色。第三部分将总结研究结论,并借助文学批评工具,指出本恩文明互鉴实践中的特点与问题。

二、时间遗忘之地——德语区近现代学者眼中的亚洲

“梵我一如”的梵文表达为“brahman atman aikyam”——即“梵”(Brahma)与“(个体)灵魂”(Atman)的一致性(aikyam),它是吠檀多哲学的思想核心。^{[2](P217)}吠檀多经典《歌者奥义书》(Chandogya-Upanishad)中,婆罗门乌达勒迦·阿鲁尼(Uddalaka Aruni)向其子史维塔克图(Svetaketu)传授世界的本质时说:“微末之物与宇宙本质相同,这一本质便是真相。它是一切个体的本质,它便是你。”^{[3](P140)}因为这段话揭示了作为存在本质的“梵”与代表个体灵魂的“我”之同质性,所以“它便是你”的梵文“Tat twam asi”也常被用以指代“梵我一如”。这一思想传统对后来佛教中消解主客对立的“无分别智”有着深远影响。值得注意的是,无论吠檀多的“梵我一如”还是后来佛教的“无分别智”都拒斥意识昏沉和麻木不仁。相反,它们都强调证得“梵我一如”的智慧需以清醒的意识观照“分别”的本质,进而超越分别。^[4]“万物齐一”的思想则起源于中国的道家学说。它强调万物本体论层面的平等地位和矛盾的对立统一、相互转化。虽然这一

概念最早由庄子在《齐物论》中通过“天地与我并生,而万物与我为一”^{[5](P31)}的表述提出,但在魏晋玄学重要代表人物王弼看来,这一物我两忘的生命状态完全也可以在更早的老子思想中找到渊源。^{[6](P28)}总而言之,“万物齐一”的思想在整个道家的思想体系中有核心的地位。它主张世人谛听“天籁”、与自然合一,放弃因我执而起的种种追求,达到以“吾丧我”为根本特质的“逍遥”状态。^[7]与印度哲学相似,道家思想同样强调“莫若以明”——即以澄明清醒的内心去感知事物的本质。

吠檀多哲学最重要的代表人物之一罗摩奴阁(Rāmānuja)认为,“梵我一如”的根本前提在于存在于人神之间,近乎诺斯替主义(Gnosticism)的等级性、阶级性权力秩序系统。他主张,神进入人的灵智,并以此将其升格为其神性身体之一部分是“梵”与“我”在本体论层面上同质性的根本前提。也只有从人与神在这个层面的同一性出发,人才能在认知层面做加法,认识宇宙万法之“多”。^{[8](P96)}与“梵我一如”的思想不同,庄子在《齐物论》中以“非彼无我,非我无所取”和“彼是莫得其偶”的辩证法指出了由“一”(大道)化生的事物正反两面、阴阳两极相互流动,变换不居的基本状态。在此基础上,他宣称“天地一指也,万物一马也”,认为万物彼此平等,没有等级秩序和本体论层面的差异。而大道本身,则如同“环中”,本身没有常形、变化无穷。因此,认识事物多样性后,人应当为认知做减法,体察宇宙大道之“一”,方能不为“多”所惑,陷入“茶然疲役而不知其所归”的窘境。^{[5](P21-26)}因此,“梵我一如”的理念总体上倾向于由冥思感“等级”,从人作为神之一部分的本体论前提出发,理解万物之“多”的发散性思维模式,具有神学色彩。但“万物齐一”的思想相较于前者而言更加强调由“实证”悟“平等”,走向“三生归一”“复元归道”的收敛性认知过程,突出哲学思辨。^[9]

但是,即便“梵我一如”与“万物齐一”侧重不同,这两种思想传统的内在相似性仍是不容忽视的。一方面,它们都要求人们跳出一己私欲、行为顺应自然规律思想和行动,强调主体与世界的同一性。故而,两种思想虽在具体操作层面有所不同,但“大道元一”在这两种思想中都是最核心的本体论观点。另一方面,两种哲学思想所倡导清静无为又都不是逃

避现实、彻底沉湎于虚无的。它们倡导的“无为”是清醒状态下有意识的“有所不为”，而非混沌、麻木的“无所作为”。^[10]它们与其说是否定历史与行动，不如说是否定囿于自我私域的视角偏狭。

虽然印度文化与中国文化在德语区的传播史孰早孰晚已无法考据，但总体而言印度学作为研究对象的时间要长于汉学。17世纪中期，耶稣会教士编纂了德国历史上最早的梵文和泰米尔语语法词典。1791年，古印度戏剧《沙恭达罗》(Śakuntalā)被由英语转译为德语。^[11]歌德第一时间阅读了这一译本，并称赞道：“若你想在一个名字下理解天与地，我将告诉你《沙恭达罗》，别的都不用再说”，^[12](P13)]而赫尔德(Herder)则称，它将自己带入了“以太”(Aether)之中。^[13](PP.176-177)]从这些表态不难发现，虽然德语作家们当时可能还并未直接面对“梵我一如”的表达方式，但他们对印度文化的接受视角某种程度上预示了这一概念后来在德语语境下的重要性。借该剧的东风，19世纪初德国印度学、梵学开始正式成为学者研究的对象。学者们通过原文或拉丁文译本接触《奥义书》在内的吠檀多经典，并开始将它们节译为德语。^[14](P101)]威廉·冯·洪堡(Wilhelm von Humboldt)与施雷格尔兄弟(Brüder Schlegel)等文化巨擘均参与其中。^①1819年，叔本华发表《作为意志与表象的世界》(Die Welt als Wille und Vorstellung, 下简称《意》)。在《意》中，他正式将“梵我一如”(Tat twam asi)这一概念引入德语区人们的视线，并将其视为人类最高的智慧。在他看来，罪(culpa)与罚(poena)本质上同是个体出于生存意志(Willen zum Leben)所作的“恶”(malum)。故而基于它们的法律以个体利益与求生本能为核心，只是“一时的正义”(zeitliche Gerechtigkeit)。若想达到“永恒正义”(ewige Gerechtigkeit)则需所有人认识到“梵我一如”，跳出主体性原则(principium individuationis)，回归某种原始的无政府状态。^[15](PP.497-499)]叔本华的这一思想深刻地影响了早期尼采。在《悲剧的诞生》(Die Geburt der Tragödie, 下简称《悲》)中，尼采虽斥责叔本华对主体性的悲观为“投降主义”(Resignationismus)，但他的“酒神”(dionysisch)精神很显然受到了《意》中“梵我一如”思想的影响。它倡导从音乐精神出发，放弃主体性及时间、空间等一切与主体性相关概念，达到与“自然”(die

