



读诗的艺术

The Art of Reading Poetry

[美] 哈罗德·布鲁姆等 著 王敖 译

南京大学出版社



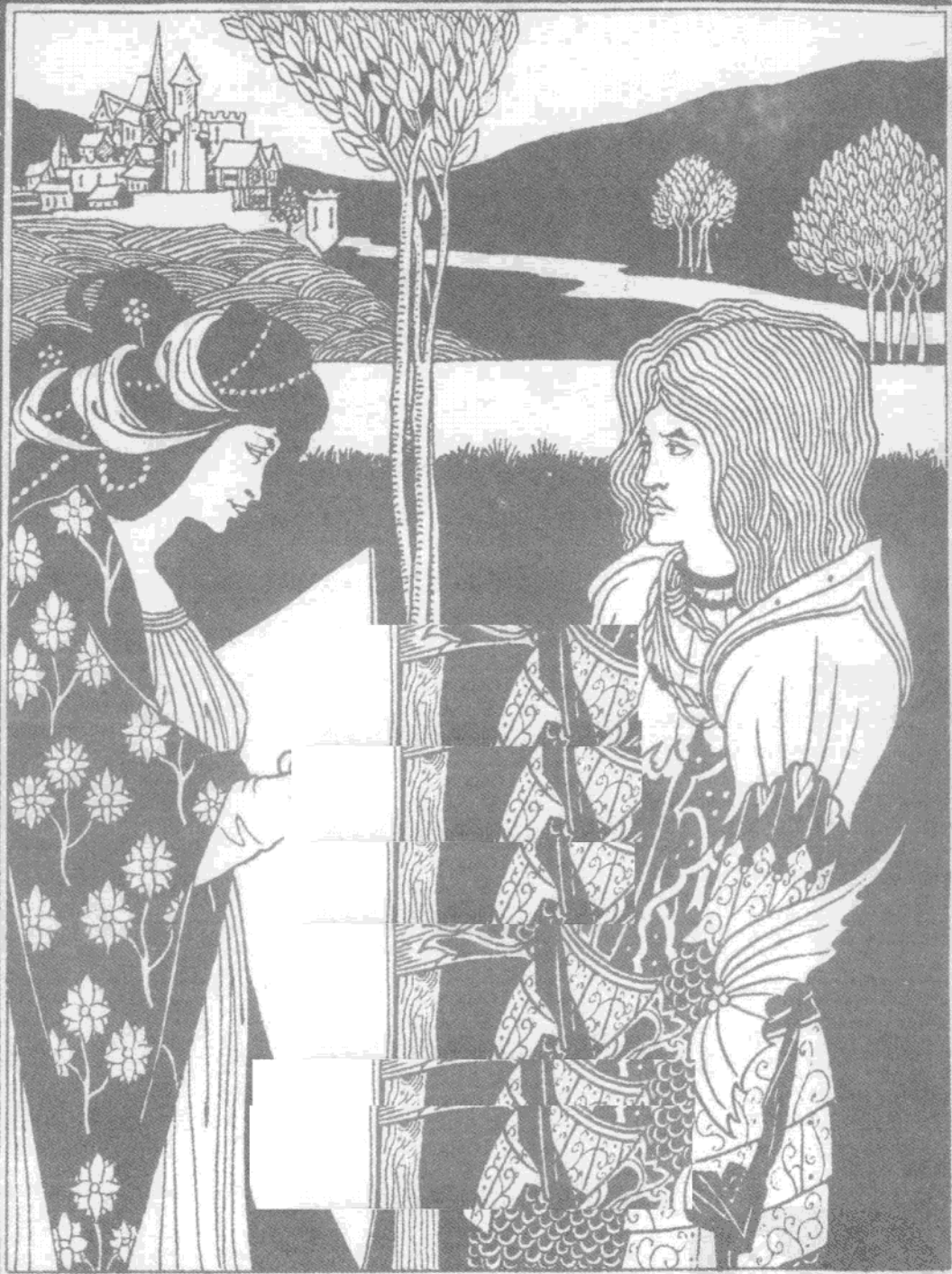
上架建议:文学/评论

ISBN 978-7-305-06684-9



9 787305 066849 >

定价: 26.00 元



读诗的艺术

The Art of Reading Poetry

[美] 哈罗德·布鲁姆等著 王敖译

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

读诗的艺术 / (美) 哈罗德·布鲁姆等著, 王敖译.

—南京: 南京大学出版社, 2010. 2

ISBN 978-7-305-06684-9

I. ①读… II. ①王… III. ①诗歌—文学评论—
世界—文集 IV. ①I106.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 018951 号

出版者 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
网 址 <http://www.NjupCo.com>
出版人 左 健

书 名 读诗的艺术
著 者 (美)哈罗德·布鲁姆等
译 者 王 敖
责任编辑 沈卫娟 李雪梅

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京市溧水秦源印务有限公司
开 本 880×1230mm 印张 11.25 字数 253 千
版 次 2010 年 2 月第 1 版 2010 年 2 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-06684-9
定 价 26.00 元

发行热线 025-83594756
电子邮箱 Press@NjupCo.com
Sales@NjupCo.com(市场部)

-
- * 版权所有, 侵权必究
 - * 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购图书销售部门联系调换



序

王 敖

读诗的最佳方法，是把它当诗来读。诗歌批评家们经常这样告诫读者，他们略带尴尬和气愤地重复这句老生常谈，并竭力维护这句话朴素到简陋的庄严，让它在真理和废话之间不断地经受考验。这是因为，诗歌在太多的时候被比喻成其他东西：时代的声音，文化的触须，政治的鼓点，民族的心跳，性别的面具，道德的盾牌。这并不是诗的损失，而是它拥有强大影响力的表现，是诗让类似的比喻成为可能。

然而，赫尔墨斯的飞行总有其变幻莫测的一面，最终让只相信上述比喻的人无法把捉。这是因为，诗的高强度语言会轻易跃过理论诠释的视野，并让各种批评理论自身内置的基本逻辑显得机械，容易磨损，缺乏跨时代作战的能力。感染人类千百年的诗篇很多，仍坚持把几个诗歌手法看作所谓后现代现象的人已经不多了。

在某些理论家们宣布“理论之后”的今天，我们并不会真的以为理论思维对诗无用，而是认清了一点：换个角度看，诗不是思想，但有助于我们理解思想的方式。为什么我们会从一首带有童谣韵律的诗里读出哲学，挖掘历史，并希望得到有助于社会发展的重大意义；为什么诗的多义性会精确地区分读者，并把他们送回自己的世界，就像

琥珀中的昆虫，而读者的幻觉刚好与此相反：是诗被密封进了他们思想冒出的松脂。

正如特里林在评论华兹华斯的时候所说，诗并不只存在于自身之中，它也存在各种虚像之中。不论诗在某种文化里受重视的程度如何，它都在语言中不断渗透，变形，自我更新，而诗人们知道这一点——诗有变化的自身，气息既古老又新鲜，构造既原始又精密。因此，面对这种力量，如果时代要放弃诗人，大众要贬低诗人，结果都将是误会和徒劳，因为它们针对的正是自己制造的，关于诗的模糊假象。说到底，就连柏拉图也无法驱逐诗人，因为理想国首先要告诉人们，谁是值得驱逐的真正的诗人，这需要柏拉图亲自去培养一批真正的诗歌批评家，诗人会因此迎来他们更好的时代。

在当今的时代，诗这种超越性的、整合性的力量，刚好在大众文化领域里表现为它的边缘化。当意义体系和价值标准极不稳定，它并没有被新兴的媒介排挤到一个平面的边缘，而是变成了金字塔的底座。没有诗，情况会更糟；有它，至少我们还可以倾听到某些脆弱但不容抹杀的声音，它跟古诗词有亲缘关系，与现代派的节奏也能合拍。如果诗真能抵挡一辆坦克，它早就被消灭了。诗表面的软弱，有时候也是它的强大，它退却到你的内心，在底线处发出声音，但却能帮助你生活，让你做个不同的人。如果你认为，外界的暴力已经让过去诗意的闲情逸致沦为现在的道德缺陷，那么诗会提供内部的暴力与之抗衡，把更高层次的精神游戏变成人类未来生活的可能性。

我想，当代的各种文化声音对诗歌的贬抑，反映的并非诗歌的衰落，而是人们对生活的不耐烦。不读诗的人会愤怒地说：“为什么没有好诗？你说有，怎么我就没看到？”事实上，他们在过去的生命中至少被诗打动过一次，那经常是发生在他们期待长辈手中糖果的时代，

如今他们发出的仍是类似童年期的抱怨。这些人也会像赶庙会一样，纪念不幸陨落的诗人。他们赞颂诗人像神的使者化身流星，在想象力的天空中迈出阔步，但也提醒自己，如果他活在隔壁的现实生活里，也不过是个 IT 和房地产时代的落伍者和失意者。预设的前提是，我们只配拥有一个让诗人憔悴在泥涂中的现实。

与此平行的，是对诗歌批评的全面否定。“当代中国没有好的诗歌批评，很多人写的评论都是垃圾。”类似的说法几乎被读者默认，不少自觉怀才不遇的诗人也竞相附和。给人的感觉是，写出好的诗歌批评实在过于困难了，以至于能让从业者集体智力崩溃。“当代诗歌评论失去了秩序，根本没有评价标准，一片乌烟瘴气。”这样的话，也并不是我们时代的发明，一直有人在说是因为：不但它是对的，它所描述的现象也是对的。

我们要清楚一点，当代对诗歌批评的否定与对诗歌的贬低是同源，其中有多重的有害的偏见，可以说对所有人都不利。只有在完全丧失了文化更生能力的时候，才会不出产真正的诗人，而仍在造就诗人的时代，也必然会给批评家留出活动的空间。我们可以对时代感到失望，但还不至于彻底绝望到胡乱否定的地步。如果我们从更长的时段来考察，就会质疑诗歌批评是否存在一个充满秩序的黄金时代。诗歌与批评复杂的共生与对抗的关系会投射出这样的理想，但它们本身总是用行动来反对和越界。如果真的出现了一种貌似理想的秩序，那也是很快就要被它们颠覆的外来霸权。诗歌批评的倾向会随着诗潮的运动而展示出自己的曲张变化，可以有符合人们文化心理的游戏规则，但并没有先在的固定标准，而批评场域中充斥的争吵甚至谩骂，在诗歌史上完全是正常现象。

诗歌的世界需要很多天才，但庸人也想不朽，拜伦发现自己的时

代里有八十多人自以为已经是当世第一诗人。诗歌并不提前放弃任何人,就像任何人都无权朝拜缪斯。但缪斯本人并不是个民主派,只有真正登堂入室的人才可以窥见她的真容。他们的创造会经过批评的探测,教育的格式化,品味的长期过滤,最终融入文化气候。如果批评家别具慧眼,就能尽快在拥挤的人群中认出那些不远万里而来,已经衣衫褴褛的王子,就像爱默生为惠特曼首唱赞歌;但如果爱默生自己只不过是文化超市里的一位部门经理,因为内行的市场过小,他签发的就会是艾略特所说的“愚人的肯定”,非常有效率地用代币驱逐了真金。

真正的诗人和批评家的共同财产是诗歌激发出的智慧,但这种智慧有不同的类型。诗人在评论自己热爱的诗人的时候最具魅力,也最给人启发。这本文集里有好几篇文章都是显例。相反,他们评论与自己秉赋志趣不同的诗人时也最具攻击性。比如,史蒂文斯拒不接受庞德的诗,甚至拒绝在帮助庞德的请愿书上签名,这无损于庞德的成就,而庞德根本就不看史蒂文斯,就好比艾略特从来不搭理威廉斯。艾略特有个著名的论断,现代的诗人无论如何也达不到但丁那种伟大,因为写不出《神曲》那样的长诗,这么说隐藏的目的是打击叶芝。弗罗斯特听到艾略特的盛赞之后感激涕零,但他本人对同代大诗人们的背后攻击都很过分,波兰诗人米沃什则从未信服过弗罗斯特。如果我们考察批评史,就会发现一个现象,经过有趣的简化,诗歌批评的争论就像荷马史诗里的一个场景。

批评家们在平原上两军对阵,他们支持的大诗人们则在经典的圣山上互相争吵。比如,庞德和史蒂文斯迥异的诗学理想,几乎重新划分了二十世纪六七十年代以后的英美诗歌批评。史蒂文斯自己并不是一流的诗歌批评家,在批评的贡献上远不能跟艾略特等人相比,

但他诗歌中蕴含的诗学论辩，直接刺激了一批二战后的诗歌批评家，帮助他们重估浪漫派的抒情传统，对抗新批评制造的形式神话，也遏制了庞德—艾略特的现代主义的扩张。如果说，二十世纪的诗歌批评异常繁荣和丰富，各路批评家才人辈出，那也是因为大诗人们智慧卓绝，启发了他们的批评思路。在六十年代，一位新批评的干将可以跟奥登谈论应该怎样对待哈代，而奥登也当面指责过桀骜不驯的哈罗德·布鲁姆。

在批评的战场上，我们会看到长期不懈的角力，比如布鲁姆对庞德诗学的严酷批判；会看到有意的回避，比如海伦·文德勒很少谈到奥登；也会看到漫画式的讥刺，比如休·肯纳把史蒂文斯的诗归于胡话。诗歌批评有理解的同情，也有理解后的拒绝同情，有声东击西的暂时奏效的策略，也有充满意气但深有启发性的误判。多读此类文字，可以增强读诗时的批评敏感，也有助于深入理解诗歌观念演变的历史。

库切曾说，在新批评之后，没有任何一个统治学界的学派还愿意处理诗歌本身。这并不是学术界的错，因为学术界有权把资源和注意力转向特里林所说的诗歌的虚像。另一方面，库切所说的事实，并不影响在新批评同时和之后出现过很多关注诗歌本身的批评家个人。大批评家和大诗人一样，虽然会开宗立派，但说到底他们本身是特殊现象。比如，肯尼斯·勃克是美国本土出产的最杰出的批评家之一，曾经被认作新批评的同路人，但他本人的视野和深度远远超出新批评，在二十世纪三十年代就已经开拓出类似几十年后的“文化研究”的思路。美国六七十年代最杰出的一些批评家，虽然立场各异，但大都受过他的影响。当代思想家勒内·基拉尔在一篇访谈里说，法国根本没有勃克的翻译，基拉尔为此感到愤怒。再比如，按照诗人

奈莫罗夫的回忆,欧文·巴菲尔德从语源学的角度对诗歌的研究,在二战以后的美国诗人中几乎被当作圣书,奥登曾为他写过评论,布鲁姆也仍在引用他。此类人物的诗学思想,有待于学界的进一步关注。

这本小型的文集给读者提供一些批评样本。它不是一个代表性的选本,在这些文章的原产地,也没有一部书敢于预设这样的目标。因为出色的诗歌批评存在的方式有很多,而且数量巨大。有学院批评家精深的学术著作,有报章作者痛快及时的书评文字,也有诗人自己作坊式的技艺讨论。更何况有些人不但高产,而且是兼有这几种才能的多面手。比如批评家库切,既是获得诺贝尔文学奖的小说家,也是受过系统训练的学院中人,是艾略特所谓的那种“超级书评家”,同时也是诗歌翻译的内行。类似这种现象,里面有个人职业和兴趣的选择,也有当代诗人和批评家们的身份调整。农家出身的希尼在留在学校教书之前,曾经认真考虑过泰德·休斯的建议,去做一个职业渔民,我们不知道那样一来,他是否还会去牛津讲授克莱尔。但我相信,在希尼评论克莱尔的时候,一定会想到自己有一个终生徘徊于乡野的想象的自我。

这本文集的编者本人,曾经问过这样的问题:为什么选布鲁姆却没有法兰克·克穆德,有文德勒的两篇文章(而且其中一篇只是介绍性的),却没有克里斯托弗·瑞克斯,为什么没有选兰德尔·贾雷尔谈奥登的讲座,为什么以狠辣犀利著称的威廉·娄甘没有露面——我相信读者会自己做出一些合理的判断。有些批评家的思路,更适合在整部的书中体现,有些当时影响很大的洞见,已经被广泛吸收而融入常识。此外,有限的时间也让我放弃了追求面面俱到的幻想。

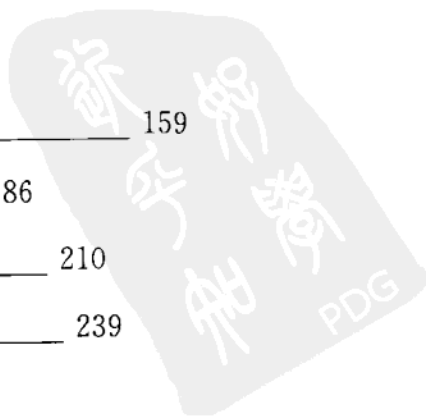
如果读诗算是一种艺术,并不是说诗变成了艺术处理的对象,也不意味着理性的分析直接会变成艺术创造。正如艾略特所说,批评

是文明人的本能行为。这种本能是随着读诗的快乐开始的，与理智结合前进，目标是得到诗带来的经验和智慧。当我们面对那些强大而精炼的诗歌合金，我们可以惊叹着抚摩，也有权分析它们的成分，更美妙的则是在想象力的超高温中一起参与创造。诗歌的敌人是那些假定诗已经是文本尸体，可以用观念的解剖刀随意切割的人，他们搞错了。真正的诗歌批评和诗歌，不管它们多么形态各异，共享同一个缪斯。当它们偶然出现同样的面目，就像史蒂文斯的诗那样，那些读诗的人会看到她神秘而友好的微笑。



目 录

序 王敖	1
读诗的艺术 哈罗德·布鲁姆	1
济慈一首诗中的象征行动 肯尼斯·勃克	52
围绕霍斯曼的一首诗 理查德·威尔伯	76
阿特拉斯 齐别根纽·赫伯特	101
托·斯·艾略特 特里·伊格尔顿	105
切斯特顿的非虚构性散文 威·休·奥登	115
《牛津轻体诗选》导言 威·休·奥登	125
布罗茨基的随笔 约·马·库切	134
刘易斯·卡罗尔 吉尔·德勒兹	149
惠特曼 吉尔·德勒兹	152
写平凡的大师：菲利普·拉金 德里克·沃尔科特	159
约翰·克莱尔的 Prog 谢默斯·希尼	186
绿色的词语：约翰·克莱尔 海伦·文德勒	210
约翰·阿什伯利的《一些树》 威·休·奥登	239



约翰·阿什伯利与过去的艺术家 海伦·文德勒	245
布莱克/奥登和詹姆斯/奥登 詹姆斯·芬顿	269
翻译 马克·斯特兰德	291
论成为一个诗人 马克·斯特兰德	297
希腊人和我们 威·休·奥登	309



读诗的艺术*

哈罗德·布鲁姆

—

诗本质上是比喻性的语言，集中凝练故其形式兼具表现力和启示性。比喻是对字面意义的一种偏离，而一首伟大的诗的形式自身就可以是一种修辞(转换)或比喻。“比喻性的语言”在字典上常被等同于“隐喻性的语言”，但隐喻实际上是一种高度特指的比喻(或对字面意义的转换)。肯尼斯·勃克(Kenneth Burke)是一位深刻的修辞学家(或研究比喻性语言的学者)，他区分了四种基本的修辞：讽喻(irony)、提喻(synecdoche)、转喻(metonymy)和隐喻(metaphor)。勃克告诉我们，讽喻被人们用来表示在场和缺席的问题，因为它们可以言此意彼，以至表达完全相反的意思。我们听到哈姆雷特说“我谦卑地感谢你”或类似的话的时候会不寒而栗，因为这位王子毫无谦卑和

* 本文是美国批评家哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)为他编选评介的大型诗歌选本《最佳英语诗歌：上迄乔叟，下经弗罗斯特》(*The Best Poems of the English Language: From Chaucer Through Frost*. New York: HarperCollins Publishers, 2004)配发的一篇专文。布鲁姆在此书的简短导言中说，他编辑这部诗选的目的与文学史无关，也不考虑任何政治正确和政治不正确，因为诗首先是诗，一种高级的古老艺术。——译注

感激的意思。

现在我们普遍把提喻称作“象征”(symbol),因为以部分代整体的比喻性替代也表示了未完成的状态。在此状态中,诗里的东西代表了诗外的东西。诗人们常会更加认同几种修辞中的某一种。在美国的大诗人中,罗伯特·弗罗斯特热衷于讽喻(与他在大众里的名声相反),惠特曼则是使用提喻的大师。

在转喻中,邻近代替了相似,因为任何东西只要在空间上与替代物接近,它的名称或主要的方面都足够用来指代。在罗伯特·勃朗宁那首非凡的独白诗里,罗兰公子(Childe Roland)在诗的结尾被“号角”或者“喇叭”所代表,他用它无畏地吹奏:“罗兰公子走向黑暗之塔”。

隐喻是在严格意义上把一个词所具有的通常的含义转移到另一个词上;正如哈特·克兰优美地写道:“有小马鬃毛的牡丹花”(peonies with pony manes),用“牡丹花”(peonies)和“小马”(pony)的谐音加强他的隐喻。或者,仍然是克兰这位最高强度的隐喻型诗人,他把布鲁克林桥的曲线称作它的“跳跃”,然后进一步说,大桥既是竖琴又是祭坛。

比喻或修辞创造意义,意义不能脱离它们而存在。在真正的诗里,当比喻性的语言恣肆奔涌地释放,并带来新鲜的意境,这种意义的生成会得到最大限度的实现。欧文·巴菲尔德(Owen Barfield)的《诗的词藻:对意义的研究》堪称这一过程的最佳指南之一,比如当他钩沉英文单词 ruin 在诗歌中的部分历史的时候。

拉丁语动词 ruo 的意思是“冲”或“倒下”,引出实体性的 ruina 来指代坠落的東西。能够同样自如地使用英语和法语的乔叟促进了将 ruin 本土化为“倒塌”的过程:

我造成大厦的坍塌，
塔楼和墙壁的倒掉。

Min is the ruine of the highe halles,
The falling of the towers and of the walles.

这是让人感到凜然寒意的声音，它来自“骑士讲的故事”里的土星萨顿或者“时间”。乔叟的传人埃德蒙·斯宾塞则有这样令人难忘句子：

一座断塔的古老废墟

The old ruines of a broken tower.

我在本书里选的最后一首诗是哈特·克兰宏大的死亡颂诗《断塔》，其中回响着斯宾塞的诗句。巴菲尔德强调了莎士比亚使用 ruin 时表现出的高明，他引用了第 73 首十四行诗里的“荒废的唱诗席上，甜美的鸟儿曾经歌唱”（Bare ruined choirs where late the sweet birds sang），以及关于克里奥芭特拉对其爱人的影响的描述：“她的魔力造就的高贵废墟，安东尼。”（The noble ruin of her magic, Antony.）我本人找到一个更有力量的例子，那是瞎眼的葛罗斯特遇到发疯的李尔时的大声疾呼：

啊，自然中毁掉的一脉！这伟大的世界

也将这样损坏，化为乌有。

O ruin'd piece of nature! This great world
Shall so wear out to nought.

当我们在巴菲尔德的指引下开始追溯，ruined 的比喻性力量似乎就没有尽头。堪与莎士比亚的例子媲美的是约翰·邓恩在《圣露西节的夜祷》中的用法，在这首诗里，爱让诗人复活在毁灭中：

你们这些未来的爱侣，在来世里
也就是下一个春天里，研究我吧：
因为我是每一样死去的东西，
爱神曾在其中炮制，新的炼金术。
因为他的技艺甚至能从虚无中
从穷乏萧索，从空虚贫弱中榨出原质
他把我毁灭，而我重生于缺失，黑暗
和死亡；种种无生命的东西。

Study me then, you who shall lovers be
At the next world, that is, at the next spring:
For I am every dead thing,
In whom love wrought new alchemy.
For his art did express
A quintessence even from nothingness,
From dull privations, and lean emptiness



He ruined me, and I am re-begot
Of absence, darkness, death; things which are not.

巴菲尔德引出了被他准确地称之为弥尔顿“骇人的”诗句：“地狱看到/天堂从天堂中坠毁”，然后他索解出华兹华斯在用典上向弥尔顿的回归。我不准备举出更多的例子，我要指出的是巴菲尔德的洞见——ruin 的比喻性力量，建立在对它原初的有关“运动”和“在猛冲中崩溃”的意义的回归上。事实上，英语诗歌修辞的秘密之一，可以说就是在字源上做文章，用来更新沃尔特·佩特所说的词语“更锋利的棱角”。

二

语言在相当大的程度上是隐蔽的修辞：讽喻和提喻，转喻和隐喻，只有我们对其敏感增强的时候，才会辨认出它们。真正的诗既能觉察到又能开发这些荒废掉的修辞，其语言历经岁月而成为比喻的财富，尽管对一个传统中晚出现的诗人而言，它既是资源又是负担。在英美两国，二十世纪的大诗人们都是最出色地开发了这种多义的丰富性的诗人：托马斯·哈代、威廉·巴特勒·叶芝、戴·赫·劳伦斯、罗伯特·弗罗斯特、托·斯·艾略特、华莱士·史蒂文斯和哈特·克兰位列其中。

艾略特没有承认沃尔特·佩特对他的作用，但佩特仍然影响了他作为诗人和批评家的实践，正如在《普鲁弗洛克和其他观察》（1917）的那首杰出的《序曲》里所写：

一条变黑的街道的知觉
急不可耐地要拥有世界。

打动我的是环绕、纠缠在
这些形象四周的纷纷幻念：
那是关于某个无限温柔的，
无限地受苦的造物的想法。

The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.

I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling;
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Assume 源出拉丁语的 *assumere*(取得),在英语中最早被用来表示在团体中接受一个人,比如天堂接受一位圣人。后来,这个词开始表示“认为是真的”,因此惠特曼告诉他的读者:“我设想的你们也应该设想”(And what I assume you shall assume)。这个词其他的意义包括“给自己穿戴上”(比如穿衣服或戴勋章),或者“冒充”,假装拥有。戴·赫·劳伦斯写过房屋“假装拥有太阳”,他也许想到了哈姆雷特对王后怨毒的建议:“假装你有一种美德,如果你没有。”(Assume a virtue, if you have it not.)

艾略特的“变黑的街道”急不可耐地“assume the world”，我认为这是在跟惠特曼和哈姆雷特的句子做游戏。这个词的语源意义，佩特所说的“词语更锋利的棱角”被更新了：通过一个灰暗的讽喻，这条街道的“知觉”感到急不可耐，它要拥有世界甚至就像天堂接受被赐福的人。Conscience 源出拉丁语的 conscientia(意为知觉)，它有时在莎士比亚那里保留了这个意义，比如当乔装的亨利五世说到，“我将说出我对国王的感觉：我认为他只希望自己在这一处，而不是别的地方”(I will speak of my conscience of the King: I think he would not wish himself anywhere but where he is)。另外，我们还记得哈姆雷特的话(我猜艾略特也记得)：“因此顾虑把我们都变成了懦夫”(Thus conscience does make cowards of us all)。而作为道德上的知觉或罪恶感的人的“良心”(conscience)是起源较晚的意义，在艾略特的诗里也是次要的意义：

一条变黑的街道的知觉
急不可耐地要拥有世界。

在一个持续而精彩的讽喻中，艾略特把知觉赋予街道，而街道在预想中误以为自己是天堂。经过反思关于他的各种形象的讽喻，诗人产生了一个想法：也许上天真正会去接纳的是那些“无限温柔的，无限地受苦的造物”。在《序曲》前面的段落里，艾略特对一个醒着的灵魂说：

你怀有一个这样的街道的幻象
而街道本身并不理解；

在艾略特的作品里,我理解最深的就是这首《序曲》。这首诗内涵极为丰富,原因在于它恢复了意义的“殊异”。《荒原》的风格就建立在这首诗的基础上,而且在一种强力的对抗关系中,哈特·克兰这位抒情天才的风格也建立在这首诗的基础上,他对抗艾略特的想象但又难以抗拒艾略特的风格和示范,尤其是这首《序曲》,城市的意象在这首诗里被提升到一种带有讽喻意味的天国荣光之中。

三

诗的伟大依靠比喻性语言的神采和认知的力量(或爱默生所说的“制造音步的论辩”)。在诗人中,莎士比亚最善于表现思想。在实践上,表现思想与“在诗中思考”并无区别,然而,这种在诗中思考的过程还没有被完全阐明。安格斯·弗莱切(Angus Fletcher)的《思想的颜色》一书正是因为它“对在文学中思考的推想”(该书副题)而值得推荐。

在莎士比亚的作品里,思想本身可以被看作是悲剧性的或喜剧性的,或者处于两者之间的任何区间。另外,莎士比亚式的超然而不带偏见(这在哈姆雷特的意识中表现得非常成功)也许会让我们听到华莱士·史蒂文斯所说的,微妙的“躲藏在头脑里的思想发出的嗡鸣”。显然,诗性的思考与哲学的思考发生在不同的层面。可以有伊壁鸠鲁式的诗歌或柏拉图式的文学,它们用概念为想象性的作品赋予品质,然而大多数的文学思考是另外的形式。

记忆对所有的思想都至关重要,对诗性的思想尤其如此。弗莱

切指出，诗性的记忆使“相认”(recognition)成为可能，他把“相认”看作是“为文学目的进行的思想的中心属性”。这里的“相认”最早源于亚里士多德的认辨或发现(anagnorisis)，即悲剧最后发展到的相认的一幕。在这种意义上，发现是相认的同义词。

诗的力量定义之一：它把思想和记忆十分紧密地融合在一起，以至于我们无法把这两种过程分开。在一首具有真正的力量的诗的写作过程中，作者有可能不回顾一首更早的诗吗，无论它出自他本人还是别人之手？文学的思想依赖于文学记忆，在每一位作者那里，相认的戏剧都包含了与另一位作者或与自我的一个更早的版本相互和解的时刻。诗性的思考被诗与诗之间的影响融入具体语境，即使是在才能最高的诗人莎士比亚那里也是如此，他的《泰特斯·安特洛尼克斯》是对马洛的《马耳他的犹太人》的戏仿。他试图让剧中的摩尔人爱伦在作恶的程度上超过马洛笔下那位了不起的犹太人巴拉巴斯。相比较而言，莎士比亚的《理查三世》在更大的程度上是对马洛的“不知不觉的回忆”，准确地说，莎士比亚通过理查三世进行的思考也并不像他通过爱伦进行的思考那么清晰。但在此后的两年里，莎士比亚的思考超越了马洛的影响（这次是马洛的《爱德华二世》），以至于他大胆地在这个堪称“理查相认的一幕”中嘲弄他的先驱者：

给我那面镜子，我要用它阅读自己。

还没有更深的皱纹吗？悲伤无数次地打击
我这张脸，难道还没有留下更深的伤痕？

哦，阿谀奉承的镜子，像我强盛时的追随者，
你就哄骗我吧。这就是那张曾把千万人
庇护在它房檐下的脸吗？这就是那张

曾经烈日般让人无法直视的脸吗？这就是那张曾从容面对
那么多蠢行，最后在波林勃洛克面前失色的脸吗？

脆弱的荣耀在这张脸上闪光；

脆弱得就像这张脸，

（把镜子扔在地上）

它碎成一百片。

请注意，沉默的国王，这场游戏的教训——

悲伤这么快就毁了我这张脸。

在台下开心的观众里面，大部分人都看过马洛的《浮士德博士》
（剧中的梅菲斯特为浮士德招来了特洛伊的海伦），所以理查对浮士
德认出海伦的那一幕作的三种变体会让他们感到很兴奋。马洛
写道：

这就是那张发动了千艘战船

烧毁伊利昂无数高塔的脸吗？

在这里，当文字让马洛复生，莎士比亚的思考战胜了影响，而这只能
是在理查二世华丽的修辞色彩中呈现出来。比这远为精妙的是，莎
士比亚在《暴风雨》里给我们带来一位反浮士德——普洛斯彼罗，他
的名字即拉丁文里浮士德一词的意大利语翻译，它们都是“受宠者”
的意思。在成熟期的莎士比亚那里，相认的一幕成为具有巧妙讽喻
的自我相认，并展现出诗思的光辉。

四

读诗的艺术的初阶是掌握具体诗篇中从简单到极复杂的用典。我们可以从短诗开始，以霍斯曼(A. E. Housman, 1859—1936)的抒情诗为例。这里是他的佳作《一支雇佣军的墓志铭》：

这些人，在天塌的日子，
在大地的根基逃走之时，
从事他们受雇佣的职业，
拿走了报酬，现已毁灭。

他们的肩膀，托起了天幕，
他们站立，大地的根基留住；
上帝放弃的，他们去守护，
拯救全数的造物，为了收入。

霍斯曼是一位古典学者，他在这首诗里最终仿效的也许是古希腊的墓志铭诗人西蒙尼德斯。在另一首诗里，他敦促我们：“肩负起天空，我的小伙子，喝下你的麦酒。”美国当代最好的诗人之一，理查德·威尔伯(Richard Wilbur)指出，“拿走了报酬，现已毁灭”源于保罗的“罪的报酬是死亡”。我的意见有所不同，这句诗真正的来源应该是莎士比亚在《辛白林》里写的一首很妙的谣曲：

不要再怕太阳的炙烤，
或狂烈的冬天的暴怒，
你世间的事业结束了，
带上你的报酬回家去。
好小伙儿和大姑娘，
化成灰，跟扫烟囱的人一样。

这里的分歧在于如何确认用典。在伟大的诗里，用典几乎和用比喻一样重要。所以，索解典故过程中的确切性是至关重要的。霍斯曼这首诗回应莎士比亚的可能性要比它回应保罗的可能性大得多，因为雇佣兵们并没有受到谴责，所以“带上你的报酬回家去”显示的普遍性更为合适。

威尔伯更有帮助的发现是“全数的造物”、逃走的根基和陷落的天堂出现在《失乐园》第六卷的两个段落里——弥尔顿讲述的天堂里叛乱的天使和继续忠于上帝的天使之间的战争：

……可怕的混乱跳跃，升腾
此起彼伏：现在的天堂
本应尽毁为一片废墟，
幸好万能之父安然地
端坐在天堂的圣殿里
思虑着全数的造物，预见到
这场浩劫……

——自第 668 行



地狱听见无法忍受的嘈杂，地狱看到
天堂从天堂中坠毁，惊恐的它想要逃走
可是严酷的命运，她把根基扎得太深
束得太紧……

——自第 867 行

但霍斯曼并非基督徒，他是一个十足的伊壁鸠鲁主义的信徒，而且他的用典带有讽喻的意味，因为他笔下的雇佣军捍卫“上帝抛弃的”东西，而不是像那些忠诚的天使一样听从上帝的命令，跟随基督把堕落的天使打下天堂。所以我们在用典的问题上要学双份的课程：它确切吗？然后，正如在这首诗里，它本身带有修辞吗？

识别和诠释典故依靠的是读者的学养和机敏。托·斯·艾略特给《荒原》作的“注解”离谱得很有魅力，而且经常具有欺骗性，它们标示出一些典故同时也避开了另一些。他的名句——“我要在一把尘土中给你展现恐惧”——这明显出自丁尼生《莫德》里病态的主人公，他向我们喊道：“我的心是一把尘土。”

在更大的规模上，《荒原》全诗尤其是第五章《雷霆的话》接连不断地化用惠特曼的挽歌《当丁香花最近在前院开放》的内容。从惠特曼的“丁香花”一诗里引出了艾略特的丁香花和其他花卉，他的不真实的城市，他的三重自我，“总是走在你身边的第三个人”，母亲的哀悼，死去的士兵，以及更多的内容，但最典型的是松树林中的“隐士画眉”的歌唱。艾略特的“注解”指出这种鸟来自查普曼的《美洲东北部的鸟类手册》，这是有几分滑稽的逃避。

《荒原》里出自惠特曼的“丁香花”的典故如此之多，以至于我们无法轻信它们是偶然巧合，甚至是“无意识的”征引。所以，用典可以

是逃脱或者避开先驱者影响的一种方式。对来源的压制是对过度影响的抵抗。艾略特声称自己的先驱者是但丁、波德莱尔、一个很次要的角色拉福格，还有他的师友庞德。然而他真正的父亲是惠特曼，他的诗中还混入了很强的丁尼生的调子。

五

用典只是维系过去和后来的诗之间关系的一条线索。根据我的判断，诗比其他任何一种想象性的文学更能把它的过去鲜活地带进现在。在诗歌传统中有一种仁慈的精灵，它超越了影响造成的悲哀，尤其是新的诗人对留给自己去做的事情太少而感到的恐惧。事实上，一切都尚待思考和歌唱，只要诗人能获得个人的声音。

如果不举实例，诗歌的声音会极难定义。在这里，我几乎是随机地给出一组重要的诗歌的声音，暂时不指明它们来自哪些诗人：

1.

是啊，但如果死去，去我们未知的地方；
躺着，被冰冷地压住并腐烂，
让温暖，敏感，活蹦乱跳的人
变成可以随便捏的泥土；让欢快的精神
被火焰的激流浇透，或让它瑟缩在
冰凌丛生的苦寒之地；被无形的风囚禁，
它不息的暴力，围绕着孤悬的天地
将我们吹打；这甚至比最荒诞无稽的

妄想中的惨状更糟——恐怖极了！
跟我们对死亡的恐惧相比，
人世上最忧劳烦恼的生活
衰老，痛苦，贫困和牢狱
给人生带来的一切，都像天堂一样。

2.

那一定会终结我们，那也一定是我们的对策，
不再活下去；悲哀的对策；尽管会痛苦万状，
谁会甘心失去智慧的生命，和在永恒里
遨游的思想，宁愿灭亡，迷失在吞噬我们的
混沌的黑夜广阔的子宫里，
失去了感觉，也无法行动？

3.