Natur)、与“太一”(das Ur-Eine)合一的境界。^[16](P29)]在他看来，只有以酒神精神为内核的艺术才是超越时间的、永恒的艺术。从这个层面上讲，尼采虽未直接提及“梵我一如”，但他将这一概念在德语中的语用场从法哲学领域拓展到整个美学与艺术哲学场域。从本恩后来对此概念的使用来看，尼采的确在其对这一概念的接受语境中占据了中心地位。二十世纪二十年代，本恩首次在一位精神病学者的论文中读到“梵我一如”这一概念。^[17](P23)]作者毕肖夫斯基(Gustav Bychowski)将精神分裂症症状与“梵我一如”进行比较的思路也明显受到了20世纪初流行的精神分析与尼采思想的影响。

中国文化与思想一度也在18、19世纪的德语区受到注意，但这种注意既不持久也不系统。从莱布尼茨与黑格尔的相关文本来看，当时德语区对中国思想的接受主要基于某些儒家作品的节译。强调“万物齐一”的道家思想是直到20世纪后，欧洲开始面临现代技术发展带来的种种问题时，才作为一种精神上的安慰剂真正进入德语区人们的视野。1907年，贝特格(Hans Bethge)出版其转译自法语的中国诗歌集《中国笛》(Chinesische Flöte)。^[18]其中，六首唐诗被马勒(Gustav Mahler)谱曲成为声乐套曲《大地之歌》(Das Lied von der Erde, 下简称《大》)。在这之中，李白诗作占四首。^②李白其人深受庄子影响，而这一点在《大》选取的作品中体现得尤为明显。贝特格的翻译虽多有讹误，^[18]却一定程度上再现了李白纵酒狂歌、漠视生死荣辱的气质。在汉学家卫礼贤(Richard Wilhelm)看来，它使李白在德语区彻底成了一个文化现象。^[19]卫氏1910年便已发表了其《道德经》的翻译，《大》的成功对他在1912年紧接着发表其《南华真经》(Dschiung Dsi. Das Wahre Buch vom südlichen Blüteland)及《列子》(Liä Dsi. Das wahre Buch vom quellenden Urgrund)译文起到了推动作用。德语区二十世纪以道家思想为主导的“汉学热”由是开始。现有研究表明，里尔克、德布林、克拉崩特(Klabund)与布莱希特等本恩终身阅读的作家均在《大》后接触道家思想，且在作品中不同程度地表现出“万物齐一”的相对主义观念。^③其中，克拉崩特作为诗人与钢琴家更是同时对马勒的音乐与卫礼贤的译本展现出强烈兴趣。他1910年后文本中对老庄的引用多体现出

卫礼贤的影响。^[18]1915年,他出版中国诗歌意译集《李太白》(Li Tai-pe)。从他在此书中对《将进酒》(Der ewige Rausch)等诗的意译来看,他笔下的李白与历史中的李白有着本质的区别。后者清醒地认识到时间流逝不可逆,却又在“天生我材必有用”的信念之下以饮酒表达自己平等看待生死荣辱的旷达态度;而前者则以“只有醉酒的李太白才不会死”的词句展现出彻底的悲观与虚无主义倾向。^{[20](P46)}他通过饮酒麻痹感官,并通过暂时丧失对主体与世界的区分能力获得一种对永恒的酒神式想象,并以此回避时光易逝的痛苦。显然,克拉崩特将道家“万物齐一”的思想理解为一种拒斥时间与发展的封闭姿态。而中国文化则被他作为一种古老且停滞的他者形象与迅速发展的现代欧洲对立起来。总体而言,他作品中的李白与《大》中的李白根本气质相似,是一种由道家文化与欧洲理念论(Idealismus)传统拼贴而来的现代性蒙太奇(Montage)形象。由于克氏从1914年起到其1926年去世始终与本恩保持紧密的联系并存在较为频繁的文学交流,^{[21](PP. 14-16)}因此,本恩无疑在与他的交往中获得了对中国文化的最初印象。

事实上,所有上述积极接受道家“万物齐一”思想的德语现代作家大多数也同时是印度文化的拥趸。而且,无论是德布林取材自吠檀多经典和古印度神话的史诗《玛纳斯》(Manas)抑或是里尔克关于佛的三首诗歌均直接或间接展现出了“梵我一如”的思想。此外,他们对于中国与印度文化,乃至亚洲文化的接受模式的特点也非常明显且一致:其一,与歌德和赫尔德相似,他们通常将印度与中国看做与现代欧洲相对的、原始且停滞的他者。其二,他们在接受“梵我一如”与“万物齐一”时往往强调两种概念传统逃避历史进程、强调太一与永恒的时间性维度。其三,他们通常倾向于忽视上述两个概念的特殊性、抹除它们各自与欧洲理论传统——特别是尼采思想的区别,将它们从各自的历史语境中抽离并作为近义词使用,以表达德语语境下的现代性问题。综上所述,本恩在30年代前可能接触的文学及哲学文本中,对中国、印度乃至整个亚洲文化的接受并未跳出黑格尔亚洲国家的发展整体而言一成不变,故没有“历史”的理论前置。^{[22](PP. 142-146)}在德语现代作家

眼中,亚洲作为被时间遗忘之地,其形象往往不具备立体性。

三、原始性群体无意识——《永不止息者》中的亚洲想象

20世纪初,本恩在马尔堡与柏林短暂学习了哲学与德语文学。在那里,他接触了康德、黑格尔与叔本华并系统性阅读了尼采作品。1912年,随着他通过《陈尸所及其他诗歌》(Morgue und andere Gedichte)在德国文学圈一炮而红,他的交游范围进一步扩大,结识了包括克拉崩特与德布林在内的一众当时居于柏林的现代作家。虽然从当时亚洲文化蔚然成风的氛围来看,中国与印度几乎必然在本恩与他们的交流中占据相当重要的地位。但是由于他们都居住在柏林,多数时间口头交流且本恩三十年代前的信件几乎尽数丢失,今天精确地重构本恩的亚洲接受以及与各位作家之间的联系已不可能。故而对于本恩的亚洲文化接受溯源只能从他第一部明确讨论亚洲文化的作品开始。

1930年7月到1931年下半年,本恩应作曲家欣德米特(Paul Hindemith)邀请,^{[23](P15)}与后者合作了诗人一生中第一部,也是唯一一部清唱剧。该作品名称由本恩定为《永不止息者》(Das Unaufhörliche,下简称《永》),于1931年11月在柏林的第二届广播音乐节(2. Tagung für Rundfunkmusik)首演。所谓“永不止息者”简而言之就是时间。在第一部分概述时间的力量后,他在第二部分用最长的篇幅描绘了西方文化与时间的紧张关系,并在第三部分试图通过东西对话,以“梵我一如”和“万物齐一”的思想为“白种人”(weiße Rasse)提供与时间和解的新模式。从1928年末到1930年,本恩将主要精力用于思考如何以艺术带领西方走出现代性危机。社论和书评之类应用性文体是其当时作品的主流形态,而纯文学创作数量较之从前可谓锐减。所以,《永》从时间上看是他文学领域的重出江湖之作,从内容上看是其长期社会思索的结晶,在其创作生涯中有承前启后的地位。亚洲文化在此首次出现便成为解决西方问题的灵感来源,足见其在本恩思想中的地位。但是,亚洲在《永》中却显得面目模糊。这种模糊性主要体现在文本中“亚洲”的身份不清与其文化的去语境化(Entkontextualisierung)、去历史化两大方面。

(1)远古民族/梦着亚洲/拂晓的歌。

(2)人是灰烬,/河边的灰烬,/飘飞而逝/在那圣水之边;/同一把火燃他们/同一个名唤他们/这名/在永恒创造之存在中/安息。

(3)长路漫漫/从小屋到稻田/没有荣光!/内心图景:/息此于一/交缠为一/神圣的黑暗!/内心图景:/诞生如/腐坏/胜利如/毁灭:/同一支舞/同一个名!/神圣的黑暗,/没有天空/星星如你一样。

(4)在胜利与果实中/只有做梦最难。/一个沐浴的池塘,/一座祈祷的神庙,/一所小屋,/这就足够。/大海/没有帆/比梦之帆更白/波涛/没有幸福/比迷狂的幸福更深。/风暴,/停止在古老的/亚洲/永不止息的歌里。

(5)在胜利与果实中/只有做梦最难。^{[24](PP.203—204)}

首先,通过仅有的地理信息“小屋”“稻田”“河流”“寺庙”及用于沐浴的“池塘”只能大致将在《永》中“亚洲”定位在东(南)亚或南亚次大陆的亚热带及热带地区。这片地区土地广袤,文化多元。与之相应,文本本身也可以在多种文化传统的背景下进行解读。个别研究将琐罗亚斯德教中人们祈福的“圣火”(ādāran)^[25]与上文中的火进行联系,但由于此种说法缺乏有效论据,在此不予讨论。因此,在(2)中“灰烬”“火”与“河流”这些意象随着理解视角的差异,主要体现出吠檀多哲学与佛教特色。若从字面理解这些意象,则该段前四行可解释为印度教(直接来源于吠檀多哲学)的火葬丧仪。印度教徒认为,将逝者骨灰抛入恒河可令其回归自然,更为顺利地开启下个轮回。若按引申义理解上述意象,则可从佛教典籍中“恒河沙数”的修辞联想到“众生平等”的思想。人与其他众生一样,如同恒河之沙,来自自然而最终亦经“一把火”归于自然。但无论如何理解,(2)都体现出一种“梵我一如”的思想感情。其次,在(3)中除印度文化外,也有道家文化的痕迹。本恩在该段第9、12行显然借鉴了1921年克拉崩特对《老子》意译中的“出生入死”一节的基本结构与思想特质:

生之始亦是死之始。死有待从十三。人受其命于天而非自身,故死可于其身上觅得弱点十三。它们从何而来?从人对生命的执着来。据说,知生之人能毫无惧色逡巡在布满老虎与犀牛的土地,也可手无寸铁地从敌军的长矛与匕首间穿行而过。在其

身上,犀角与虎掌无所逞其威,匕首亦无处措其利刃。为何?因其本就不死。”^{[20](P158)}

与克氏文本相同,(3)中第9—12行也是先谈生死,后谈胜败。克氏受庄子影响,将“出生入死”(出于世而生,入于地则死)理解为“方生方死”(出生即迈向死亡)的齐物观念也同样被本恩继承。^{[24](P204)}因此,《永》中的“亚洲人”至少涵盖了印度和中国两个国家,印度教(吠檀多)、佛教与道家思想三种文化。文本的多义性与涉及文化传统的庞杂使得具体判断“亚洲”何在成为不可能的任务。