飘渺之乡的太阳，未显更多的荣光，
他率先升起，在紫光点染的大海上，
向前航行的，与他的光芒争辉的人，
拥有艳光四射，照耀泰河银波之身
窈窕的仙女和盛装的少年在她身旁
焕发光彩，但所有的视线被她独享。
闪光的十字架，在她的酥胸上佩戴，
犹太人渴望亲吻，异端们也会崇拜。
那烟视媚行，精灵般展示她的心灵，
敏捷而且不会停留，正如她的眼睛：



从不垂青任何人，但对谁都要微笑，
她永远都在拒绝，却从不让人气恼。
明丽如太阳，她的双眸打动瞩目者，
仁慈如太阳，她的妙目遍及仰慕者。
优雅的从容，不含一点骄狂的美艳，
遮掩她的错，若美人也有错要遮掩：
如果，她也分担了女性都有的过失，
只要看看她的脸，你会把它们忘记。

4.

我只会播种蓟草，而非麦子；播种荨麻，而非佳苗
我在大地上种了一个假誓言，它长出一棵有毒的树
我选大蛇做顾问，还选狂吠的狗
给我的儿女当校长。
我把鸽子和夜莺，从光和生命中抹掉
而且，因为我，地里的虫子挨家挨户地乞讨
我教会贼去走一条通向正义之家的秘道
我教会煞白的妄念用它的大网罩住黎明
我的天是黄铜，地是钢铁，月亮是一块黏土
我的太阳是正午燃烧的瘟疫，夜里变成死亡的蒸汽

什么是经验的代价，人们用一首歌来买它吗
或者什么是智慧的代价，街头的一段舞蹈吗？
不，付出的代价是人拥有的一切，他的家，妻子和儿女
出售智慧的地方，是无人光顾的荒凉市场

或是一片焦土，农夫在此徒劳地耕种，为了面包。

5.

尽管我们是尘土，却生出不朽的精神
就像音乐的和声；它有一种幽玄的
不可思议的匠艺，能调和各种
不和谐的元素，让它们凝聚
汇成一体，多么奇异啊
那所有融合在我心灵里的
恐惧，痛苦，早岁的悲伤
追悔，烦恼，疲倦，会造出新的角色
一个必要的角色，它造出
我平静的存在，当我真正地
成就我自己！赞美这个目的！
感谢自然设计的，这实用的手段；
有时她无畏地来访，有时她驾临
带着轻柔的警告，就像清光推开
平静的云彩；或者，她会施加
更严厉的干预，更明确的教化，
都是为了实现她的目的。

6.

树木们朽坏，树木们朽坏、倒下，
雾气的啜泣，把它们的身躯放倒，
人类到来，耕种，然后躺在下面，



多少个夏天以后，天鹅也死了。
我是唯一的，被残忍的不朽
耗尽的人：在你的怀里，我慢慢枯萎，
在这里，在世界安静的尽头，
一个白发的影子，在东方
永远无声的空间里，在叠起的云烟里，
在黎明闪光的殿堂里，梦一般游荡。

7.

但每一个和所有的都要保存，从黑夜中挽救：
这首歌，这美妙的，灰褐色小鸟的吟唱，
这回响的吟唱，我灵魂里激起的回声，
那颗闪耀着，低垂着，满脸悲怆的星星，
还有走向小鸟的呼唤的，握住我手的把握者，
我和我周围的伙伴，他们的记忆永远不会消逝，
为了我热爱的死者，
为了我的日子里，我的土地上最甜蜜，最智慧的灵魂——
这一切，都是为了亲爱的他，
丁香，星星和小鸟与我灵魂的吟唱缠绕在一起，
在那芬芳的松树林里，在那朦胧暗淡的雪松间。

8.

人类倾慕的一切
仅撑得过片刻，或一天。
爱恋的欢悦，赶走他的爱恋，

画家的笔触，让他的梦衰竭；
传令官的呼喝，士兵的迈进
拖垮了他的荣誉，他的劲力：
无论黑夜里燃烧着什么东西
它们，都点了人类松脂的心。

9.

仍然会留下的，是永不停歇的头脑，
所以，一个人会想要逃走，去重温
平静了那么长时间的東西。
不完美的，是我们的天堂。
注意啊，这不完美在我们体内
如此热辣，所以欢乐，在这苦痛里
栖身于有缺陷的词，和坚决的声音。

我们听到的九个声音都具有犀利的表现力，它们都在我们的意识里造成了迥然有别的感受。在第一段诗里，说话者是莎士比亚的《一报还一报》（第三幕第一场，117—131行）里面对死刑的克劳迪奥，尽管他这里懦夫的态度（姑且这么说）属于他自己，但他的雄辩表现的绝非他的个人意识。相反，我们可以说，莎士比亚用他多种声音中的一种触及到了普遍性：我们对死亡的恐惧很难有更生动的表达。

下一段诗来自弥尔顿写的地狱里的大讨论（《失乐园》第二卷，145—151行），堕落天使彼列仿佛是在回应克劳迪奥的悲叹，因为他也害怕灭亡。这是弥尔顿自己的某种语调吗？弥尔顿当然不是懦夫，然而这位大勇的盲诗人让彼列透露出他的一丝恐惧：担心自己在

完成伟大的诗篇之前死去。

在第三个选段里，我们听到亚历山大·蒲柏的声音（《夺发记》第二章，1—18行），它有精雕细琢的准确，而且调度错落有致。艳丽的白琳达风情绝世，她被机智地描绘为一场日出：对所有人都很温暖，但不会给某个人特殊的偏爱。带着莫扎特式的古典的诙谐，蒲柏式的智巧在一个人见人爱的对句里达到了顶点：

闪光的十字架，在她的酥胸上佩戴，
犹太人渴望亲吻，异端们也会崇拜。

在第四段里，威廉·布莱克预言性的声调回应了蒲柏完美的音色，那是大地母亲恩尼昂的挽歌（《四佐亚》里的“黑夜”之二，第35页，1—15行）。这段诗的口吻来自《撒迦利亚书》第8章第17段和《约伯记》第28章第12—13段，同时布莱克也以他自己最真实的声音说话，因为他既是卖东西的人又是农夫：

出售智慧的地方，是无人光顾的荒凉市场
或是一片焦土，农夫在此徒劳地耕种，为了面包。

威廉·华兹华斯是一个不同类型的预言者，他的声音出现在第五个选段（《序曲》第一部，340—356行）里，赞美自然是最微妙的诗歌教师。第六个选段里，我们听到了尼生笔下维吉尔的“提托诺斯”深深的忧愁，悲悼的对象是被永久的衰老拖垮的永生。预言重现在第七段诗里，在惠特曼的《当丁香花最近在前院开放》结尾的诗句里，他那节奏摇摆的悲伤挽歌抵达了深深的平静。

在《一部戏里的两首歌》最后一节里(选段八),我们听到威廉·巴特勒·叶芝最有神谕色彩的声音,它展现的悖论超越了怨恨:“爱恋的欢悦,赶走他的爱恋。”最后的对比(选段九)来自史蒂文斯微妙的《我们气候的诗》的结尾,那严峻的领悟,“不完美的,是我们的天堂”。叶芝的声音是炽烈的,而史蒂文斯的声音很安静,因为他是这样的诗人:他倾听并以某些方式把握不可名状的事物,以及“躲藏在头脑里的思想发出的嗡鸣”。

六

是什么让一首诗优于另一首诗?这个问题总是处于读诗的艺术的核心位置。如今它比以前更加重要,因为诗歌之外的对人种、族群、性别、性取向,以及形形色色的意识形态的考虑,在英语世界的教育机构和媒体中越来越成为评判优劣的基础。

本书选的最后一位诗人哈特·克兰生于1899年,而书中重印的1923年之后发表的诗仅有半打,因此我大体上避开了远离各种美学和认知价值的当代。这部选集中所有的诗都堪称英语诗中的精品,因此,为了讨论我们怎样或为什么要合理地选诗,我必须引用一些劣等或不够格的作品。

至少对诗歌评论家而言,岁月流逝带来的收获之一是品味也会随着知识的增长而成熟。当我还是个年轻的评论家,我对浪漫派传统里的诗歌情有独钟,它们遭受的歪曲无疑激起了我的争辩,这种歪曲来自艾略特和他学术界里的新批评追随者:理·帕·布莱克默、克林斯·布鲁克斯、威·科·维姆塞特等人。年过古稀,我仍然深深地

热爱这个诗歌传承的序列：从斯宾塞经过弥尔顿，到盛期的浪漫派（布莱克、华兹华斯、雪莱、济慈），然后到他们的后继者丁尼生、勃朗宁、惠特曼、狄金森、叶芝、史蒂文斯、劳伦斯和哈特·克兰。加上乔叟和莎士比亚，这些诗人仍是我最热爱的。然而，成熟让我有了几乎同样程度的对智巧的传统的尊重：邓恩、本·琼生、马维尔、德莱顿、蒲柏、拜伦，以及他们的现代传人奥登和艾略特（不过，艾略特是一个秘密的浪漫派）。

这里我列举两首短诗，它们显然有高下之分。

孤独

从孩提时代，我就不像
其他人——我的所见所闻
角度与众不同——从平凡的源泉里
不会涌出我的活力——
我也不会为同一个原因
感到悲痛——单调不变
不会让我的心灵快乐地醒来——
所有我爱过的——我孤独地去爱——
然后——在我的童年——在狂风暴雨的
一生的清晨——那仍然紧紧缚住我的神秘
来自善与恶的每一个深处——
来自激流，或喷涌的水柱——
来自山峰赤红的绝壁——来自
绕我循环的，金色的秋日——

来自从天而降的闪电
它飞过我的身边——
来自雷霆轰响，暴雨滂沱
来自变成恶魔的云朵
(当天空除此之外一片湛蓝)
它在我的眼中浮现——

杜鹃花

——有感于有人问我：“这花从何而来？”

五月的海风，吹彻我们的孤独，
树林中，我看到湿润的幽暗处，
明艳的杜鹃，展开无叶的花朵，
溪流慢涌着，与荒野一起着魔。
缤纷飘落池塘的，紫红的花瓣，
用它们的美，迷醉黑色的水面；
如果红鸟飞临，梳理他的披挂，
也会爱上，比彩羽更炫目的花。
杜鹃花！如果圣哲问你，为何
这魅力虚掷在天地间，亲爱的
你回答，若观看是双眼的天职，
美，也正是它自己存在的原因：
玫瑰的劲敌，你为何现身于此？
我并不知道，也无意去问别人；



但是，仅凭我的浅陋，我猜想
让你我同在的，是同一股力量。

两首诗都是十九世纪中期的美国人的作品，两位作者都因为其他文体的写作而闻名。第一首诗《孤独》明显是拜伦式的，而且效颦那位高贵的爵士在《莱拉》里的自画像：

他发自内心地，强力地睥睨一切：
仿佛能够降临的，最恶劣的命运
已经来临，独立在这生气勃发的天地间
他是陌生人，从另一个世界狂走而出的
歧路上的精神；一个拥有黑暗想象的造物
他选择去面对的险境，被他侥幸逃脱
但逃脱又有何益，因为回忆它们的时候
他的心灵交织着快意和悔恨。
大地赋予世间每一个生灵
爱的能力，然而他得到的更多。
早岁的美德之梦超越了真实，
困惑的青春之后是烦恼的成年；
幻境里长年的思考，追求都被虚掷
实现更高目标的力量，被耗费；
狂烈的激情，在紧迫的绝望里，
把它们的愤怒，洒满在他的路上，
让美好的情感互相冲撞抵触，
在他对狂风暴雨的人生的反思之中。



拜伦的自恋是风流自赏，他的学徒埃德加·爱伦·坡却是自哀自怜，在音律上也很笨拙，让人想起爱默生曾称他为“玩韵的人”。《莱拉》和《孤单》都带有伤感的戏剧性，但拜伦却有一种贵族式的光彩来消解它，爱伦·坡那些连篇累牍的“我”和“我的”在激流和喷泉、悬崖和山脉、转动的太阳和飞行的闪电、风云雷霆之中就显得很可怜。等到爱伦·坡在云中看到了恶魔，读者已经疲倦了。

爱默生站在爱伦·坡的对立面，他在《杜鹃花》里拒绝回答，“这花从何而来？”他并不知道这“玫瑰的劲敌”为什么这样无法解释地出现在那里。读爱伦·坡那首诗，因为它有因袭前人的回声，我们会被迫想起拜伦。读爱默生这首诗，罗伯特·弗罗斯特的读者会想起这位爱默生公开的信徒。弗罗斯特强有力的《柴垛》和《炉巢鸟》正是追随《杜鹃花》的模式。在这些诗里，自然之美都被无目的地浪费。

爱默生具有强硬的感性，特别容易被误读。爱默生心目中唯一的上帝是自我内部的上帝，所以最后一行里的“力量”不能被认作是一位仁慈的、外在的上帝。如果脱离语境，“美也正是它自己存在的原因”容易跟奥斯卡·王尔德的唯美主义相混淆。但在这首诗里，这句诗的涵义是——在“力量”或命运的掌握下，美是被抛弃在荒野中的偶然存在，走在树林中的爱默生本人大概也是如此。

《杜鹃花》用词确定而且自信，它的修辞姿态接近了讽喻的边界，但爱默生拒绝跨越这个边界。他的“浅陋”要求我们按照字面意思来理解，但这首诗实在太精巧了，以至于我们很难做到这一点。

爱伦·坡确实写过几首好诗，但它们同样袭蹈前人。《音乐天使》被雪莱的《致云雀》笼罩，《海中的城市》则重写了拜伦的《黑暗》。我们怎样区分不自觉的回应和受到作者控制的用典？这是一个很难

回答的问题，需要有长年累月的读诗经验才能给出一个可行的回答。

有时候，一位诗人会在修改的过程中显示出他对一个典故的觉察。这里是埃德温·阿灵顿·罗宾逊(Edwin Arlington Robinson)高超的符咒诗——《路可·海弗格》的第一节的两个版本：

走向西方的门，路可·海弗格，——
那里的葡萄藤把墙染成猩红色，——
你在黄昏里等待，将来临的一切。
悲泣的将是风，絮絮低语的将是树叶——
树叶低声诉说着她，落下来的时候，击中你；
你还是走吧，若你相信她，她就会呼唤你。
走向西方的门，路可·海弗格——
路可·海弗格。

走向西方的门，路可·海弗格——
那里的葡萄藤把墙染成猩红色——
你在黄昏里等待，将来临的一切。
在那里，树叶会低声诉说着她，有些树叶，
像飘飞的词，落下来的时候，击中你；
你还是走吧，你若愿意倾听，她就会呼唤你。
走向西方的门，路可·海弗格——
路可·海弗格。

修改是从“悲泣的将是风，絮絮低语的将是树叶——/树叶低声诉说着她，落下来的时候，击中你”到“在那里，树叶会低声诉说着她，

有些树叶/像飘飞的词,落下来的时候,击中你”。显然第二个版本甚至比初稿还要动人,而且他让这首诗对雪莱《西风颂》的征引变得明确无误。雪莱《西风颂》中的比喻把枯叶和词语融为一体,让罗宾逊的修改版熠熠生辉:

把我死去的思想吹遍宇宙,
就像席卷枯朽的树叶,造就新的生命!
而且,请用这诗韵的符咒,

像在未熄的炉膛里鼓荡起灰烬和火星,
在人类中间,鼓荡起我纷纷的词语!

罗宾逊诗里飘飞的词语后来去哪里了呢?在它的下一行里,“相信”被改为“倾听”,树叶在全诗的结尾处(第四节)变成“死去的词语”。通过把用典明确化,罗宾逊加强了这首诗的力量。吟唱这首戏剧性的抒情诗的主人公不是罗宾逊本人,而是路可·海弗格,这让诗人把雪莱预言式的呐喊转化为高度个人性的、为失去的爱而作的连祷。

《路可·海弗格》这首诗的优异在一定程度上来自修辞的控制力,它是个人的自信在词语层面上的对等物。无论什么诗都会被说话声音的支吾犹豫损害,甚至毁掉。施展技艺时表现出一贯成竹在胸的骄傲,这常常是最好的抒情诗的特征。一般说来,这种骄傲更适合于含蓄的表达。然而,对处处留心的读者来说,看到诗人当仁不让地指涉自己以前的作品会有特殊的快感,正如雪莱在给约翰·济慈的挽歌《阿童尼》的最后一节(第五十五节)里表现的:

那呼吸降临在我身上，我曾在歌唱中
唤起它的力量；我精神的小舟远航，
离开海岸，也远离发抖的人群
他们的船帆，何尝经历过暴风雨；
厚重的大地和球形的天宇被劈开！
我被带走，面对黑暗，恐惧，和遥远；
这时，烧透了上天最深层的帷幕
阿童尼的灵魂，像一颗星星，
在永恒栖身之地，挂起航灯。

雪莱迎来自己在《西风颂》里召唤出的“破坏者兼保存者”，现在他推动雪莱的精神（呼吸）去进行一次最终的宇宙之旅。像这样唤起自己以前的创造，是为了确认诗人被选中的事实。性情激越的济慈在《海披里安的灭亡》里遭遇他可怕的缪斯蒙妮塔，他自豪地强调他被选中的孤绝状态：

在这里，我本应见到其他人；
可我却孑然一身。

诗人的这种超自然的对于被选中的自信，在惠特曼那里达到了不可超越的境地，他在《我自己之歌》第二十五章的开篇登上了顶点：

炫目而可怖，那日出会多么迅猛地杀死我，
如果我不能在此刻和每一次，把日出推到我的身外。

我们也像太阳一样炫目而可怖地上升，
我们在平静清凉的拂晓，找到我们自己的“噢，我的灵魂”。

我的声音所追随的，超出了我的视界，
用我旋转的舌头，我怀抱各种世界，万千世界。

此处“迅猛”(quick)上做的游戏极为出色，因为它兼有“速度”和“生命”的意思。沃尔特·惠特曼是美国永恒的日出，在这里他也暗指在白昼的热力出现之前行走在伊甸园里的耶和华。除了他唯一的对手艾米莉·狄金森之外，惠特曼是所有美国诗人中最杰出的，这是因为他在和声上的平衡力。在他最伟大的时候，他完美无缺，没有任何错误的音符。有谁能够改进《我自己之歌》结尾篇章中的哪怕一个短语？

斑斓之鹰猛扑在侧，并责问我，他抱怨
我的空谈，我的虚度。

我同样毫不驯服，我也同样无法转译，
在世界的屋顶上，震响我野蛮的粗喊。
白昼最后的流云，为我而停留，
它最后把我的影子掷出，像黑影笼罩的荒野上
所有的东西一样真实，
它把我劝诱到水气和黄昏里。

我像空气一样离去，我向奔跑的阳光甩动我的白发，
我让我的血肉涌进旋涡，让它在花边的齿轮中漂流。

我把自己留给土地，又从它的绿草中生出
如果你再一次需要我，在你的靴底找我吧。

你很难知道我是谁，或我的意思是什么，
但是，无论怎样，我将有助于你的健康，
过滤并加强你的血液。

开始得不到我，不要灰心，
在一处找不到我，再去别处，
我停留在某地等着你。

这种诗没有任何所谓“自由体”的随意：在韵律和用词上，它拥有伟大诗歌核心处的“必然的”(inevitable)品质。“Inevitable”在这个语境里应取其基本意义，用来指那些无法避免的、“必然如此”的用词，而不是这个词的次一级的意义“不变的”或“可以预料的”。诚然，这些意义之间的差别可以用来做实用的检验，用来区分最好的诗和拾人牙慧的韵文。“如果你再一次需要我，在你的靴底找我吧”，这是不可避免的语言表达，而爱伦·坡的“那里走来一只庄严的乌鸦，它来自神圣往昔”却可悲地让人能够预料。