与这种民族、文化的多元和复杂相反,本恩在《永》中对亚洲文化的理解十分简单。在“亚洲”部分中,“一”(Eins)字及其变体共计出现九次。这说明他倾向于以“梵我一如”与“万物齐一”思想中强调同一性的共性概括整个亚洲文化。(1)和(5)着重强调了“歌”(Lied)与“梦”(Traum)对亚洲的作用,而(3)则强调了舞蹈(Tanz)的意义。从文本看,本恩笔下的亚洲人显然停留在尼采意义上前苏格拉底的阶段——即以艺术抵达迷狂之境,并由此感受“我”与“物”、“梵”与“我”的同一。^{[16](PP.81—83)}吠檀多、佛教与道家思想全都强调领悟“梵我一如”与“万物齐一”时“明”——即精神清醒的重要性。而以歌舞与梦产生的迷狂悟道,则是尼采哲学的特色。^{[16](P30)}又因为(4)与后文中接受亚洲文化的“白种人”同样提到“梦与迷狂”(Traum und Rausch),^{[24](PP.206—207)}所以可以断定:《永》中“梵我一如”与“万物齐一”的思想被剥离了原有语境,并在《悲》的话语体系中被重新联系起来。从文中多次重复的“止息”“停止”和(4)的内容来看,发展停滞与逃避现实也是本恩理解“亚洲”的另一层底色。1930年前后,印度的反殖反帝运动如火如荼。而当时中国的现代工业不仅在大城市高速发展,还呈现向周边内陆地区扩散的态势。^{[26](P162)}然而这一切在本恩笔下并未得到体现,《永》的“亚洲”始终是原始且静态的。在其为《永》撰写的《引言》(Einleitung)中,他将亚洲文化明确定义为“避世”(Weltabkehr)并称其代表一种与欧洲“早期原始状态”(frühere Primitivität)相近的,“放弃行动的静态学说”(statische]Lehre von der Vernichtung der Tat)。^{[24](PP.188—189)}而在与作曲家的信中,他又以“反文明”(gegen Civilisation)的“集体主义”(Kollektivismus)

作为亚洲文化的代名词,并将其与代表启蒙、独立的欧洲文化对立起来。^{[23](P29)}从本恩该时期作品及书信中亚洲人群蒙昧却又自足自满的形象来看,他显然将“梵我一如”与“万物齐一”思想上强调整体的“无为”彻底误解成了抱残守缺、远离实干的“不为”。《永》在承认亚洲思想与“太一”接近同时,也表明这种接近源于原始性群体无意识带来的停滞与落后。其底色虽“神圣”(heilig),但也“黑暗”(dunkel)。^{[24](P204)}显然,《永》中的亚洲形象虽融合了中印两国的思想传统,但相较于“生三归一”的道家思想,其思想底色并非来自对表象的归纳与总结,而是与吠檀多由“一”及“三”(多),从冥思出发的认知模式更为近似,带有更多神秘色彩。这一点从本恩化用的克拉崩特版“老子名言”中同样可以看出端倪。同时,从文本中所描述“亚洲”机械重复的现实生活来看,吠檀多和道家思想中象征“大道”或神性的“一”被彻底理解成了“一成不变”。因此,走向亚洲之于本恩并非西方艺术与文明的出路。对他而言,可以超越时间的艺术需要能够体会“梦与迷狂”,同时又投身于改变和实干的“超人”创造。^{[24](PP. 208—209)}由于探索与实干在《永》中是独属于西方人的品质,所以可以推测,本恩心中的“超人”应当是“白种人”中的一员,而亚洲思想仅能作为超人创造过程中的灵感与辅助出现。在黑格尔看来,中国文化的本质是人在完善的封建生命政治下对尊严的放弃,而印度文化的核心则是耽于“梦”(Traum)境的主体性缺失。^{[22](PP. 174—176)}由此可见,《永》对亚洲的接受范式与黑格尔和上文提到的叔本华高度相似。最迟20年代,本恩便已通过霍夫曼斯塔(Hugo von Hofmannstahl)的女儿结识了吠檀多哲学学者海因里希·齐默尔(Heinrich Zimmer)并开始关注其研究。在他30年代后的文本与信件中,本恩频繁提及后者。1930年,齐氏发表专著《永恒的印度:印度存在哲学的主要动机》(Ewiges Indien. Leit-motive indischen Daseins)。由于《永》中关于印度丧仪、“梵我一如”乃至死生同一的认识显然与齐氏作品有极强的关联性,在一些文段中,《永》甚至与齐氏的语言风格雷同,^④故而本恩在创作《永》的过程中很可能参考了此书。然而齐氏认为,吠檀多哲学的思想内核并非停滞不变,它是时间的哲学、变化的哲学。“梵我一如”中主客不分、死生平等的前置条件是

人在因“缘”(Karma)而起的各个生命状态中不断变动,故无法以僵化的概念形容。^{[27](PP. 33—34)}由此可以断定:本恩或仅仅在齐氏作品中寻章摘句丰富自己的创作,并未试图理解齐氏书中的思想;或出于当时对法西斯的认同^{[28](P24)}站在民族主义立场对“梵我一如”理念中的本体论进行了阉割和简化。可以说,齐氏对吠檀多哲学的观点与本恩在《永》中所表达的几乎截然相反。因此,他对《永》表达赞赏^{[17](P18)}或许只是出于礼貌。同理,本恩虽然在《永》创作前已通过不同渠道了解到包括卫礼贤在内的汉学家及道家经典,但从《永》的文本和其中道家思想与尼采式酒神激情和黑格尔思维范式的高度杂糅来看,他当时对道家的接受仅来源于克拉崩特等人的道听途说。总体而言,《永》虽然涉及亚洲文化的多个面相,但其中的“亚洲”不啻是一个二十世纪欧洲流行偏见的集合。虽然本恩多次鼓吹《永》的普世性、中立性,^{[23](P29)}但他笔下平面化的亚洲形象还是透露出了某种殖民主义,甚至种族主义的他者想象。

四、亚洲思想与本恩战后的“蒙太奇”文艺理念

本恩在《永》的创作过程中对吠檀多与道家思想的认识还比较肤浅,而他战后的文艺思想却一定程度上开始与吠檀多哲学和道家哲学中超脱尘俗、清静无为的思想产生了共振。从本恩的作品来看,他一方面从此前遗世独立的精英立场转向某种程度上的“和光同尘”;但另一方面,思考艺术如何不被绑架与利用也构成了其文艺思想的重要内容。1934年左右,本恩开始逐渐与纳粹保持距离,他的社会活动随之减少。1938年,他被当局禁止写作,被迫陷入沉默。^{[29](PP. 85—86)}也正是在这段时间里,他开始了对吠檀多与道家哲学经典的直接、系统阅读。这一阅读经历与他后期文艺思想的转折关系密切。

现有史料信息表明,他与齐氏的沟通和对其作品的阅读在30年代后明显增多。虽然他对齐氏其人颇有微词,但依然承认后者能够“看见和懂得(印度文化各元素间的)联系”^{[30](P63)}并认可其在自己吠檀多及佛教哲学的接受中的作用。^{[31](P273)}而本恩对卫礼贤本人的作品及其道家经典德译本的阅读也大致开始于这段时间。德国现代文学档案馆(DLA Marbach)保管的本恩藏书中,关于中国文化现存最早的读物是卫氏发表于1931年的《人与存在》(Der Mensch und

das Sein)。其中,卫氏系统地阐释了“万物齐一”的思想并以歌德与老子为例对道家思想和西方文化进行了比较。^{[32](PP. 98—113)}本恩与终身笔友奥茨(F. W. Oelze)的信件表明,本恩从三十年代中期到四十年代按照卫氏书中的线索对道家经典进行了阅读。其中,他特别引用了卫氏对“瞿鹊子问乎长梧子”(Meister Blinkblick fragte den Alten am Baume)一段部分语句的翻译^{[33](PP. 62—63)}来表达自己回归精神世界、蔑视外界荣辱的思想感情,^{[30](P346)}足见《齐物论》对本恩的重要意义,以及“万物齐一”的思想对他的影响之深刻。

着眼于物,准确认识,尔后摧毁之——这有时对我很容易。它是由某些被记下过的事物、研究过的细节构成的喷泉,然后我将它们全部抛诸脑后。这就是生命。^{[34](P46)}

以不可被定义的方式行动,并以此得到平静的大地之印象,拆解、排列其组成部分……此外再加上古老但又与我们杂交的民族所具有的发展意识——即“梵我一如”的思维方法论:沉潜到物之中,尔后历经不均衡与混乱的折磨,重整自我,并在某个瞬间焕然一新。^{[31](P50)}

从上文所引本恩发表于1947年,代表其战后文艺思想的小说《地心说者》(Der Ptolemäer)看,他在被迫沉默的近十年中对“梵我一如”与“万物齐一”的认识得到了进一步深化。通过对吠檀多与道家思想更为系统的认识,他意识到这两种思想传统中并没有《永》中“查拉图斯特拉式的激情”(Zarathustrapathos)与迷狂,^{[30](P346)}并开始在一定程度上接近两种思想的精神本质。一方面,他不再以静止的眼光看待它们,而是注意到了其运动发展的一面。另一方面,他不再将这两种思想中体现的物我两忘状态简单理解为日常生活中由节庆或迷狂导致的群体无意识。由此,这两种思想传统的活力在其文艺思想的建构中得以被激活。《地心说者》当中,他从语言批判的角度对纳粹历史的反思充分说明了这一点。本恩认为,现代科技拓展了表达可能性,给人们一种可以用某种普世性形而上学话语说“无尽的空间、远方、永恒与灾厄”^{[34](P32)}的假象。这种假象造成一种以人的自大为主要特征的集体性无意识,它使得人放弃以自身体验感知“生命”(Leben)与其他事物本体论层面

平等的真理与“大道”。^{[34](P17)}因此,人们谈论形而上学时的词汇与“句法”(Syntax)逐渐开始变得没有意义。这样一个普遍误解的时代,人们渴望重新认识事物间的联系,法西斯政权便更有机会通过对概念语义的统一定义绑架人们的语用与思维。^{[34](PP. 32—33)}有鉴于此,艺术家的任务首先在于学习“上善若水”的精神,认识“梵我一如”与“万物齐一”的“大道”(Tao),应当学习“处众人之所恶”,抛弃文化工作者乃至人本身的优越感,详细研究事物并体悟事物间的差别。只有如此,方能重拾独立思考的能力。^{[34](P39)}尔后,他们则需要控制自己的激情,通过对语言冷静而技术性的创造性使用战胜纳粹历史对德语的污染,从而引导全民进行独立思考,超越自身的历史局限性。这种认知的转变直接催生了他在《双重生活》(Doppelleben)一文中提出雅俗并包、摒弃个人视角、倡导独立感知与思想的新型蒙太奇艺术(Montagekunst)设想。这种文艺理念在本恩后期的艺术创作中往往通过其对诗学空间的建构体现出来。相较于其早期作品而言,本恩1945年后写作的诗歌中,诗学空间与艺术空间的界限消融成为一个新趋势。在其生前出版的最后三部诗集中,日常空间与流行文化出现的次数逐渐增多,并在其最后一部诗集《尾声》(Après-lude)中到达历史峰值。^{[28](PP. 25—26)}这一空间理念的转变引起了学界的广泛关注与争论。不少学者认为这一转变体现了本恩放弃艺术自足(Autonomie der Kunst)思想、向现实妥协的投降姿态。^{[35](P116)}虽然本恩30—40年代的文本便足以说明这一结论的错误,^{[29](PP. 86—87)}然而他50年代的文艺理论论述则通过亚洲文化进一步明确了其文艺思想转变的动因。