“不可避免”和“可以预料”是易于成诵的诗的两种模式。我可以凭记忆大段地吟诵爱伦·坡的诗，因为那是机械而且重复的，打开盒子就跳出小人儿式的诗。但当我通过记忆占有一首伟大的诗，那是

因为它是不可避免的，它是可以被圆满实现的诗，也是已经被圆满实现的诗。在两种模式中更好的一种里，认知是占有一首诗的过程中充满生命力的成分。因此，在我必须跟沮丧、苦难或仅仅是衰老的后果作斗争的日子里，我常常会对自己朗诵丁尼生超群的戏剧独白《尤利西斯》。我也经常请学生们对自己大声诵读并且重读这首诗，而且反复思考它。在宏大的“必然如此”的意义上，什么诗能做到更加“不可避免”？

港口横卧，船，张起了她的帆：
昏暗广阔的海域阴沉下去。我的航海者们，
同我一起苦心经营，思前想后的灵魂们——
曾经嬉闹着迎接雷霆和日光，用自由的心灵
自由的头脑面对它们——你们和我都是老朽了。
风烛残年仍有其光荣与艰辛；
死亡终结一切；但是，在终局之前，
尚有意义高贵的，未竟的事业
正适合那些与神灵抗争的人们。
光亮开始在岩石上闪动；
漫长的白昼退去；慢悠悠的月亮爬上来；
深海的低吟，被众多喧声围绕。来吧，我的朋友们，
要寻找一个更新的世界，为时未晚。
启程，各守其位，去迎击
轰鸣的排浪；因为我的目的
是驶出落日，和所有西边群星的照耀，
直到我命丧九泉。

或许深渊会把我们吞没；
或许我们会登上快乐岛，
看到曾与我们相识的，伟大的阿基里斯。
太多已经丧失，但留下的却足矣；
尽管我们不再是，过去翻天覆地的力量
我们仍未改变自己；
与英雄的心灵相配的刚韧，
在时间和命运的手里衰落，然而强悍的是
抗争，寻找，发现，并拒绝屈服的意志。

“太多已经丧失，但留下的却足矣”：在我看来，这是语言表达中积极的必然性(inevitability)的本质。当本·琼生苛评莎士比亚，“他从来不涂改一行——他本该涂改很多！”他反倒证明了莎士比亚的不可思议的能力：让语言表达成为不可避免的，而非可以预料的。在这首独白诗里，丁尼生的“尤利西斯”一直都明显带有莎士比亚的风格，到最后几行他开始听上去就像弥尔顿笔下的那位莎士比亚式的撒旦。在莎士比亚那里，有一点表现得最充分，超过任何其他英语诗人，即我们不断得到一个印象：对语言制作的控制力是如此之强，以至于头脑中所有失控的东西都被语言表达的力量的必然性组织起来。约翰·济慈曾为莎士比亚这种能力感到狂喜，当他说一首诗如果不能像树上长出叶子一样自然，那就不必写它，他似乎是把莎士比亚的这种能力跟柯勒律治的“有机类比”联系在了一起。说莎士比亚和自然在任何地方都是一致的，这是一个表达过激的错误观念。然而，这种对莎士比亚的赞誉却有助于阐明必然性的观念，它是不可避免的用词，决非可以预料的辞藻。

马修·阿诺德认为可以用引诗的“试金石”来证明伟大诗篇的这种必然性，来自荷马、但丁、莎士比亚和弥尔顿的简短诗节可以用来检验其他的诗。但是，当阿诺德说他的试金石具有“一种关于词汇和运动的、高级的诗的标志”的时候，他故意含糊其辞。正如“必然性”是我个人的一个比喻，这个“运动”大概也是阿诺德自己的比喻，但它并不能阐明如何辨认伟大的诗。“必然性”真正的意义带来的对比（不可避免和可以预料之间的对立），也许比阿诺德依赖的试金石的“运动”更能让我们回答这个问题，尽管来自任何伟大诗歌的引文都肯定是一种试金石（无论我们引用它的目的是什么）。

“崇高”这一古老的观念，来自我们称之为“朗吉努斯”的希腊批评家。在我看来，我所期望的伟大的诗具有的语言表达的必然性，正是发源于他。朗吉努斯告诉我们，在体验崇高的过程中，我们会体悟到一种伟大，我们的回应是一种想与它认同的欲望。这样，我们将成为我们注视的东西。崇高超迈是从伟大的雄心里散发出来的品质，它也来自华兹华斯所说的一种始终关于存在的意识。

七

在我看来，“必然性”，即不可避免的语言表达是伟大的诗的一个至关重要的特征。但对一个读者来说，如何判断一首从未读过的诗是否具有真正的诗的品质呢？在你读一首诗的时候，心里要带着几个问题。它的意义是什么，这意义是如何获得的？我能判断它有多好吗？它超越了自己的时代和诗人的生平吗，还是它现在看来只是属于一个时代的作品？

我想用二十世纪的一首伟大但又相当难懂的诗来做个试验，这是哈特·克兰的组诗《航行》的第二章：

——然而，这属于永恒的巨大眨动，
属于无边的大水，毫无束缚的下风
在古花绣中铺展，推进，在那里
那女水神巨大的腹部，对月夭矫，
笑着我们的爱情中，纸醉金迷的卷曲；

占有这大海，她的浩歌震响在
层层翻卷的，银光雪亮的判决书上，
不论她风度娴雅，还是举止横暴，
在她的法庭上，帝王权杖的恐怖撕碎
所有一切，除了爱人之手的虔诚。

前进，当圣萨尔瓦多传来的钟声
在她猩猩木草原般的潮汐里，
向群星番红花的辉光致意——
小岛们的柔板，哦，我的浪子，
完成她的血管拼写出的，黑暗的忏悔。

留意她转动的肩膀，如何上紧时光，
又如何加速，当她赤贫而富有的手掌
批准弯弯的水泡和波浪的题字——
加速，当它们是真切的——睡眠，死亡，欲望



在一朵漂浮的花里紧紧绕住一刹那。

把我们捆绑在时间之中，哦，明净的季节，还有敬畏

哦，加勒比之火的，游吟的大帆船

不要把我们留赠给尘世的海岸，

直到海豹向天国发出的，开阖的，浪花飞溅的注视

在我们坟墓的旋涡中得到回应。

这首幻象抒情诗的初稿于1924年4月开始动笔，离哈特·克兰的二十五岁生日还有三个月，那时候他刚和丹麦水手埃米尔·奥普弗尔陷入狂热的恋情。《航行》的第二章来自一首六章的组诗，全诗见本书的结尾。让我们首先仔细研读哈特·克兰这首抒情诗，然后再考虑他在哈特·克兰的生活、作品，以及他所接受并力图扩展的传统中的背景和位置——这个传统包括莎士比亚、马洛、布莱克、雪莱、麦尔维尔、惠特曼、狄金森，还有他最近的先驱，早期的艾略特——哈特·克兰与他的作品建立了一种对抗关系，我想史蒂文斯和威廉·卡洛斯·威廉斯也是如此。

组诗《航行》写的是加勒比海上的激情欢爱。从十五岁开始，克兰就跟外祖母一起去那里的松林岛消夏。三十二岁的时候，他凭借一年的古根海姆奖金住在墨西哥城。在返回纽约的途中，他在加勒比海自沉，而《航行》作于此前七年。“睡眠，死亡，欲望/在一朵漂浮的花里紧紧绕住一刹那”，对一些读者来说，是可资引证的预言。

起句：“然而，这属于永恒的巨大眨动”承接《航行》第一章的最后一句“大海的最深处是残酷的”。我们难以确定在加勒比海的眨动里是否有挑逗；毕竟，从永恒中发出的信号一般来说不太可能具有色情

的意味。约翰·济慈曾经对他沉静的希腊古瓮说，它对我们的挑动就像“永恒”一样让我们游离于思想之外。然而，在哈特·克兰的诗里，大海母亲发出的巨大的眨动对恋爱中的年轻男子来说，即使没有性侵犯的含义，至少也是暧昧可疑的。大水无边无际，下风完全自由，仿佛风的走向可以永无止境；这一切暗示出一个女性的存在，她不止于挑逗，她的危险在于她体现了俄狄浦斯式的乱伦的可能。铺展在古花绣中（丁尼生的美人穿的华贵的、中世纪的金色丝绸外衣），横渡的加勒比海，像是一位女水神的行进。汹涌高涨的海浪，对着月亮的牵引而夭矫，这是一个寻找灵魂的女水神的腹部。她的母性很暧昧，她究竟是跟年轻男人们“纸醉金迷的卷曲”一起发笑，还是在嘲笑？克兰这里说的“卷曲”（inflection）表示年轻男人们的“运动”，与“夭矫”对应，而不是指欢声浪语中音高的变化。“纸醉金迷”（Wrapt）是一个刘易斯·卡罗尔式的或乔伊斯式的“混成词”（portmanteau word），与迷醉的（rapt）拥抱相关，但它同时也意指海水的包裹（wrapping），即这对爱人航行的环境。

哈特·克兰十五岁的时候已经读过雪莱，有两首诗似乎让他难以忘怀：雪莱早期的探险幻象诗《阿拉斯特》，后期为济慈作的挽歌《阿童尼》。《阿拉斯特》明显为克兰提示了航行的母题，而《阿童尼》启发了克兰的史诗《桥》里关于“亚特兰第斯”的狂想曲式的诗章——在《桥》里，亚特兰第斯那一章位于最后，但却是最早写成的。写《阿拉斯特》的时候，二十三岁的雪莱误以为自己将死于肺病。据他的朋友，反讽的小说家托马斯·拉夫·皮科克（《噩梦教堂》和《赫德朗公馆》的作者）说，是他让这位素食的年轻诗人恢复了健康，办法是让他坚持吃精心调味的羊排。在开始皮科克建议的食补之前，雪莱在诗中把他的化身，一位年轻的无名诗人，送到古代世界的废墟里无尽地漫游，并让他

在“克什米尔之谷”(现在印度和巴基斯坦在激烈争夺其归属)与一位神秘的美人在艳情的半梦半醒中相逢。美人消失之后,这位诗人四处寻找她,最终驾小舟驶入黑海,雪莱笔下的黑海与死亡、黑夜和自然母性的一面联系在一起。

雪莱因此开创了一个更美国式的而非英国式的诗歌母题,即一个最终融合了黑夜、死亡、母亲和大海的四重比喻。写这个母题的诗人们从惠特曼开始,经过哈特·克兰、华莱士·史蒂文斯、艾略特,直到后来的诗人。当雪莱笔下的诗人失去了幻想的爱人,他面对睡眠、死亡和欲望共同的符咒,悲叹道:

呜呼! 呜呼!

四肢,呼吸与生命就这样
在背叛中缠成了乱麻? 失落,失落
在广阔却无路的,昏暗的睡眠里,
那具美丽的形体,永远失落了吗?
哦,睡眠,死亡的黑暗之门会通向
你神秘的天国吗? 明丽的霓虹
静静湖面映出的,漂浮的群山
只会引向黑色的深渊吗?
在最恶浊的气息漂浮的地方,腐朽的坟墓
呼出的每个鬼影,躲开被憎恨的白昼,
藏起死亡之眼,那里正是死亡的蓝色拱顶,
啊,睡眠,是它通向你的乐土?

这个美妙到病态的段落,令人惊讶地把死亡变成了通向梦中色

情天堂的大门，这是哈姆雷特对“死亡的睡眠”的思想独白的变体。在雪莱的思索背后，是希腊神话中的三倍大神赫尔墨斯，哈特·克兰也许是从他 1923 年读过的奥斯潘斯基(P·D·Ouspensky)的《第三工具》一书中了解到这一点的。在托名赫尔墨斯的《人的牧者》一书里，神圣的人落进了大海，而这大海是一个属于爱、睡眠和死亡的宇宙：

当此人在水中看到像他自己的形体，就像天然生长的一样，他爱它而且想占据它；愿望和行动同时发出，他占据了这个不思考的形体。自然抓住了她的爱人，把他完全抱在怀里，因为他们是爱人。……尽管人高于宇宙的构架，他却变成了其中的奴隶……爱和睡眠是他的主人。

——英译：B. P. 科本海文

类似于赫尔墨斯和雪莱的投身爱和睡眠，克兰诗里的爱人们也心照不宣地顾影自怜，被戏称为母亲的大海因此惩罚他们。克兰对他的爱人喊道，“占有这大海”，我们很难限定这个“占有”的程度。在一首开头就如此激烈的诗中，这几乎是克兰在邀请奥普弗尔和他一起参与一场俄狄浦斯式的乱伦。如果他们拥抱了这位女水神般的巨大母亲，她所有的品质都会具有威胁性。她的浩歌，是她全音程的喷流的声音，震响（通过敲钟宣示）在层层翻卷的、银光雪亮的判决书(sentences)上，也就是在加勒比海变幻的水面上。“sentences”在这里一定是指法庭的“判决书”（也指这首诗里的句子），因为有“在她的法庭上，帝王权杖的恐怖撕碎”可以证明，这句诗也暗示她也许会任性地向爱人们像奥尔弗斯那样粉身碎骨，这要看我们如何诠释她暧昧难测的态度及其矛盾的姿态。在“所有一切，除了爱人之手的虔

诚”中有一种奇妙的悲悯，但这句也让我们考虑应该如何把这对爱人视觉化。他们是在一艘雪莱式的船上拉着手，在加勒比海上乘风破浪，还是他们直接漂浮在海上，手拉手被大海带走？尽管我们不可以按字面意义去理解诗中以高超手法组织起来的意象的推进，但两种视觉化都是可能的，当然乘船的航行更有可能。第三节具体说明的是：克兰和奥普弗尔继续在航行中前进，他们听到钟发出的异响，不管它来自一个沉没的城市，还是来自早已失事的西班牙大帆船，这些钟致意的对象是天空和大海，它们是新鲜的生长、番红花的辉光与猩猩木的草原的幻象。在一种对性爱的感知的迷醉中，克兰的大声呼喊展示出一种超自然的辞采：

小岛们的柔板，哦，我的浪子，
完成她的血管拼写出的，黑暗的自白。

把奥普弗尔唤作“我的浪子”完全是惠特曼式的做法，这不是把深爱的同伴看作挥霍浪费的人，而是当成慷慨施与的人，他拥有属于存在本身的同性之爱的丰富。克兰自己把“小岛们的柔板”解释为“驶向一群密集的小岛的时候，小船缓慢摇摆的运动”。也许“柔板”指的是一种缓慢的音乐运动，但也许是特指一种“双人舞”（pas de deux），在这里带有色情的意味，因为它的激情指向惠特曼《我自己之歌》第二十一章的结尾：

浪子，你给予我爱——
所以，我回赠以爱！
哦，难以言传的，狂烈的爱。

紧接下来，在第二十二章的开头，惠特曼与大海在色情的气氛中相遇：

你这大海！我也把自己交给你——我猜着你的意思，
我从海滩上看到你弯曲着诱惑的手指，
我相信，你不触摸到我是不会回头的，
我们一定会共舞，我赤身裸体，催促我远离陆地吧，
柔和地托起我，在波浪的昏睡中摇荡我，
把情欲的水溅到我身上，我能报答你。

这里没有明显的焦虑。或者，在《当丁香花最近在前院开放》一诗中，有惠特曼俄狄浦斯式的乱伦：

黑暗的母亲，总以柔软的秀足悄然走近
居然没有人，为你唱过倾情欢迎的赞歌吗？
那么，让我来对你吟唱吧，我对你的赞颂超过一切，
我给你带来一首歌，在你必须到来的时候，
坚定地到来吧。

降临吧，强大的女解放者，
当这一切发生，当你接受他们，我欢乐地歌唱死者
他们迷失在你充满爱的，起伏的大海里，
沐浴在你的福佑的波浪中，噢，死亡。

克兰的大海母亲(加勒比海)要模棱两可得多,这表现在结合了男性爱人们和女水神的激情之中。在这种激情里,同性恋的柔板“完成她的血管拼写出的,黑暗的忏悔”。

可这些是谁的忏悔呢?大海持有权杖,忏悔来自她的符咒(spell)之下的爱人们,但这些忏悔同时也是她的血管拼写(spell)在她层卷的判决书上的,在意象上,它们是海水的泡沫。显然,第四节的中心还是这个母性中存在矛盾的大海:

留意她转动的肩膀,如何上紧时光,
又如何加速,当她赤贫而富有的手掌
批准弯弯的水泡和波浪的题字——
加速,当它们是真切的——睡眠,死亡,欲望
在一朵漂浮的花里紧紧绕住一刹那。

“题字”(superscription)是写在某物上面或外面的东西。然而,批准题字是要把这些文字变成另一个判决,设定的期限是时间本身。大海转动的肩膀形成了一座钟表,克兰在两重意义上催促他的爱人留意这一点:注意并记住。“赤贫而富有的手掌”是母亲的手掌(palms),无所赠与但又赠与一切,同时它们也是浮在“弯弯的水泡和波浪”中的棕榈树(palms)。克兰的文法甚至也是比喻性的,他让“加速,当它们是真切的”中的“它们”所指不明。它们是大海的手掌/棕榈,还是可能性更大的“睡眠,死亡,欲望”?正像在雪莱或赫尔墨斯的作品里那样,我们落入大海这自恋者照的镜子,而睡眠、死亡和欲望融为一体。“加速”意味着抛弃欢爱时的柔板的阶段,这是为了达到高潮:“在一朵漂浮的花里紧紧绕住一刹那”,这句诗也许既赞颂了

雪莱所说的“我的欲望之舟”，又把它缩减到海水中漂浮的棕榈叶的状态。如果这对爱人乘坐的船还在，它也一定快散架了，航行实际上已经变成了在海里的漂流：

把我们捆绑在时间之中，哦，明净的季节，还有敬畏
哦，加勒比之火的，游吟的大帆船
不要把我们留赠给尘世的海岸，
直到海豹向天国发出的，开阔的，浪花飞溅的注视
在我们坟墓的旋涡中得到回应。

这首诗结尾处的“指路的精灵”不是惠特曼，而是麦尔维尔，亚哈伯船长航行的下场笼罩了克兰和奥普弗尔的结局，“海豹向天国发出的，开阔的，浪花飞溅的注视”之中有对母亲的渴望，让人想起《白鲸》第一百二十六章里的小海豹们，它们因为跟母亲分开而啼哭。在亚哈伯走向灭亡的时候，“可爱的下风”和“跟普通陆地不同的，比棕榈树林更繁茂的地方”联系在一起。最后这个诗节中还唤起了威廉·布莱克，因为“我们坟墓的旋涡”援引了布莱克的观念意象“旋涡”，它取消了主体和客体之间感知上的区别。

克兰对“明净的季节，还有敬畏”祈祷，也许这个“敬畏”是在艾米莉·狄金森的意义上使用的，她以此来命名她对洛德法官的爱，并且把它跟永恒联系起来。这位被“立约”(covenanted)或束缚在时间里的祈祷者，以及“加勒比之火的，游吟的大帆船”也许会返回到圣萨尔瓦多传来的钟声里。这祷告词是自杀性的(预示了七年后克兰的投海自尽)，这是因为诗中的爱人死在海里，直到海豹渴望母亲的目光在“我们坟墓的旋涡”中得到回答，他们的身体才会被冲上岸。这里

的“旋涡”是布莱克意义上的旋涡，它暗示主体和客体、精神和身体的再次统一的复活。然而，结尾诗节的语调并不是自杀性的，因为欲望被提升到高出睡眠和死亡的位置。“把我们捆绑”仍然是支配性的渴望，对色欲的满足的赞颂仍然是迷醉的。

《航行》的第二章在一种绝对的认知性的音乐中狂欢，对我的阅读提出了很高的要求，它的措辞、韵律和节奏验证了我所说的“必然性”。像柯勒律治的《忽必烈汗》和济慈的伟大颂歌一样，克兰至高的抒情诗在时间之内和时间之外都让我们挥之不去。

八

哈特·克兰是一位有难度的大诗人，但是他非常优秀，甚至伟大。然而，诗歌不一定要看上去就很有难度，霍斯曼就是一个明显的例子，其他一些诗人也是如此。还有一些诗人初看很简单，实际上并非如此。惠特曼宣称自己的诗平易近人，但他最好的诗却很微妙、难以捉摸、神秘莫测，要求读者提升自己对比喻的细节的感知水平。

伟大的诗篇可以有几种迥然不同的难度。持续有力的用典，在约翰·弥尔顿和托马斯·格雷的博学的诗里，需要读者具有很高的文化水平。认知的原创性，作为莎士比亚和艾米莉·狄金森的特殊标志，需要读者享有极高的智识上的敏捷。个人的神话建构，在威廉·布莱克和叶芝那里，初看起来是晦涩的，但他们的神话的连贯性会让读者熟悉起来。

我认为，最伟大的诗歌——在但丁、莎士比亚、邓恩、弥尔顿、布莱克那里——有一种普遍和本质的难度：它是扩展我们意识的真正

的模式。达到这一点依靠的是我借鉴别人而称之为“殊异”(strangeness)的东西。欧文·巴菲尔德是几位提出把“殊异”作为诗歌标准的批评家之一。对他和他之前的沃尔特·佩特来说,是浪漫把“殊异”带给了美:作为这个传统的一部分,华莱士·史蒂文斯让他诗中一位佩特式的人物高呼,“在那里,我更真切地发现了,更殊异的自己”。巴菲尔德说:“它一定是一种意义上的殊异。”然后,他做了一个出色的辨析:

它与惊异并不是对等的;对我们意识到自己并不完全理解的,或对它的理解程度无论如何没有我们曾认为的那么高的东西,我们的反应是惊异。美具有的殊异的因素的效果是相反的。它产生在与我们的意识不同的意识的接触之中——不同,但又不会遥远到我们完全无法分享的地步,在这种联系中,它正像这简单的“接触”一词所暗示的那样。实际上,殊异在我们不理解的时候会激起惊异,在我们理解的时候能激起美学想象。

这里的中心词是“意识”。正如巴菲尔德所揭示的,意识之于诗歌就像大理石之于雕塑:是用来加工的材料。词语是意识的各种比喻:诗人的词语在意识上是隐喻性的,它们邀请我们分享一种殊异。“一种能感觉到的意识上的变化”是巴菲尔德对诗歌效果的定义之一,我把它和莎士比亚的人物们最让我着迷的地方联系起来——在福斯塔夫、哈姆雷特、伊阿古、李尔和克里奥芭特拉那里——最非凡的变化发生在他们“无意中听到”他们自己的时候。正如詹姆斯·伍德(James Wood)指出的,实际上他们变得能够意识到自己是在倾听莎士比亚,因为在他们无意中听到自己的时候,他们听到的是莎士比

亚。他们更真切地变成了更殊异的自己，因为他们是“他们自己的自由艺术家”（黑格尔对他们的称赞）。

伟大诗歌的工作是帮助我们成为我们自己的自由艺术家。即使是莎士比亚也不能把我变成福斯塔夫或哈姆雷特，但所有伟大的诗歌都要求我们被它们占有。在记忆中拥有它们是开始，扩展我们的意识是目的。读诗的艺术是真正的扩展意识的训练，也许是用来达到这个目标的健全的模式中最可靠的。

附参考译文

航 行

哈特·克兰

一

波浪清新的翻卷之上
条纹光鲜的顽童，互相扬沙厮打。
他们筹划了一场夺取甲壳的征战，
他们的手指，捻着晒热的海草碎片
快活地挖掘，抛散。

为回应他们高音的惊叹
太阳在浪涌中挥斥闪电，
浪花在沙子上裹住雷声；
如果他们能听到，我就会告诫：

噢，鲜亮的小孩儿，跟你们的小狗一起欢闹，
戏弄你们的贝壳和小棍儿，被时间



和风吹日晒漂白；可是有一条线
千万不要跨越，永远不要把你们
身体上敏捷的帆索，托付给这条线之外
来自无比辽阔的胸怀的，对苔藓万般痴缠的爱抚。
大海的最深处是残酷的。

二

——然而，这属于永恒的巨大眨动，
属于无边的大水，毫无束缚的下风
在古花绣中铺展，推进，在那里
那女水神巨大的腹部，对月夭矫，
笑着我们的爱情中，纸醉金迷的卷曲；

占有这大海，她的浩歌震响在
层层翻卷的，银光雪亮的判决书上，
不论她风度娴雅，还是举止横暴，
在她的法庭上，帝王权杖的恐怖撕碎
所有一切，除了爱人之手的虔诚。

前进，当圣萨尔瓦多传来的钟声
在她猩猩木草原般的潮汐里，
向群星番红花的辉光致意——
小岛们的柔板，哦，我的浪子，
完成她的血管拼写出的，黑暗的忏悔。

留意她转动的肩膀，如何上紧时光，
又如何加速，当她赤贫而富有的手掌
批准弯弯的水泡和波浪的题字——



加速,当它们是真切的——睡眠,死亡,欲望
在一朵漂浮的花里紧紧绕住一刹那。

把我们捆绑在时间之中,哦,明净的季节,还有敬畏
哦,加勒比之火的,游吟的大帆船
不要把我们留赠给尘世的海岸,
直到海豹向天国发出的,开阔的,浪花飞溅的注视
在我们坟墓的旋涡中得到回应。

三

它的血脉交融,绵绵无尽——
你温柔荡漾出的主题,被光线
从平远的海上寻回,天空在那里
俯下一只乳房,让每一簇浪花都来尊崇;
当我蜿蜒进入,那缎带环绕的
在浪浴中解体的,海水的小路,
在那里,并没有你在另一侧奋力划船,
大海,朝向这时光,举手拢起了圣骨盒。

所以,那一道道黑色的奔涌之门
推斥着无法接近,却为我打开——
跨越旋涡的柱子,柔波的山墙
在那里光线不停地与光线角力
星与星亲吻在浪与浪的交叠中
扑上你摇曳的身躯!

死亡,若在此有所毁灭
不会大肆屠戮,只是推动一个变化——



在陡峭的海床上，从黎明到黎明
飞腾着，那丝滑而灵动的脱胎换骨之歌

爱人，请允许我的航行，进入你的双手……

四

试想，你在时辰与日子里珍视的微笑
是我眼里大海的光谱，而今我大肆许诺
让旋涡叠着旋涡的翅膀，四散而去，
但我也知道，它们的圆环连起的——从棕榈树到阴冷的
信天翁白色的孤悬——并非正在流淌的
更深的爱流，而是歌唱，只有这速朽的余生
透过黏土造的身躯，向你不朽地涌来。

芬芳的弥漫无可置辩，欢会
在这时光中疯狂得合理，我们的怀抱
会再次缠绕相拥，预示的眼睛
嘴唇和缱绻，这一切曾经讲述
进入圣坛之路，我们六月里的日子——

可当我来讲述这一切，我必将迷失在
致命的浪潮里，它们难道不会随着我们的脚步
挡住并围起，明丽的花束和翎羽？

那化身肉体的词语，在它的签名里
海港侧肩投身于我们交融的血液
如预知的那样蒸腾着，在你的胸中
扩张着正午，为了收集我的岁月捕捉的



所有闪亮的暗示，为了那些岛屿
你眼睛里蓝色的自由和水平线
神圣不可侵犯地指向它们——

在这期待者体内，你仍要呼喊
接受所有的爱中秘密的船桨和花瓣。

五
丝丝入扣，午夜过后，晶亮的霜花里，
不见人烟，凜然难犯，海天荡荡无波
仿佛一起铸进残忍的白刃——
海滨的港湾斑驳着天空的硬边。

——仿佛太易碎，太明澈，不堪触碰！
我们睡眠的缆绳已经挂起，如此轻捷地
切磋摩擦，变成回想里星芒的丝缕
一个冰冻的，无路可循的微笑……
什么词语，能绞杀这聋掉的月光？因为我们

已被压服。此刻没有呼喊，没有剑锋
可以刹紧或偏转，这潮水的楔子，
月光舒缓的暴政，被爱，被改变的
月光……“在这世界上

这是如此独一无二，”你说，
知道我无法爱抚你的手，与你一起
注视天空没有神灵的裂洞，在那里
没有什么在旋转，只有死寂的沙子灿然一片。



“——永远无法理解!”不，
在你头发的大船队里，我从未梦到过什么
像这海盗一样不挂旗帜。

可是现在

俯下你的头吧，你在此孤零零的，站得太高
你的眼睛，沉入倾斜的水光里飘散的泡沫
你的呼吸，被我不认识的鬼魂一起封住。
俯下你的头吧，睡在你漫长的回乡路上。

六

在那里，冰刺雪亮的地牢升起
游泳者们失落的，晨光的眼晴，
在那里，海洋的巨流激荡，变幻着
更奇特的天空下绿色的疆界，

如一只扇贝坚定地分泌着
它搏动的串串单音的联盟，
或像大水纷涌出的凹槽，不断地捧起
太阳的内龙骨，跨过海角潮湿的岩石

哦，汇集的海流奔向
天空和凤凰胸膛的港口——
我双眼对着船头，一片漆黑
——你被抛弃的盲客人

等待着，燃烧着，什么名字



被收回，我无法认领：让你的波浪
耸立幻视者破碎的花环
比众王的死亡更加野蛮。

造物那欢欣的，绽放花瓣的词语
在非洲的热风之上，收获着
天球极点的雷电，渐渐移走
像摇摆的悬崖，或一袭帆影

冲进四月最深处日子——
这词语，对着慵懒的
刚起身的女神，她的双眼
微笑着无可搜寻的安谧，与它们攀谈——

这仍然炽烈的盟约，美丽岛
——铺展并漂流的圆台
前面是道道彩虹缠起连绵的秀发——
美丽岛，船桨白色的回声！

现出形象的圣词，是它留住
它的辉光里停靠的，静穆中的垂柳。
它是无法背叛的回答，
倾吐的清音，永远跟诀别无缘。



济慈一首诗中的象征行动*

肯尼斯·勃克

让我们来动手分析《希腊古瓮颂》这首诗，它就像一个装临终圣餐的法器，通过一系列转化而抵达这个神谕：“美是真，真也是美。”我们将在象征行动的意义上，以“戏剧行为的方式”来分析这首颂歌。

把语言看作一种信息或知识的工具是在“科学”的意义上，从语源学和语义学的角度看待它。把语言看作一种行动的模式是在“诗歌”的意义上看待它，因为一首诗是一个行动，是制造它的诗人的象征行动——这种行动的本质在于，它通过作为一个结构或客体而存在下去，我们作为读者可以让它重演。

“真”是知识(科学)的本质语汇，而“美”是艺术或诗歌的本质语汇。所以，如果我们做个代换，这个神谕就会声称，“诗歌是科学，科学也是诗歌”。对此我们充满怀疑，觉得这两句是矛盾的，这就好比“上帝稳坐天堂，世界一切正常”唱的其实是反调，它不相信上帝存在，而且怀疑天下大乱。所以，如果我们宣称这两句可以共存，那会

* 本文发表于1943年秋季号的《口音》(Accent)杂志，后收入勃克的《动机的语法》(A Grammar of Motives, University of California Press, 1969)一书。肯尼斯·勃克(Kenneth Burke, 1897—1993)是美国二十世纪重要的文学理论家和修辞学家。——译注

令人倍感兴奋。在这里，“美学的”和“实践的”之间的辩证对立——一边是诗歌，一边是实用性（商业和应用科学）——被兴奋地否定了。这种否定所带来的解脱感正是源自浪漫派的哲学本身，这一哲学强烈认同的刚好是“美”和“真”之间的对立。

也许我们可以这样说：如果这个神谕不是出现在诗的最后一节，而是在第一节中就被说出，这里的说法本该是：“美不是真，真也不是美。”此后的五个诗节的连续变形，让一位浪漫派诗人的浪漫派哲学实现了自我超越（把这种浪漫主义提升到一个新的秩序里或新的层面上）。通过浪漫主义废除浪漫主义！通过浪漫主义超越浪漫主义，在这个过程结束的时候，用一种方式取消的东西就会以另一种方式恢复。

然而，在这首诗里，需要五个诗节的步步推进，神谕才会出现。

我们从这首诗的“入场处”开始讨论，这里连续扩展的“圆周句”（periodic sentence）在这个诗节结束以前出现了质变。^① 它轻捷地，而且令人难以觉察地从圆周句的状态转变为不容喘息的急促感，一种质问和感叹的交叠的状态：

你，嫁给静寂的，童贞的新娘，
你，被静默和悠远收养的孩子，
林野的史家，擅长在画上宣扬
艳压诗篇的，繁花一般的传奇：
身上环绕的，绿叶缘饰的传说
讲述神还是凡人，或兼有两者？

① 圆周句指使用较多平行结构，句子意义到结尾才会完整的长句。——译注

在腾佩，或怀抱溪谷的阿卡迪？
什么人或神？少女竟如此难惹？
多疯的追求？怎样挣扎的逃脱？
什么笛子手鼓？多野性的狂喜？

即便是最后一句急促的呼喊，也仍保留了一些这节诗开始时的圆周循环结构的性质。最后一句引出“笛子和手鼓”，它们在第二节里得到发展，然后又被超越：

清歌闻之甚美，然而未听见的
更妙；婉转的笛子，请你吹吧
不是为感官的双耳，你要变得
更奇妙，为精神吹出无声的歌：
碧树下的美少年，你不会离开
你的歌，绿阴也不会抛开树木
莽撞的恋人，你永世都吻不上，
虽然万分接近——但不要悲哀，
她与衰老无缘，虽无艳福可享，
你却永坠爱河，如她芳华常驻！

假设我们只有这首颂歌的第一节，如果我们从动机的角度来推测，就会发现这里试探性地提示了两个层面上的动机。因为第一节中的诗句表达了一个怀疑：古瓮上的形体是“人还是神灵？”——写神和写人是两个迥然有别的动机。这种对可能性的微小提示，在第二节对“笛子和手鼓”这一主题的发展中确定了下来，因为我们要明确

考察的是人的身体和心灵之间的对比(为“感官的耳朵”发出的听到的旋律和为“精神”而发出的无声的歌)。

当然,关于“听不见的声音”的想法也把我们带进了神秘的矛盾修辞的领域(在修辞上,这个术语指“把一个意义相反的表达加诸词语的修辞:比如残酷的善意、辛苦的悠闲”)。它明显地提示了对“动机背后的动机”这一层面的关注,正如在原初推动者的悖论里,原初推动者是静止的,同时是所有运动和行为不可动摇的基础。在这里,我们的语言中声音最丰富多彩的诗人沉思的是绝对的声音,即声音的本质,它是无声的,正如原初推动者是不动的,或者甜味的“基本成分”并不是甜的,超越甜的味觉的,或者就像太阳里比原子更小的粒子,它们在孤立的单纯状态下按说是没有温度的。

试比较济慈和雪莱笔下的无声的旋律:

轻歌曼吟消逝后,
音乐,在记忆中颤抖——
紫罗兰芳华枯萎,
余香,栖身于它们激起的况味。

当玫瑰死去,玫瑰的花瓣
把爱人的眠床叠起;
同样,你离去之后,你的思绪纷纷,
上面睡的,正是爱情本身。

在这首诗里,面向将来的雪莱期待的是回顾;他向前看,是为了回首往昔,其思想的形式是自然的、时间性的(在过去和未来的意义

上)。然而，济慈的思想形式是神秘的（在“永恒的现在”的意义上）。他的颂歌致力于从“变成”（becoming）迈向“是”（being）的领域（这同样说明，我们在此要考虑的是两个层面上的动机）。

在第二节的最后四行里，济慈以其特有的推进方式传达出一种“即刻感”。我在这里要谈的不是这些诗句如何转向了色情，而是说在色情的意象里有种“悬而未决”的性质，它描绘的是获得满足之前刹那间被永久延长的状态——并不是被留住的陶醉，而是在被留住的陶醉之前的状态。^①

假设我们只有这一首济慈的诗，而且对作者和他的时代一无所知，这样我们就可以单纯地看待它本身，可以选取某种角度来研究它的一系列内部的变形的发展，而不必考虑这首颂歌之外的任何动机。我认为，在这种情况下，我们已经不需要从象征行动的角度用更多评论去凸显第二节的主旨。我们当然可以对这一节里的细节提出无数看法；但应该承认，作为整体上的安排，以下描述已经足够：带有神秘色彩的矛盾修辞发展了“笛子和手鼓”的主题；然后，对色情意象的强调超越了（或者说继续发展了）这个主题（第一节里的“难惹的少女”和“疯狂的追求”已经隐约有所提示）。我们注意到这种意象的“初始存在”的性质，它们的状态是在满足前的一刻被留住，而不是在满足的时候。

现在，如果在分析里加入我们的背景知识，我们会看到这首诗作为一场“表演”在特定的文化场景里的位置；我们同样可以看到，第二节里出现了一个十九世纪浪漫主义非常典型的观念的变体，这一观

^① 乔治·威尔逊·奈特（George Wilson Knight）在《星光闪亮的殿宇》（*The Starlit Dome*, London: Methuen, 1959）里提到，“济慈不断出现一种呈现平衡中的形式的趋势，表现出的静止提示了运动，这可以叫作‘踮起脚尖’的效果。”

念把性爱等同于死亡，它在音乐上的表现是瓦格纳的《爱之死》。在一个纯粹辩证的基础上，死于爱情等于说生来就是为了爱（以个人身份死去的情人们可以转而获得共享的身份）。加进历史因素之后，我们会注意到资产阶级的个人主义起到了作用，它让男欢女爱的顶点变得更加尖锐（因为，一种强化个人身份感的诗歌结构势必会更迫切地通过“死亡”让个人在两个人合一之后获得新的身份）。所以我们会明白，为什么爱与死的等同特别能代表一种反映了工商业发展的浪漫主义。