1953年,本恩在《衰老作为艺术家问题》(Altern als Problem für Künstler)一文中进一步完善了自己战后的文艺理论体系。他以里尔克等人为例说明艺术家晚期应当摒弃新旧与雅俗等价值区分,复归于“一”。只有可以整合材料形成一种整体性、融合性风格,表达事物“根本”(das Eigentliche)的“晚期”(spät)艺术才算真正成熟。^{[36](P133)}这一看法无疑是与“厉与西施,恢诡谲怪,道通为一”^{[15](P26)}的齐物思想之互文。同时,这种将年轻时期对“空间中人、行为及物品间的关系”的感知平等运用,融为一种“整体调性”(Gesamtton)的思维,^{[36](P134)}更体现出本恩对道家

“复元归道”思想理路的深刻体察。一年后,他又在致建筑家普雷托雷乌斯(Emil Preetorius)的公开信中明确承认了中国美学对于其空间思想的重大影响。他认为,相较于中国艺术,传统西方艺术中空间的存在是被“大写”的。西方艺术通过“空间意识”(Raumwissen)和“空间感”(Raumgeföhle)进行价值区分,并使“抽象与真实”(Abstraktion und Wirklichkeit)二元对立,故而往往与现实直接发生关系。与此相对,东方艺术中的空间通过艺术家对“线条、颜色、形状与创作的内部结构”的不同运用方式模糊自身的存在。它承担一种“收藏者工作”(Sammlerarbeit),虽自身模糊,但却可以消解现实与梦幻、新与旧、雅与俗的差异并将它们在自身中融为一体。它无形无相但又无所不包,故而本恩将其形容为“正面的无”(das positive Nichts)。^{[36](PP. 155—156)}显然,本恩意义上中国艺术的空间与“万物齐一”的思想有着千丝万缕的联系。而中国空间则与老子笔下“绵绵若存”的“谷神”^{[6](P16)}和《齐物论》中无生无灭、不垢不净的“大道”构成了明显的关联。因为这种艺术空间不强调区别而又无所不包,所以很难被具体“公共生活、政治、科学与文化”中的各种视角与利益所绑架和利用。故而,它可以“始终(与现实)保持距离”(Immerferne)而直接朝向永恒性。^{[36](PP. 155—156)}因此,本恩认为中国的艺术空间相较于西方艺术空间更适合于成为自己文艺形式创新的基础。在这一艺术空间中,自足的艺术与日常生活在一个超越现存文艺门类,乃至人类物种界限,以蒙太奇手法为基础的新型艺术视域下得以和解。

既往研究提出,本恩所倡导的这种新型艺术形式是一种基于西方修养理想,拓宽艺术表达界限、融合性的“大文艺”。^{[28](P26)}根据上文研究可知,这种“大文艺”思想还是一种西方修养理念与“梵我一如”和“万物齐一”的东方思想传统共同孕育的跨文化文艺思想成果。它源于本恩三十年代中期后超越了艺术与现实的二元对立,在传统意义上“自足性美学”(Autonomieästhetik)思维传统之外为德语文学与美学开辟了一条新的发展道路。故而,本恩也常常被认为是突破德语地区艺术“现代主义”(modernistisch)传统,开启“后现代”(postmodernistisch)时代的先驱之一。^{[37](P310)}从这个层面看,他的“亚洲接受”在其时代色彩之外也有非传统、非典型的一面。

五、结语

综上所述,本恩对“梵我一如”和“万物齐一”的接受模态可以以《永》为界划分为两个阶段。本恩在前一个阶段中很可能仅仅通过其他作家或哲学家间接了解上述两个概念。从《永》的文本来看,本恩在将知识转化为作品的过程中并未对两个概念的本质与亚洲文化整体进行太多思考与加工。文本中体现“梵我一如”和“万物齐一”思想的部分,尼采与克拉崩特等人的痕迹较为清晰,主观性、发散性较强。他虽通过各种方式粗略了解了“一”作为大道或神性的代名词在吠檀多和道家文化中的重要意义,并试图按照吠檀多哲学中由“一”出发认识事物的神话—神学性思维理路勾勒亚洲地区的整体思想景观。但是,他对亚洲文化经典知识的匮乏和缺乏资料支撑的自由发散却使得他忽略了“梵我一如”和“万物齐一”的根本前提——即事物的两面互相流动、人的存在状态变动不居的基本真理。由此出发,他在创作中将亚洲文化及亚洲人的生活简单概括为“避世”和“停滞”,忽略了上述两种思想传统中“一”与“多”关系互相生发、互为表里的辩证性本质。本恩在这个时期虽从这两个概念中发现了文化改革的灵感,但他整体而言仍然倾向于将它们作为抱残守缺和发展停滞的代名词使用。亚洲之于他不过是原始群体无意识的代名词,是现代欧洲的非主体性镜像。在文学作品中,他倾向于以欧洲理念论思想框架强暴亚洲思想,并将后者从其原有语境中剥离。他对亚洲文化萨义德(Edward Said)意义上的“东方主义”(orientalism)理解在20世纪初的思想史背景下有相当的典型性。^{[38](P104)}从这个层面来看,本恩在亚洲文化接受第一阶段主要扮演被动复制者的角色。20世纪30年代后,本恩由于社会活动时间减少得以直接、系统阅读吠檀多与道家文化典籍,对亚洲文化接受进入了第二阶段。在这个阶段,他强调将传统、主体与事物等而视之,并将其平等地按照蒙太奇手法进行组合装配,形成一种既包罗万象又凸显个体特色的“整体(创作)调性”。通过这种新的创作风格,本恩试图创造一种超越现代社会中“普遍误解”的现实、自足自洽,同时符合人文主义理想的新型艺术空间。从其理论建构看,本恩显然通过大量的阅读领悟了“万物齐一”的思想中超越西方哲学思想二元对立局限