刚好，“爱等同于死”和私有财产之间的关系，在莎士比亚的诗句里可以找到完美无缺的权威验证，其中涉及“同一片火焰”中的消耗与欢爱：

爱情在它们之间闪烁，
斑鸠看到自己的所有
在凤凰的视线里灼烧；
它们各自为对方拥有。

私心受惊，特质消亡
本身已变，并非自己
内里同一却各有名字
不是一个也难称双方

在这里，爱与死的合一中加入了火焰，带有欲火焚身的双关意义，让我们从纯粹的辩证的思考进入心理学的考察。在这些诗句里，按照逻辑学，火焰是第三项，是另外两项的基项（ground term）——是

一个综合，结束了情侣作为正题和反题的状态。比这隐晦一些的是，这同一个从纯粹的辩证法到心理学的运动含蓄地体现在共同的死亡或堕落的意象之中，与性的意象交织在一起的时候标志着“超越的”性满足。这个表达也出现在济慈给芳妮·布劳尼写的深情的信里：“你带给我的爱，我此生未见；让我怎敢相信，我惊惧在幻念中，唯恐它会把我烧毁；但如果你全心爱我，虽有烈火在前，它也会变得可以忍受，因为我们的欢乐会让它湿润欲滴。”我们关注的首要问题是追随这首诗本身的转化，然而要完全理解它作为象征行动的本质，我们应该让一切现有知识都派上用场。在济慈这里，我们不但知道这首诗在他的作品中、在他的时代里的位置，而且我们有资料引导我们推想这首诗和诗人之间的关联。我承认这种推想会干扰批评作为一种游戏的平衡。（我猜想，批评作为一种游戏，最好的状态应该是批评者把自己限制在一个单元里进行观察，就像广播评论员报道一场职业拳赛的每一次出拳。）然而，语言学的分析已经在处理作者和作品之间关系的问题上开辟了新的可能性——这种考察已经跟普遍的文化行为产生了莫大的关联，因此没有哪种纯粹的批评传统或批评理想可以干预它们的发展。

我们知道，在济慈患病的过程中，有一种特殊的色情想象伴随着他的高烧（与劳伦斯的写作类似），从中我们可以窥见特殊的身体上的动机，它扩展并深化了济慈的抒情境界。不论他的思想中有怎样的剧烈冲撞，他的身体状态里总是有一种从血肉中生发出的悲怆。无论他经历了何种身心上的转变，他的疾病都是一个体质性的根源，他的疾病的所有特点也都相应地来自这同一个根源（肺结核的高烧和冰冷源自一体，因为不管高烧和冰冷之间有多明显的区别，它们都是同一疾病，同一种实质的不同表现）。

从济慈病中写的情绪激动的信件来看，他诗里亢奋的状态和他的身体状况之间有很明显的关联。在 1819 年，他觉得自己“处在狂热的状态里，并为它写出最好的诗”，这让他很不满意。他接着说：“我想在心平气和的状态里写作。”但几个月后，他承认，“根据建议，我不应该读诗，更别说写诗”，“应该说，在我确诊前的六个月里，没有一天风平浪静。不是被阴郁所笼罩，就是挣扎在激情中，如果我转向诗歌写作，这两种感觉的毒性就会加剧”。正如济慈在《初见埃尔金石像有感》这首情调类似的诗作中所说，他“就像一只注视天空的病鹰”。

尽管济慈在身体上是作为病人的受动者 (patient)，他的头脑却是主动的行动者 (agent)。因此，作为诗歌写作者，他可以利用自己的高烧，甚至有可能不自觉地鼓励用折损性命来换取好诗的美学趋向 (这跟哈特·克兰有些类似，克兰写诗依靠的生活方式中断了他的写作，并导致他走向毁灭)。

谈到行动者、受动者和行动 (action)，我们也许应该停下来回顾很多世纪以来的观念：根据亚里士多德关于动机的原理，行动让对象“受难” (passion)，因此受难是受动者的性质。然而，基督教有一个悖论，它让殉道者的行动和他的受难成为一体，所以关于殉道者的记载被称为《使徒传》 (Acts) 或《受难记》 (Passionals)。根据这个悖论，忍耐 (patience) 成为道德行动者的性质。当这种基督教的观念被世俗化，进入强调创造力的浪漫主义哲学，它就会把我们引向一种可能性：诗性的行为救赎身体的苦难。

第三节是这首颂歌的核心，也正是让此诗能够摇曳生姿的一个支点。在这里，我们看到行动与激情这两个动机逐渐分离。在第一节里，因为人与神的不同层面的动机并不确定，所以造成了一种可能性，

通过“感官的”与“精神的”之间的对比，它在第二节里得到了发展，最后在第三节确定下来：

啊，喜悦层生的枝条！你不会
飘落绿叶，也不会向春天挥别；
而你，欢快的乐手，永不疲惫
永远在吹奏，永远新鲜的仙乐
更多欢畅的爱！更多幸福的爱！
总是暖意融融，只等欢乐纵情
永远都在搏动，永远青春四射；
所有呼吸的人欲，都远远抛开
离开悲痛莫名的，厌烦的心灵，
高烧不退的额头，焦渴的唇舌。

这首诗在整体上造就了一种特殊的刺激，让它变成永恒的状态，或者说把它锁定在一个停留的状态里。在这种状态里，诗仍然会有新的进展，因为诗本质上是一种向前发展的媒介。因此，诗里始终维系着这种刺激（让它变成一种绝对化的情态，仿佛可以充满整个言说的空间），它同时还会经历内在的转变。在第三节里，这些转变表现为两种截然相对领域清晰的分野。超越性的高烧充满欢乐，因其神圣而超越了“所有呼吸的人欲”。它“离开”另一个层面，即尘世里的高烧，“高烧不退的额头，焦渴的唇舌。”从身体恶性的高烧中，分离出一种精神活动，成为总体的刺激里良性的一面。

很明显，到这节的结尾，诗里的一次运行已经结束。如果这是一首出色的诗，它就必须找到新的方向。在前三节里，有三个连续的阶

段,从“有可能存在两种层面的动机吗?”,经过“有两种层面的动机”,直到“积极的动机的层面‘离开’消极的层面”。而新的方向从中产生,并且要超越这三个阶段发展出的曲线的进程。

提前展望总会让人受益良多,那么,我们应该如何预测这首诗新的方向呢?首先,我们来考察此处的情境。在最开始,在两股高烧被截然分开之前,身体的欲望为精神的欲望提供了场景或场所。但在第三节的结尾,我们抛弃了身体的欲望。行动“远远抛开”了欲望,它“离开”了高烧。那么,这种超越性的行动接下来要靠什么条件来自我完成呢?

它需要一个和它性质一致的,能够和它自己成为一体的场景。两者的性质要能够兼容,我把这称作“行动—场景”的比率,或者“戏剧性”的比率。因此,当行动已经超越了身体的场景,它就会要求一个新的超越性的场景出现。因此,如果我们来预测这首已经写出来的诗,我们会要求第四节提供一个合适的场景,用以表现一个超越性的行动。

《哈姆雷特》里的一段可以很好地说明“行动—场景”的比率。当王子要去追鬼魂,霍拉旭警告道:

殿下,万一它把你引向
一片汪洋,或者向大海倾斜欲倒的
令人恐惧失色的绝壁,而且
万一它幻化成别的形象,恐怖万分
夺走你的理智的控制,把你逼得发狂,
那可怎么办?你要三思啊,
绝望的把戏,从那里

纷纷进入人的头脑，无需更多的动机
在那里，你会下临深海
听它鼓荡的咆哮。

在这段话最后的四行里，霍拉旭说的是，一个场景本身就足以给人提供一个绝望而且绝对的行动的动机，比方说自杀。自然场景本身就足够给行动提供动机，这种观念经历过各种变形，在后来的时代继续出现。我们可以在托马斯·哈代的小说里看到明显的变种。在很多关于唯物科学的哲学中，人的行为和发展通过环境来获得解释，这是霍拉旭的观念相对不明显的变种。“地缘政治”的理论则是当代的一个变种。

这种观念包含戏剧的连续性的法则，它让行动的品质拥有让它发生的场景的品质，这是一种提喻的关系，类似于容器和装的东西之间的关系。它最宏大的变种是一种超自然的宇宙演化论：人类在充满神性的场景中行动，因此他们也具备了神的特征。^①

我也可以从一个古老的争论背后辨认出“行动—场景”的比率的逻辑：是“上帝要求善，因为它是善”，还是“善之所以是善，是因为它是上帝想要的”？这个严格意义上的神学争论有它的政治含义。如果这种形式被引入世俗的政权理论，前面所说的第二个神学论题就会变成：“法案是合法的，因为君主用政令宣布它们合法。”这种逻辑显然可以让君主获得更多的法律创新的机会，而不是把君主的政令

^① 在列奥·施彼泽(Leo Spitzer)的《环境和氛围：一篇历史语义学的评论》(Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics)一文里，我们可以找到可资说明“戏剧比率”的丰富材料。见《哲学和现象学研究》(Philosophy and Phenomenological Research), 1942年9月和12月号。

局限于传统意义上的合法的条文。从“上帝要求善,因为它是善”之中推出的类似理论,在效果上能坚持不让君主废除和修改传统的权利,因此限制了君主的权利。从心理学上讲,我们可以看到,“善之所以是善,是因为它是上帝想要的”带有更多唯意志论的色彩,与上升期的资产阶级对“主观”的强调更加合拍——所谓“主观”,是一种唯心主义的方式,它在行动者那里确定动机的中心。^①

戏剧性的对称所带来的压力,即使是神学也必须这样回应:它作为一种超越性的行动,赋予上帝具有与他同样品质的超越性的场景。那么,在这首诗里,我们也应该能预想找到类似的策略。我们知道,浪漫派的激情是基督教的激情的世俗对等物,与此相应,我们可以回顾柯勒律治的观念:诗歌行为本身是一种“神的创造行为幽暗的对等物”。跟神学家们一样,当济慈抵达第三节结尾的超越性的行动(当良性的和恶性的高烧分离,造成精神行动与身体欲求的分离),他也以自己的方式面对类似的戏剧性的要求,所以他会在下一节里准备进入一个与转化过的行动性质一致的场景。在第四节里,他将通过进入合适的场景而把行动具体化,或者说让行动“实现”。

① 这种强调在实践上经常可以用我说的“抒情”或“场景—行动者”的比率来举例说明,它包含了一种人物和场景在性质上的相似。在典型的十九世纪的写作里,包含“场景—行动者”的比率的例子可谓俯仰即是。比如在卡莱尔的《英雄和英雄崇拜》里:

在穆罕默德出世的时代,他周围的那些阿拉伯人可谓杰出的民族。他们的国家本身就非同一般,是适合这一种族生活的环境。在蛮荒难攀的石山与广大阴惨的荒漠之间,夹杂着青葱的绿洲:有水处即有绿色和美,气息芬芳的灌木丛、枣树、乳香树。想想那辽阔荒芜的沙的地平线,空荡荡,静悄悄,像沙的海洋,隔开可以居住的地区。你在这里完全独自一人,独与宇宙为伍。在白天,一轮酷日灼烧,洒下让人难以忍受的强光;到晚上,是星辰点缀的巨大深远的天堂。这样的国家正适合一个手脚敏捷、心灵深沉的种族。

是一群什么人，赶来参加祭献？
对天空鸣叫的，那一头小母牛，
丝滑的腰身上，围着缤纷花环
噢，神秘的祭司，你把它牵走
要去哪座绿色祭坛？什么小镇
在河畔还是海滨，还是在山间
傍着幽静的山寨，为这乡俗里
敬神的早晨，腾出所有的人民？
你的街道永远沉默，无人重返
就无人说起，为何你如此孤寂。

这是一个关于死亡的幻象，你也可以把它看作一个关于“不朽”的幻象。可以说，“不朽”是死亡的一个更好听的说法，而且必须在死亡的含义上才能理解它，这种必要性曾经出现在邓恩的笔下，“但请你想一下/通过死亡/我获得不朽。”这就是为什么在讨论第二节的时候，我觉得有必要谈到“爱等同于死”的各种变体，尽管这首诗写的不是爱与死，而是永远的爱。这个充满死亡气息的不死的场景，正是一个与超越性的行动相应的“境界”。在它的场景里，古瓮本身并不代表读者自己当前的人生场景中一个不朽的行动；实际上，它作为一个不朽的行动，原本来自另一个非常不同的人生的场景。关于祭祀、敬神、沉默，还有孤寂的意象，都

是人们跟不朽或死者进行交流的意象。^①

同时，我们也顺便发现，第四节回到了第一节里的设问状态，在一个纯技术的层面上，这让我们回顾第一节里的情态，仿佛那是一种现在只在记忆里回响的音乐。事实上，我们甚至能感觉到，设问的形式从来都没有被放弃；诗人的探索自始至终都是用提问来表达。这里表现出的是最巧妙的语调，而且很像是一种听不见的语调里的巧妙。在这几节里，如果真的一直发问，听上去就会令人厌倦，而第四节里的设问再度出现，造成一种听不见的变奏，让我们觉得第二节和第三节里的感叹似乎是提问，正如第一节里的提问似乎也是感叹。

然而，尽管一种很强的连续感或永恒的感觉与这首诗的成功密切相关，我还是想强调，在第四节里突然出现了一些特殊的东西。第四节跟前三节之间的关系，类似于济慈的十四行诗《初读查普曼译荷马有感》的后六行和前八行的关系：

我游历过众多金色的疆土，
 浏览过千邦与万国的美妙；

^① 在意象本身里，并没有否定或分裂。从语言学的角度讲，我们可以说“A 或者 B”，“A，不是 B”。但在运用意象的时候，我们只能说“A 和 B”，“A 带有 B”，“A—B”，等等。这样，从运用意象的角度看，一个戒律就不能简单地被看作禁止，而是潜在的挑动——在纪德的小说里，主人公们对这种情形的作用非常敏感，它表现为一种风格上的踌躇或者好奇（或者同时出现在两者之中。比如，“你不可以那样”以具有想象力的方式被转化为“假如那样会怎样”）。论及我们提到的永生具有的死亡特征，还对“垂死”之人构想与色情之间的关系，我们也许有权这样来读济慈那首写“明亮的星”的十四行杰作：它命名的两种状态不仅是或此或彼的，也是亦此亦彼的，“这样生活下去——否则就眩晕到死”。这里对爱与死的等同跟济慈给芳妮·布劳尼的一封信有惊人的一致：“我散步的时候有两样用心琢磨的珍宝，你的娇美和我的死期。哦，我想同时拥有它们。”

我也去过无数西方的小岛
诗人让它们向阿波罗臣服。
我常听说有一片广阔大陆
深眉的荷马，在那里称王；
我却未领略它的纯净晴朗
直到查普曼向我高声诵读；

让我恍如星象家遥测观天
视野里正有一颗新星骤发；
或像强健的柯茨锐目鹰眼
凝视太平洋，而他的手下
互相注目，心怀奇思怪念
一起肃立在达里安的高峡。

我认为这首十四行诗的后六行突入了一个场景，跟《希腊古瓮颂》的第四节一样。它们同样结束于沉默无声，颂歌里提到的“没人讲述的东西”跟十四行诗里提到的“奇思怪念”在性质上刚好是一致的。

所以说，古瓮就像是装临终圣餐的法器（或者说是这首诗，借古瓮的名义），我们带着它象征性地演练了一次超越我们的死亡的行动，因此我们完成了一个进入这个行动超越性的场景的过程。那个死去的古希腊世界，在从它的时代里保留下来的古瓮上获得了不朽，这个世界是一个容器，装载了这种充满死亡气息的不朽所造成的多义性。我们也经历了一个辩证的过程，从人到神，进而抵达“神圣之地”——在这里，我们在纯粹观念的层面上，在关于神的创造行动的“境界”的神学思辨之中，通过考察诗歌的意象变化来研究所谓“戏剧

行为”的进展。当然，在关于这个境界的观念里必然存在一些互相抵触的情况，这是因为，我们只能从死亡的意义上去构想不朽。所以，诗中会提到“孤寂”，而这个场景本应显出永恒所具有的温暖的光芒。

敬神的祭献的意象，非常切合在思想上出现新起点的时刻，比如在精神行动和感官的情感分离的时候；此外，它也提示一种维系不同层面之间的交流的纽带，这是因为它在有限的生命的场景中具有不朽的性质。最终，这首诗在古瓮的名义下，或者在古瓮的庇护下，成为这个纽带。作为读者，我们通过阅读中重现它而把它变成一个法器，让我们由此进入它描绘的表面——这首诗的场景固定不动，诗歌的行动把它延伸为一个过程。古瓮上的场景实际上就是古瓮背后的场景；古瓮直接成为这个场景所处的地点，但在超越的意义上，这个场景是古瓮存在的境界。古瓮包含了让它矗立的场景。

现在我们来看最后一节：

噢，雅典的形体！情态的美妙！
大理石的繁带，密布男女身上
还有佳木的枝叶，踏过的野草
你，沉默的塑形，像永恒一样
引我们超越思想：凉的田园诗！
年华会逝去，催老我们这一辈，
你在别样的悲伤中，不曾代谢
一个人类的朋友，对我们感喟
“美是真，真也是美”，这就是
你知道，和你需要知道的一切。



在第三节里，我们曾遇到一个高热的时刻，它热切地包容了“搏动”而且“暖意融融”；这些关于爱的意象出现在超越的秩序上，与身体情欲的秩序上的“高烧不退的额头，焦渴的唇舌”相匹配。但在最后一节里，“凉的田园诗”这种大理石般的言辞提示我们，超越性的高烧已经过渡到了超越性的冰凉。也许，如果要完成对这首诗的解读，我们需要一些背景材料，用于解释肺结核的高烧如何发展到冰冷，从中我们可以发现身体的欲求和精神的行动之间的关联。但无论如何，我们看到，精神的行动离开了身体的欲求，从高烧到冰冷的变化并不是一种折磨。因为，在两者分离之后，只有高烧的良性的一面保留了下来，所以这首诗结束于完全良性的冰冷。^①

我觉得，任何读者看到“大理石的繁带，密布男女身上”都难免会从“繁带”(brede, 织成的饰品)想到“繁衍后代”(breed)的谐音，从“密布”(overwrought)想到它还有“紧张兴奋”(excited)的复义。这两个表达都融合了性和技艺、情色和诗意。把古瓮看作一种“情态”，可以非常巧妙地符合我们对象征行动的强调，因为“情态”是停留住的、待发的行动，并不仅仅是客体或事物。

叶芝在《幻象》中提到，“按照劳所作的《伯姆》中的图示，一个人拿起一张纸同时揭示出人的内脏和星空”。这种做法把深远的外界和深层的内部等同起来，跟康德的名言一样，都跟济慈十四行诗中强健的柯茨看到的天空异曲同工。那是一种内部的天空，通过读一本书时进行的沉思而获得。这首诗最后的神谕也是如此，通过把“真”

^① 在给芳妮·布劳尼的信里，济慈在一段文字里提示了高烧—冰冷的对比，也提示了爱与死的等同，尽管这里的冰冷处于未经美化的状态：“作为一个将死的情人，恐怕我过于谨慎了。然而，像罗密欧那样热血沸腾地离去，还是像寒霜中的青蛙一样告别，这中间有巨大的差别。”