性、“复元求道”的根本思想旨趣。同时,道家思想由“多”及“一”的思辨路径又反过来促进了本恩理解吠檀多之中代表神性的“一”无形无相、无所不包的本质,促进了本恩由此出发进行更为具体、细致和丰富的文艺理论建构。可以说,两种思想在本恩对中印文化典籍进行扎实的阅读后,从不同层面对于本恩正确理解亚洲文化共同本体论基础起到了促进作用。总而言之,本恩后期的文艺思想有机融合了西方修养思想、东方智慧和现代主义蒙太奇手法,超越了战争创伤与黑暗的过往,令本恩在战后文学生涯重焕新生,创造出大量优秀文学作品。它们构成了本恩战后迅速摆脱纳粹阴影回归文坛的文化资本,并在德国文学史中因其创新性留下了浓墨重彩的一笔。因此可以说,第二阶段中,本恩在亚洲文化接受中扮演了主动创造与融合者的角色。他的文艺理念也因与吠檀多和道家文化的融合得以焕然一新,迸发出更为强烈的创造力和人文主义光彩。

诚然,他最终一定程度上承认了“梵我一如”与“万物齐一”并不意味着抱残守缺、逃避发展,但在文学作品与书信中,他始终试图作为“欧洲人”从亚洲人手中夺取“梵我一如”与“万物齐一”思想的解释权。在《地心说者》中,他认为自己虽与亚洲人在这两种理念中殊途同归,但他同时也明确指出:较之于从某种“无发展意识”(entwicklungsloses Bewußtsein)中通过空想悟道的亚洲人,经过战争切肤之痛的欧洲人更能深刻理解上述两种思想的本质。^{[34](PP. 49—50)}此外,他也不忘在作品中将这两种思想的发明者斥为“野蛮”,并对“李鸿章巨大、朽坏的犬齿”进行调侃。^{[34](P26)}他虽醉心于中印古代文化思想,但从充斥于他1932年后的各种信件中的历史错误来看,他对中印两国的现实显然缺乏知识与关心。^{[30](P38)}这使得他最终只能沉溺于古典经籍,丧失了进一步理解“梵我一如”与“万物齐一”的思想在亚洲当地历史社会发展中的角色,并从中获得启发的宝贵机会。萨义德在《东方主义》(Orientalism)中指出,二十世纪西方的东方文化接受常与某种厚古薄今、忽视现实相伴而生。^{[38](PP. 105—110)}而这一现象的本质则是某种“历史终结论”——即认为历史(只能)在西方现行系统中发展到极致的傲慢。考虑到二十世纪上半叶西方汉学与印度学学科设置上古文化普遍性的绝对高权重,

本恩对中印两国现实的漠视和对亚洲人的评价也可算是当时欧洲东方学界的这一视角局限性之历史见证。

注释:

①奥古斯特·威廉·冯·施雷格尔(August Wilhelm von Schlegel)曾亲自促成用以书写梵文的天城体(devanāgarī)字母活字的制造,以便吠檀多经典以印刷本形式流传。他自己又在1823年从拉丁文转译了《薄伽梵歌》。洪堡不仅在后来撰文中对施雷格尔的译本大加称赞,还在该译本出版前即表现出对于梵文和吠檀多文明的高度兴趣。1821年5月5日致施雷格尔信证明,洪堡当时醉心于阅读德国印度学专业期刊,更亲自学习梵文,以期通过原文阅读古印度文学经典。见 Volker Zotz. Auf den Glücklichen Inseln. Buddhismus in der deutschen Kultur[M]. Berlin: Thesus, 2000. pp. 67—68. 洪堡致施雷格尔信见 Wilhelm von Humboldt an August Wilhelm von Schlegel. 5.5. 1821[A]. Wilhelm von Humboldt. Online-Edition der Sprachwissenschaftlichen Korrespondenz[C/OL]. <https://vvh-briefe.bbaw.de/606#ondenz>.

②《大》中现可以明确认定原文的李白作品分别有第一乐章的《悲歌行》(Das Trinklied von Jammer der Erde)、第四乐章的《采莲曲》(Von der Schönheit)及第五乐章的《春日醉起言志》(Der Trunkene im Frühling)。第三乐章所用歌词名为《青春》(Von der Jugend)虽未确定具体原文,但也被普遍认为是李白作品。

③相关研究见 Youngman Lee. Rainer Maria Rilke: Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus[M]. Osnabrück: Der Andere Verlag, 2002. 及 Hui Zhang. Dissoziation-Assoziation-Totalität in Montagewirbeln. Eine komparatistische Untersuchung der Montagetechnik in Alfred Döblins Montageroman Berlin Alexanderplatz im Licht der daoistischen” zhīyán “-Sprachphilosophie Zhuangzis[D]. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2015.