和“美”统一起来，它看上去也是来自一种深刻的内在性。

相反，如果没有这一系列神秘作为引导，“真”和“美”就会互相矛盾。“美”在浪漫派诗歌里获得实现，而实现“真”的领域则是讲究精确性的科学、技术、会计学、统计学，还有精算报表之类。这首诗里的种种仪式把讨论转移到了一个不同的层面，所以它们让我们能够怀着同情进入这首颂歌。如果没有它们，对“美”的陶醉所生发的美学上的敏感，会跟从讲求实效的“真”中引发出的敏感相矛盾。从这首诗用的策略上来看，解决这种矛盾的方法大体是把“真”美学化，而不是追求“美”的真实性。

如前文所述，我提议把“美”读作“诗歌”，把“真”读作“科学”，而最终出现的神谕具有一种解放性。这是因为，在说出它的时候，这首诗已经把我们带到了另一个层面上，世俗的矛盾在那里不起作用。但在纯粹观念性的意义上，我们也可以到达一个诗歌和科学并不冲突的层次；也就是说，把这两个词语转译成它们背后的“原理”。我们可以把诗歌普泛化，把它扩展到一定程度，就可以用“行动”这个词来替代。同样道理，我们可以用“场景”来代替“科学”。这样一来，我们就会有如下图示：

“美”等于“诗歌”等于“行动”

“真”等于“科学”等于“场景”

我们可以把“美”等同于“行动”，因为它不仅仅是一种装饰性的东西，而是一种断言，一种肯定，一种创造，因此在最完整的意义上说，它是一种行动。我们可以把“真”或者“科学”等同于“场景”，因为场景是关于存在的知识——所有的存在包含了整个宇宙的场景。因

此,通过在纯粹的“原理”上的转译,我们与此相应的超越性行为就是“行动是场景,场景也是行动”。我们通过纯粹的观念性的转化而达到这一步,我认为它跟诗中从意象的转换到达神谕的进程可堪比照。

“行动是场景,场景也是行动。”只可惜,我必须打破一点这里的对称。因为诗歌在唯心主义(包括浪漫主义)的观念里并不能被完全等同于“行动”,更合适它的是“情态”。因为唯心主义哲学强调主体性,主要强调行动者(个人、自我、意志之类)。强调行动的其实是中世纪的经院哲学。在这首诗里,古瓮作为诗歌的容器或代表,被称作一个“情态”,它并不完全是一个行动,而是一个初始的或停留住的行动,一种精神状态。济慈把古瓮称作一个“情态”,从而把它人格化了。或许,我们可以强调此处辩证的内涵,对济慈来说,美(诗歌)并非“行动者的行动”,而是“行动者的行动”。

我们也许可以进一步强化这种诠释,让我们来考察一下叶芝类似的策略,因为叶芝的诗作同样源自唯心主义和浪漫派。事实上,正如我在别的地方提到的^①,通过关于拜占庭的诗歌中传达的不朽观念,叶芝深化了济慈对希腊古瓮的认同:

我再也不会,在脱离自然之后
从任何天然造化中,炼出形象,
我的形体,出自希腊金匠之手
用锤子敲打金箔,涂上金珐琅……

^① 见《论叶芝诗里的动机》(On Motivations in Yeats),《南方评论》(Southern Review)(1942年冬季号)。

显然，叶芝跟济慈一样，都是从“美学的”角度设想不朽，因为他想变成一只不朽的金鸟，一件人工制品，希腊金匠的作品。在这里，我们走的方向跟精制的古瓮所指引的方向一致，只是更深入了一步。

叶芝的《在学童中间》的结尾，我们可以看得更清楚，这种唯心的对行动者的强调：

劳作是繁花吐艳，或者翩然起舞，
只要不折损身体，强去取悦灵魂，
而美的诞生，并非来自它的悲苦，
昏花的智慧，也不必在午夜困顿。
哦，栗树，根系发达的开花之木，
你是叶子，还是花朵，还是树身？
那伴乐摇摆之身，那一瞥的光彩，
我们如何把舞蹈，和舞蹈者分开？

作为人格化的行动者，诗中的栗树因为它所有在场景中的表现，成就了统一性和连续性；同时，行动者（舞蹈者）和行动（舞蹈）合为一体。毫无疑问，我们似乎已经达到了行动、场景和行动者的统一。然而，行动者可谓“一枝独秀”，在其中最为重要。显然，叶芝和济慈的思路要比一般的浪漫派诗人更加具有“戏剧行为”的特点，那些诗人往往只注重怎么把场景直译成行动者（跟浪漫派的唯心主义对立的是唯物主义的科学，它的做法正好相反，总是习惯把行动者转化为场景。换句话说，用“物质”来处理“意识”，用“身体”来对待“心灵”，用“环境”来研究“人”）。

让我们简单回顾一下：这首诗开始写的是一种意义模棱两可的高烧，在发展过程中它被“分离”，变成身体的高烧和它的精神对等物。身体的欲求是高烧恶性的一面，而精神的行动是良性的一面。在接下来的发展中，恶性的欲求被超越，而良性的行动的另一半，也就是智性的欢乐占据了首要位置。在开始的时候，当两个方面是模棱两可的一体，身体的欲求是精神的行动的场景（身体上的“客观症状”与精神上的“主观症状”是平行的，身体的状况因而成为精神状况的对立物或存在的基础）。但当两者分离，精神行动超越了身体欲求，它成为了独立的行动，探索发现并提出论断，而且不以身体状况作为基础。随后，通过超越高烧的纯粹身体的症状，这种行动的品质要求拥有不同的场景或“境界”，与超越性的行动相适应。

在诗人幻化出的“不朽”的场景中，在第四节对古瓮最初的场景的引用中，在关于死去的或不朽的希腊的那天国般的场景中（在此场景中开始了最初的古瓮的行动，而且这种行动被固定在了它的表面上），超越的行动被具体化，或者说被“实现”了。为了指出这种幻象的内在性，我们引证叶芝提到的外部的天空的“深度”与内在的心灵的深度的关联，我们也指出济慈阅读查普曼译的荷马之后产生的幻想中类似的情形。我们认为，通过把古瓮看作一个行动，诗人在这首颂歌里遇到一个新的内在的天空，这个天空和他通过查普曼的翻译的行动而遇到的天空是同一个。

在超越的层面上，尘世中的矛盾法则失去了效力。因此，在这个场景里，诗人可以宣称真和美（科学和艺术）的统一。他要这么宣称恰好是因为是这两者的分离带来了浪漫主义的骚动（对诗歌和哲学上的唯心主义而言都是如此）。也就是说，让神谕宣称科学和诗歌的统一会令人满意，因为科技和商业的价值的价值的发展让它们互相矛盾。

如果选取一个“更高的层面”作为视角，在那里一个行动或不朽的场景超越了暂时的矛盾的世界，那么诗人就可以宣称，这种分离可以再次成为一体。到了这一步，诗中充满了欢乐，高烧被冰冷取代。身体的欲求完全不在考虑之中，所有一切都是精神的行动。因此，冰冷的感觉（正如在“凉的田园诗！”这个亢奋的感叹中），完全只有良性的一面。

我们这里的讨论，可以与克雷齐默尔学派(Kretschmer School)这样的唯物主义者们的解释相比较。那些关于动机的解释会把疾病看作原因，把诗歌看作结果。在那些人看来，疾病是完全“主动的”而非“被动的”，而我们所说的精神行动被视为“被动的”，不过是一种附带现象，或者就像高烧和发冷一样，不过是一种症状。这种解释不会让我们理解这里最核心的东西，也就是说，那高强度的语言行为。

附全诗译文

希腊古瓮颂

你，嫁给静寂的，童贞的新娘，
你，被静默和悠远收养的孩子，
林野的史家，擅长在画上宣扬
艳压诗篇的，繁花一般的传奇：
身上环绕的，绿叶缘饰的传说
讲述神还是凡人，或兼有两者？
在腾佩，或怀抱溪谷的阿卡迪？
什么人或神？少女竟如此难惹？
多疯的追求？怎样挣扎的逃脱？

什么笛子手鼓？多野性的狂喜？

清歌闻之甚美，然而未听见的
更妙；婉转的笛子，请你吹吧
不是为感官的双耳，你要变得
更奇妙，为精神吹出无声的歌：
碧树下的美少年，你不会离开
你的歌，绿阴也不会抛开树木
莽撞的恋人，你永世都吻不上，
虽然万分接近——但不要悲哀，
她与衰老无缘，虽无艳福可享，
你却永坠爱河，如她芳华常驻！

啊，喜悦层生的枝条！你不会
飘落绿叶，也不会向春天挥别；
而你，欢快的乐手，永不疲惫
永远在吹奏，永远新鲜的仙乐
更多欢畅的爱！更多幸福的爱！
总是暖意融融，只等欢乐纵情
永远都在搏动，永远青春四射；
所有呼吸的人欲，都远远抛开
离开悲痛莫名的，厌烦的心灵，
高烧不退的额头，焦渴的唇舌。

是一群什么人，赶来参加祭献？
对天空鸣叫的，那一头小母牛，
丝滑的腰身上，围着缤纷花环



噢，神秘的祭司，你把它牵走
要去哪座绿色祭坛？什么小镇
在河畔还是海滨，还是在山间
傍着幽静的山寨，为这乡俗里
敬神的早晨，腾出所有的人民？
你的街道永远沉默，无人重返
就无人说起，为何你如此孤寂。

噢，雅典的形体！情态的美妙！
大理石的繁带，密布男女身上
还有佳木的枝叶，踏过的野草
你，沉默的塑形，像永恒一样
引我们超越思想：凉的田园诗！
年华会逝去，催老我们这一辈，
你在别样的悲伤中，不曾代谢
一个人类的朋友，对我们感喟
“美是真，真也是美”，这就是
你知道，和你需要知道的一切。



围绕霍斯曼的一首诗*

理查德·威尔伯

1944年春天,我所在的师从战斗中撤出,并被派遣到离那不勒斯不远的地方休整。我们搭起帐篷,刷白搭帐篷的桩子,把装备清洗擦亮,而且基本上恢复了驻军的纪律,之后我们被允许作一些临时的短途旅行。每一队士兵装够一卡车,去的都是附近的旅游景点。给我留下印象最深的是去庞培的旅行。在我们访问的当天,维苏威火山正经历几十年来最猛烈的爆发,这也是那次旅行让我至今记忆犹新的原因之一。一辆六乘六卡车带我们穿越白色粉尘的蒙蒙细雨抵达庞培,停在铺着一层火山灰的广场上。有些士兵并不关心考古,他们直接去了酒吧和其他现代城市里寻欢作乐的地方,但剩下来的人觉得至少应该先去看一下古城废墟。我们找到一个逃难的希腊妇女当向导,她带我们去参观比较重要的出土废墟,指给我们看一些壁画,翻译铭文并介绍了排水系统。到达“希腊广场”的时候,天色突然转暗,落下的尘土越来越厚,她吓得扔下我们,自己逃走了。

* 本文原是美国当代诗人理查德·威尔伯(Richard Wilbur)1961年在约翰·霍普金斯大学诗歌节上发表的演讲,后收入文集《回应:散文作品,1953年—1976年》(*Responses: Prose Pieces, 1953—1976*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976)。——文中注释皆为译注

我们自己返回现代的城市，在一个酒吧里靠窗坐下来，以便能看到我们的卡车返回。这时候，满街的本地人正从这个地方撤出，他们背着笨重的难民行李艰难地走在灰土里。端着一杯白兰地坐在酒吧里观看此情此景，我们觉得这很像“傻瓜开心”纸牌游戏的最后一个场面。我们开了一些玩笑，比如我们最好坐直了，而且要看上去很聪明，因为我们也许要很多世纪都保持这个姿势。一个书生的士兵说，他觉得自己从来没和老普林尼这么接近过。

还没等我们从这个让人紧张的幽默中回过神来，卡车已经回来了，分散到各处的士兵们纷纷从当地的酒吧和下等酒馆里走出来，或者被救出来。翻过卡车的后挡板，我们大多数人都拿出战利品或纪念品来展示炫耀一番：有人拎出一瓶马萨拉酒，有人则拿出一瓶格拉帕酒；有人取出一册古城废墟的彩色风景照，有人则从胸前的口袋里掏出一盒法国明信片，本来大家还以为那会是一部防弹的圣经。接下来的是那不勒斯的贝雕，意大利腊肠，还有标有“意大利留念”的真丝垫子。当所有的东西都被展示和估价完毕，一个微醉的士兵从他坐的长椅上侧过身来说，“好啦，小伙子们，现在你们看看这个东西。”他伸出手，张开拳头，立在他手掌上的是著名的母狼哺育罗慕路斯和雷莫斯的雕塑精致的小复制品。“这个怎么样？”他说。“伙计，这难道不是你见过的最他妈下流的雕像吗？”

我讲这些并不是为了嘲笑那个信口开河的士兵。他以前在得克萨斯东部是个好农夫，后来在意大利也是个好兵。他的谈吐比我们通常听到的文化人的议论带有更多的活力、节奏感和发明创造（或者说诗歌）。我觉得他作为一个人而言并不比那个碰巧知道老普林尼死于维苏威火山爆发的士兵低一等。我讲这个故事是因为，在我们这个充满希望的民主社会里，公共义务教育系统里充斥着最没希望

的内容,所以我们必须提醒自己,欣赏艺术的公众的规模并不像整个
人口,甚至是选举人口那么大。任何一位诗人都会觉得在诗里提到
罗慕路斯、雷莫斯和狼是很正常的——很难找到一个比这更让人放
心的、更滥熟的古典文学的典故,但仍然有成千上万的美国人并不明
白它的背景,看到圣殿之狼的时候,他们真会误以为那是下流的雕
塑。不管辩论家们在什么时候又乱弹惠特曼的调子,并要求有一种
既严肃又能被所有人理解的诗歌,我们都必须坚决地记住这一点。

最近,一位年轻的日本女士告诉我一种她和朋友经常玩的室内
游戏:把俳句里的片断写在纸条上,再把纸条放到一个盒子里,然后
随机读出一个片断并凭记忆去补齐这首十七个音节的诗。当有文化
的日本年轻人玩这样的游戏,他们凭借的是对有超过七百年历史的
庞大的俳句文学传统的稔熟。比如说,梅花的意象在俳句文学里俯
仰即是,如果要看出一个写梅花的片断的独特之处,一个人必须既要
对这个主题在整个日本文学中的历史有相当的把握,又要熟谙属于
俳句传统及其伟大实践者们的遣词规范、暗示的策略和情感的模式。
毫无疑问,任何一位写俳句的日本现代诗人都会期待他的最佳读者
能领会到他每一处对传统的回应,以及变化和细节。

美国诗人和他们的读者并没有这样一个独特、微妙和狭窄的传
统,这既是好事也是坏事。我们的文化和文学传统比日本人的更悠
久,也更有包容性,但它却远不如日本人的传统那样决定人们的生
活,而且它会经受永久性的修正。一位准备给大学新生讲授人文课
的教授会挠着头怀疑圣奥古斯丁的历史观是否跟我们的风马牛不相
及。有的批评家会断定当今我们对过去的意识绕不开弥尔顿和雪
莱,有的批评家却发现我们诗歌传统的主流是蒲柏那一派。类似的,
我们的诗人对何为传统有着变化的、针锋相对的观念,这导致实践上

的经常的更新、修正和对各种传统成规的融合。这种状况的好处在于,我们的诗歌并非严守传统而不去适应现代生活的到来;现代诗是一种适应性很强的机器,可以用任何一种燃料来运转。而明显的坏处在于,我们对文学传统的不稳定的感觉,以及我们分崩离析的传统成规的多样性,都让不是诗歌行家的受过教育的人很难成为圆通的诗歌读者。

一个圆通的读者不但知道诗的内容,而且知道这些内容背后的意义。在今年春季的一期《新共和》杂志里,一位通讯作者伤感地讲述了他让一班工程师学生们读一首诗的故事,那是奥格登·纳什(Ogden Nash)的一首有名的四行诗:

糖块儿
很像样儿
但酒水
快一腿儿。

Candy
Is dandy
But liquor
Is quicker.

记得那篇文章说,在一群学生里只有一个人看出了这首诗的幽默,其他人要么没有任何反应,要么把它看作一首关于肥胖、血糖之类的东西的劝谕诗。诚然,由于对智巧的严肃性的重新发现,如今诗人们更多地模糊了轻体诗和严肃诗歌的区别。想想罗伯特·弗罗斯

特可以表现得多么轻快,即使是在他很严肃的诗里;再想想菲里斯·麦克金利^①有多少次进入了严肃的领域。可是,板着脸来读纳什这首诗仍是驾驭阅读时的彻底失败。短短的叮当作响的诗行,本身就有喜剧色彩的韵,以及方言的用词——这些特点加在一起,要求我们把这首诗归于轻体诗的传统。这首诗在传统手法上明白无误,让我们对其语调有确切的把握。当我们知道它的音调,我们也就能断定它的主题:纳什先生写的是勾引的策略,美国人处理这个题目会含蓄一些;这个主题并没有被直接说出来,这种做法相当于对读者眨眼睛和使用肢体语言。

即使在主题被明确说出的诗里,在被说出的内容和它们的意义之间仍然有巨大的差别,我将用一个简短的例子证明这一点。有一首迷人的流行歌,名叫《它只是一个纸月亮》,开头的几行歌词是:

哦,它只是一个纸月亮
在纸板的海洋上航行
但它不会是假的
如果你相信我的话。

现在我要把这几行和马修·阿诺德《多佛海滩》里的一段并列在一起。这首诗的开篇,想必大家都很熟悉:

今夜,大海平静
潮水涨满,月亮美妙地

^① Phyllis McGinley(1905—1978),美国女诗人和儿童文学作家。

挂在海峡上空……

这首诗后来进入到高潮的段落：

啊，爱人，让我们
真诚相待！因为我们面前的
世界，就像梦幻的国度，
那么多样，那么美丽，那么新鲜，
但却没有快乐，没有爱，没有光，
没有确信，没有和平，也没有对痛苦的救助……

我的建议是，可以造一个长句来表达《纸月亮》和《多佛海滩》这两个段落的意思。可以这样说：“爱人祈求被爱者忠于他，就这样他通过人与人的爱减轻了他面对现代世界的无意义时感到的痛苦，而月亮虚假的美象征的正是这种无意义。”显然，我这样做无异于诽谤；但是希望大家能同意它确实证明了一些东西：如果我们只考虑主旨，并且用释义的破坏性的工具来读它们，那么一首活泼的流行歌和一首具有悲剧色彩的诗会变得没有区别。从这个例子里我们可以看出，诗的意义在多么大的程度上取决于它的音响、速度、词藻、文学典故和传统惯例——理解所有这些都需要圆通的技巧。

我最喜欢的霍斯曼(A. E. Housman)的诗之一是《一支雇佣军的墓志铭》。它带来的问题有助于我们解释何谓“圆通”，所以我想讨论它。让我先用很单调的方式读它，通过不加重音强调，我想强调的是，在某些地方为选择语调而做出重要的决定是多么必要：

这些人，在天塌的日子，
在大地的根基逃走之时，
从事他们受雇佣的职业，
拿走了报酬，现已毁灭。

他们的肩膀，托起了天幕
他们站立，大地的根基留住；
上帝放弃的，他们去守护，
拯救全数的造物，为了收入。

These, in the day when heaven was falling,
The hour when earth's foundations fled,
Followed their mercenary calling,
And took their wages and are dead.