④例:齐氏书中33页以“Unaufhörlich”开头段与《永》第一部分第二诗节。见^{[27](P33)}。及^{[24](P190)}。

参考文献:

[1] Helmut Kiesel. Geschichte der literarischen Moderne[M]. München: C. H. Beck, 2016.(本文外文文献均由笔者译成中文,之后不再另注。)

[2] Swami Parmeshwaranand. Encyclopaedic dictionary of Upanishads[M]. New Delhi: Sarup & Sons, 2000.

[3] Chandogya-Upanishad. Upanishaden. Bd. 3. Translated and commented by Kabita Rump[M]. Berlin: LIT Verlag, 2007.

[4] 冉茂娥. 无分别智探析——以《摄大乘论》为中心[J]. 中国

佛学,2016,(1).

[5]方勇译注.庄子[M].北京:中华书局,2015.

[6](魏)王弼,楼宇烈校释.道德经注校释[M].北京:中华书局,2008.

[7]杨国荣.《齐物论》释义[J].华东师范大学学报(社会科学版),2015,(3).

[8]Stuart Gray. The Political Theory of the Bhagavad-Gita. Deep Ideology, Nationalism, and Democratic Life on the Indian Subcontinent[M]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2025.

[9]叶隼.“二元三维”与“三元二维”——以“万物元一”为框架[J].河南大学学报(社会科学版),2022,(1).

[10]朱文信.原人四足与玄之又玄——现代哲学视域下论“无”在东方古典本体论中的呈现[J].哲学与文化,2014,(4).

[11]Carmen Brandt, Kirsten Hackenbroch. Die deutsche Südasiensforschung im Wandel der Zeit[J].ASIEN, 2017,(1).

[12]Johann Wolfgang von Goethe, F. H. Jacobi. Briefwechsel zwischen Goethe und F. H. Jacobi.[Z]Max Jacobi (ed.) Leipzig: Weidmann, 1846.

[13]Johann Gottfried Herder. Werke. Erster Theil. Gedichte.[M] Berlin: Hempel, 1879.

[14]Arati Barua. Schopenhauer in the light of Indian Philosophy: with a special reference to Sakara's Advaita Vedānta[A]. Matthias Kossler, Dieter Birnbacher(ed.)Schopenhauer Jahrbuch 92 [C].Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

[15]Arthur Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1[M]. Stuttgart: Reclam, 2018.

[16]Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen. Nachgelassene Schriften 1870–1873[M]. Giorgio Colli, Mazzino Montinari(ed.)München: De Gruyter, 2015.

[17]Friedrich Wilhelm. Gottfried Benns Briefe an den Indologen Heinrich Zimmer[A]. Joachim Dyck, Holger Hof, Peter D. Krause(ed.) Benn Jahrbuch 2004[C]. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.

[18]Hans Peter Hoffmann. Klabund, 1890–1928[A]. Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX[C/OL].<https://uelex.de/uebersetzer/klabund/>.

[19]Karl Heinz Pohl. "Richard Wilhelms Literaturgeschichte Chinas"[A]. Wippermann, Dorothea et al.(ed.): Interkulturalität im frühen 20. Jahrhundert: Richard Wilhelm—Theologe, Missionar und Sinologe, Frankfurt / M./London: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2007[C/OL].https://www.unitrier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/richard_wilhelm.pdf.

[20]Klabund. Werke in acht Bänden. Bd. 7[M].Christian von Zimmermann(ed.)Heidelberg: Elfenbein, 2001.

[21]Hans-Jürgen Rehfeld. Gottfried Benn und Klabund am

Frankfurter Friedrichs-Gymnasium[M]. Frankfurt an der Oder: Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte Frankfurt an der Oder, 1991.

[22]Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte[M]. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel(ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

[23]Gottfried Benn, Paul Hindemith. Gottfried Benn Briefwechsel mit Paul Hindemith[M]. Ann Clark Fehn(ed.)Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

[24]Gottfried Benn. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Bd. VII/2[M]. Holger Hof(ed.)Stuttgart: Klett-Cotta, 2003.(该套丛书其他本册在参考文献中按学界惯例引为“SW+册数”,不再另注。)

[25]Ann Clark Fehn. Change and permanence. Gottfried Benn's Text for Paul Hindemiths Oratorio "Das Unaufhörliche"[M]. Berne: Peter Lang, 1977.

[26]张美岭.近代中国的产业集聚与扩散——基于20世纪30年代工业调查数据的实证分析[J].财经研究,2016,(10).

[27]Heinrich Zimmer. Ewiges Indien. Leitmotive indischen Daseins[M]. Potsdam: Müller & Kiepenheuer, 1930.

[28]李开元.文艺与修养——戈特弗里德·本恩修养思想视域下的艺术与科学关系考[J].德语人文研究,2024,(1).

[29]Kaiyuan Li. Topographie der "Ausdruckwelt"—Zum Verhältnis der zwei Welten beim späten Gottfried Benn[J]. Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 2024,(2).

[30]Gottfried Benn, Friedrich Wilhelm Oelze. Briefwechsel 1932–1956. Bd. 1[M]. Harald Steinhagen(ed.)Göttingen: Klett-Cotta/Wallstein, 2016.

[31]SW IV [M]. Gerhard Schuster(ed.)Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

[32]Richard Wilhelm. Der Mensch und das Sein[M]. Jena: Diederichs, 1931.

[33]Richard Wilhelm. Dschuang Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland[M]. Jena: Diederichs, 1969.

[34]SW V [M]. Gerhard Schuster(ed.)Stuttgart: Klett-Cotta, 1991.

[35]Fabian Lampart. Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschen Lyrik 1945–1960[M]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.

[36]SW VI [M]. Gerhard Schuster(ed.)Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

[37]Amelia Valtolina. Postnihilismus und Phase II [A]. Fredericke Reents, Christian M. Hanna(ed.)Benn Handbuch. Leben-Werk-Wirkung[C]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

[38]Edward Said. Orientalism[M]. London: Penguin Books, 2019.