Their shoulders held the sky suspended;
They stood, and earth's foundations stay;
What God abandoned, these defended,
And saved the sum of things for pay.

也许读者要做的最主要的判断是怎么读最后的几个字，“为了收入”。它们应该用一种疲惫的拖腔去读吗？它们应该用一种肯定和确信的语调去读吗？或者，它们应该语带挑衅吗，仿佛在说“他们当然不是为钱，你以为呢？”两三年前，我碰巧跟一位杰出而且一贯正确的作家提到这首让他很反感的诗，他认为那不过是些简单而且彻头

彻尾的玩世不恭，除了技巧高超，它比斯蒂芬·克兰（Stephen Crane）悲观幼稚的作品好不了多少。对他来说，这首诗的主旨是：“这是多么丑恶的世界，我们称之为文明的东西居然要用可怜的雇佣兵的血来保存。”带着彻底的嘲讽，他这样读最后一行：

拯救全数的造物，为了收入。

我无法接受这样的读法，但当时我并没有准备好去和他争论。我不断地用自己的方式在回家的路上，在开车或等火车的时候读霍斯曼的这些诗句。后来有一天，我偶然读到了克林斯·布鲁克斯的一篇精彩的文章，文中支持我对这首诗的理解，而且布鲁克斯在意义和语调的分析上远比我能做的要出色。布鲁克斯把霍斯曼的西罗普郡少年们（很多都是军人）与海明威笔下的英雄相比，他们的舍生忘死不是来自一种高扬的理想主义，而是来自坚忍自制的勇气和对某些个人或职业的信念的承诺。从这个角度来看，霍斯曼并非用玩世不恭的态度去写雇佣兵（也就是职业军人）；相反，他赞美他们致力于自己的事业而且不唱任何高调。如果这样来理解，我们就不难找到读这首诗需要什么样的重读和语调：

**这些人，在天塌的日子，
在大地的根基逃走之时，
从事他们受雇佣的职业，
拿走了报酬，现已毁灭。**

他们的肩膀，托起了天幕；

他们站立，大地的根基留住；
上帝放弃的，他们去守护，
拯救全数的造物，为了收入。

这是我的读法，我想布鲁克斯先生也会同意。现在让我们假设那位大作家并不满意，他坚持认为这完全是首玩世不恭的诗。他会说：“布鲁克斯先生的诠释非常强力而且有效，大大地减少了这首诗廉价的讽刺；但不幸的是，布鲁克斯先生这不是在批评而是在望文生义，这首诗实际上就是我说的那样。”我可以大胆地提出很多说法与他争辩，其中之一是：霍斯曼是一位伟大的古典学者，他应该对军人墓志铭的传统非常熟悉。事实上，这首诗的题目把我们引向西蒙尼德斯，引向他为战死在塞莫比莱的斯巴达人或死在地峡里的雅典人所写的墓志铭。那些诗的特点是赞美，霍斯曼这首诗也一样，而且它的声音和诗句的进展与这种传统所要求的朴素的庄严很一致。四音步的诗句，正如“哦，它只是一个纸月亮”，因为它本身的特点而需要跳读一点，但在这里被放慢到了送葬曲的速度。诗中行与行之间、半行与半行之间的修辞的平衡，频繁出现的语法停顿，以及整齐的重读的位置处理都让一种故意安排的运动显得无可避免；这种故意安排的运动展示出霍斯曼想达到的完整而有力的声音强度，这不是一种讽刺的音乐。

那位大作家也许会再跳出来，这样争辩：“毫无疑问，你找对了传统上的出处，但你忘了所有传统成例都有它们的仿冒版本，包括这一个。尽管霍斯曼对军人墓志铭体裁的仿冒表现的不是十足的搞笑，而是讽刺的微妙，但他确实用了有文化的滑稽胡闹的基本技法。”正像蒲柏在他的仿冒史诗《夺发记》里使用了荷马和弥尔顿的语调和素

材,但那仅仅是为了泄掉他们的豪气。所以,霍斯曼让他庄严洪亮的诗与“雇佣的”这个词一起漏气,让这首诗到了最后一行完全瘪掉。这首诗因此表现出完全否定的姿态,它是一个含糊的浪漫讽喻。那正是我们期待这样一位诗人写出的东西,他劝告我们,“忍受一会儿,然后不公就会结束”,他把上帝称作“随便哪个造出世界的残忍的家伙和恶棍”,他这样打发他的生活,“哦,为什么我要醒来?何时我才能再度睡去?”

从现在开始我要主动进攻,我不会再让这位大作家有任何反驳的机会。我对他的回应是:尽管霍斯曼声称“天堂和大地为它们立足的根基而饱受折磨”,他却一贯地颂扬那些有男人气概的直面这个残酷世界的人;他尤其赞赏那些普通的战士,他们出生入死,但并不是为了什么大道理,而仅仅是为了“一天十三便士”的军饷。我们在《枪骑兵》、《投弹兵》这样的诗里可以看到这样的战士,霍斯曼总是对他们说,

死的还是活的,醉的还是醒的,
战士,我祝你好运。

我上文讨论的诗里的雇佣兵们与其他所有的军旅诗里的士兵一样,尽管他们的死亡是这个世界的罪恶的见证,但霍斯曼并不强调这一点,他强调的是他们在无边的黑暗中发光的勇气。这首诗不是军人墓志铭的仿冒版本;然而,这位大作家觉得霍斯曼这首诗并非没有讽喻,比如说,它并不像威廉·柯林斯十八世纪的颂歌那样(“勇士们沉沉睡去……”),这一点当然不错。事实上,这首诗的八行诗句负载了大量的讽喻,它们大部分都含蓄地处于一个微妙的回应和用典的

体系里；但是这些讽喻都没有以贬低雇佣兵们为代价，相反它们捍卫这些人，拒绝轻蔑和毁谤。

如果我们的眼睛在这些诗行间穿行，寻找回应或典故，也许首先引起我们注意的是第四行：

拯救全数的造物，为了收入。

这句让人想到保罗写给罗马人的使徒书的第六章，这位使徒宣告，“罪的报酬是死亡”。这种回应带来的暗示是受雇的职业军人是有罪的、邪恶的人，被诅咒的、丧失了永生的可能的灵魂。这显然不是霍斯曼的看法，即使我们允许这里有讽喻的夸张；所以我们被迫去想象一种会持这种看法的人。这种人肯定是以正义自命的，理想主义的，而且确信自己的道德要比不为崇高理由去战斗的普通人更优越。大家无疑都听说过美国正规军里那些以精神高尚自居的势利眼；我们很容易在生活的其他领域里找到类似的人物：想想那些自认为思想更高尚的人们是怎样声讨职业政客的，可那些脑门儿发亮的业余政客竟然因为他们的彻底无能而受到重视。精神上的势利眼在任何场合中都是不让人喜欢的，在霍斯曼的诗里他们尤其显得恶劣。说到底，他们和他们的文明需要职业军人或雇佣兵来挽救，这些军人正是为他们而战，所以他们的嘲笑既是忘恩负义又是虚伪的表现。

那么，霍斯曼诗中对保罗的回应引导我们去想象一个轻视普通士兵的阶层，同时也促使我们反对这种不公平的待遇。现在让我转向诗中其他的回应，那些散落在整首诗中的弥尔顿的回声，它们都来自《失乐园》第六部里的几十行诗。这一部讲的是天堂里的战争，正邪两派的天使们参加了两次不分胜负的大战。然后，弥赛亚参与进

来,并且靠一己之力把反叛者赶出了天宫。值得一提的是,第六部里所有的情节体现的指导思想是:力量来自正义,而且正义必胜。这里的一节诗写的是第二场大战快结束的时候,两派天使互相投掷山峰:

……可怕的混乱跳跃,升腾
此起彼伏:现在的天堂
本应尽毁为一片废墟,
幸好万能之父安然地
端坐在天堂的圣殿里
思虑着全数的造物,预见到
这场浩劫……

“全数的造物”在这里指整个宇宙,包括天堂和地狱,上帝将要派他的儿子去讨伐背叛的天使,并拯救被创造出来的或被上帝思考过的全数的造物。否则天堂就会陷落,大地的根基也会逃走。当弥赛亚把撒旦和他的军队赶下天堂,他们开始了九天的向地狱的坠落,这时我们读到被霍斯曼回应的弥尔顿的另一段诗:

地狱听见无法忍受的嘈杂,地狱看到
天堂从天堂中坠毁,惊恐的它想要逃走
可是严酷的命运,她把根基扎得太深
束得太紧……

很明显,霍斯曼在向他的读者提示弥尔顿《失乐园》,尤其是第六部的这两段诗句,我们可以从中找到“全数的造物”、逃走、根基,还有

可能毁掉的天堂。现在，一个棘手的问题是我们应该在多大程度上依靠弥尔顿去读霍斯曼这首诗，我们应该在弥尔顿天堂里的战争和让霍斯曼的雇佣兵丧生的战争之间做出具体到什么程度的比较？雇佣兵们付出生命来保存全数的造物，而圣子赢得了天堂里的战争然后为了拯救人类而死在大地上，我们是否应该把他们相提并论呢？霍斯曼很可能会暗示这样一个比较。在他的《木匠的儿子》一诗中，基督是一个西罗普郡少年，他死在绞刑架上，因为他不愿意“对罪恶坐视不管”。在《1887》这首诗中，霍斯曼这样写那些为了帮助上帝保佑女王而战死沙场的士兵们：

拯救者们，今夜不会回到家中，
不会回到，让他们心系正义的天空
不会回到，生养他们勇敢生命的田地：
这些人，拯救不了自己。

布鲁克斯在他的文章里指出，最后这几行“回应福音书里的一段，被钉在十字架上的基督受到嘲笑，‘他拯救别人，但拯救不了自己’”。这样一来，霍斯曼也许是要用《一支雇佣军的墓志铭》给这些士兵最高的赞誉；他也许想说，这些士兵们的牺牲在勇气和重要程度上都跟基督一样。至于其他的方面，我认为霍斯曼对弥尔顿的多处引用具有明显的贬抑的企图，它们的作用还是嘲弄那些自认为比霍斯曼赞美的士兵们更高等的人。被霍斯曼嘲弄的人觉得自己站在天使一边，而他们的敌人是魔鬼，上帝是他们的私产而且会保卫他们的正义，天堂和大地要依靠他们的统治和他们的道德观念的发扬光大，但实际上这些人仰仗的不是上帝而是他们看不起的雇佣兵的勇气。

诗里没有提到这群自鸣得意的人，但处处都在指责他们。在第五行里，他们在关于赫拉克勒斯的第十一件大功的典故里受到了隐蔽的攻击。在那个故事里，赫拉克勒斯要去摘守园仙女们的金苹果，他请阿特拉斯来帮忙。阿特拉斯同意去取金苹果，但要赫拉克勒斯暂时帮他扛住天空。阿特拉斯回来的时候看到赫拉克勒斯很尽职地扛着天空，于是他想让赫拉克勒斯继续替他站在那里。如果赫拉克勒斯没有想出妙计让阿特拉斯重新接过重担，他也许会成为一次最过分的推卸责任事件的受害者。通过使用这个典故，霍斯曼想说的是：这首诗里的战斗是在西罗普郡的牧场上赢得的，而不是在伊顿公学的操场上，在这首诗所指的范围内，那些伊顿毕业生们和现有秩序的栋梁们把他们的负担转嫁到了地位卑微的军人们身上。一旦我们明确了霍斯曼的用典来源，我们就可以再一次看出他对所谓的雇佣兵尊敬到了什么程度：他把他们跟伟大的赫拉克勒斯相比。一旦我们看出五行与推卸责任和转嫁负担有关，我们就会明白这句的重心在哪里。它应该落在第一个词上：

他们的肩膀，托起了天幕；

拯救了我们的生活的不是那些想当然的肩负正义的人，而是那些雇佣兵们。

我觉得我们已经找出了足够多的典故。也许还有其他典故，但即使如此，已经找出的典故已经足够我们理解这首诗。我们也没必要去考虑“拯救”(save)和“全数”(sum)这样的词语可能带有的跟钱财有关的弦外之音。当然，“拯救全数”(节省全数)这个短语和“报酬”、“收入”一起用的时候会发出轻微的钱币的响声，而我们也可以

替这个词语的游戏想出一个合理的解释，但读者和批评家们必须当心不要聪明反被聪明误。最死脑筋的事情莫过于把所有的诗人都看成是玄学派，并坚持去发现一些不太可能的谐音。

我试图说明的问题是，一个读者可以怎样使用技巧去获得对一首八行诗的可靠的理解，显然我做得有些过于刨根问底了。也许我在这里或那里有错解之处：比如，恐怕我让这首诗看上去更“英国”了，而实际上它是一首更属于全世界的诗。但无论如何我希望我已经考虑到了需要被考虑的事情：这首诗的传统；对此传统的运用；这首诗的音响、速度和语调；这首诗的态度和技巧与作者其他诗作的一致性；还有它的用典和回应中含蓄的论辩。让我把这首诗再读最后一遍：

这些人，在天塌的日子，
在大地的根基逃走之时，
从事他们受雇佣的职业，
拿走了报酬，现已毁灭。

他们的肩膀，托起了天幕；
他们站立，大地的根基留住；
上帝放弃的，他们去守护，
拯救全数的造物，为了收入。

卡尔·夏皮罗(Karl Shapiro)近期在《诗歌》杂志上发表了一篇充满意气的文章，我对这篇文章怀有同情但又完全不能赞同。我的目标不是全面地回应他，因为正如他所说，长篇大论中枝蔓丛生，很

难树立清晰的靶子。你可以在一定的限度内和一个疯狂的人争论，因为疯狂的人是简单的；但如果一个敏感而明白道理的人故意要去发疯，你是无法和他争论的。无论如何，请让我引用一段卡尔·夏皮罗跟我前面讲的内容有关的文字。他反对美国的这种状况：

唯一被认作是诗的东西是那些重复过去的诗，也就是说有来历的诗。与它相关的是书本、其他的诗和百科全书里的各种名字。这种诗只属于塞满了历史的头脑，所以它对没有受过训练去读它的人来说毫无意义。小圈子杂志、先锋派、文人学者把美学经验建立在教育的基础上。然而诗需要的不是教育或文化，而是健康的人类的生命体开放的感知。

夏皮罗先生和我都会同意一点：对那些缺乏足够训练去读它的人们来说，一首提到罗慕路斯、雷莫斯和狼的诗至少有一部分是没有意义的。然而，我不能赞同夏皮罗先生的决心，即把这匹狼驱逐出诗歌，抛弃文学和历史上的过去，把我们局限在现代的都市并且宣布不可进入古代的废墟。为了让诗歌大体上更好用而付出缩减诗人的意识的代价是得不偿失的。

附带说明一点，我真希望那类出自诗歌行家之手的流行诗作仍存在于本世纪。在上个世纪，最好的诗人会毫不犹豫地去写一些偶成的、简单的歌谣，赞美诗和故事诗，它们立即就被一个很大规模的公众拥有和珍视。《怀念》的作者^①也写过《复仇》这样的歌谣。尽管当时成立过一些协会专门来研究罗伯特·勃朗宁的复杂的诗作，但

① 指丁尼生。

他的《哈默林的花衣吹笛人》一点也不复杂。我同时想到的还有詹姆斯·罗素·洛威尔的《只有这时,对每个人和民族》和朗费罗的《保罗·里维尔》。这些都是好诗,而且无一不是明白易懂。也许真的还是因为它们明白易懂才造成批评家们的沉默,读这些诗不需要博学者的思考,也许这种沉默让我们的诗人们忘记了还有又好又流行的诗这回事。

现在让我用霍斯曼这首诗作为一个夏皮罗先生所说的“高级艺术”的具体而微的样本,我要站在他的反面为其辩护。也许夏皮罗先生攻击的并非霍斯曼,但是他的种种责难都可以用来针对霍斯曼。按夏皮罗先生的论调,一首诗要么是有来历的,要么是具有人的活力的,但不会是两者兼得。显然你们会同意霍斯曼的诗就做到了这两点:它是对勇气的热情赞颂,让人觉得这是被一个直接的情境激发出来的;同时,它回顾了一个悠久如希腊的传统,并且通过丰富的文学和神话典故去抵制那些对诗中的英雄们的诽谤,但又丝毫没有压制这是首诗的迫切性。夏皮罗先生所谓的“有来历”就是“重复过去”,霍斯曼显然没有这样做。他做的是用包容了过去的头脑和心智去面对现在。他的诗并没有对一个希腊的传统屈膝,他利用它而且有所修正。他用的典故没有“重复”弥尔顿和保罗,在霍斯曼的诗里,弥尔顿的正义的天使与《失乐园》里的不同,他们被一个新鲜的联系所改造;霍斯曼含蓄地与弥尔顿和保罗争论,反对他们的正义必胜的观念里道德上的排外性。

在我看来,霍斯曼的这首诗堪称用典艺术的一次精彩展示。这首诗需要它的读者有文化,只要有这样的读者,它就会非同寻常地有感染力。我选择讨论这首诗正是因为它跟霍斯曼大多数的诗不同——它能够导致错误的诠释;然而,正如我指出的,一个读者可以

获得对语调的准确感觉并顺着读下去，而不需要有意识地找出这首诗的任何文学背景。它几乎立刻就传达了它完整的意义。正如在我的阅读过程里，霍斯曼的用典可以被慢慢找出来，其原因之一是那些指向弥尔顿和保罗的词（比如“报酬”和“大地的根基”）在这首诗整体的语言里完全贴切，在我看来这是一个了不起的优点。在一首糟糕的诗里，经常有些词在诗行中突兀地出现，摇着它们的胳膊喊道，“跟着我，我有言外之意”。

指涉典故（或者罗伯特·弗罗斯特所谓的“移换”）而又不以任何方式篡改诗中的声音和言谈的作风，这需要大师的技艺。在这里，严格意义上的典故来自圣经、《失乐园》和希腊神话，它们都处于我们的传统的任何一个版本的核心，而且在一定程度上被每一个受过教育的读者所熟悉。这些来源如此常见，以至于我能肯定霍斯曼的用典一定影响了几乎每个人无意识中对这首诗的理解，即使是他们在第一次偶然地阅读的时候。我想说，我们很熟悉霍斯曼用的典故，这确保了他们对传统的回应可以做到微妙而简洁。这首诗预设“报酬”和“死”这些词足以暗示出保罗，我觉得这个预设是合理的。

一旦我们意识到霍斯曼用的这些典故的存在，就会发现它们非常有效，绝非装饰。它们主要的功能是补充霍斯曼对雇佣兵们明确的赞颂和对鄙视他们的人的含蓄的批评，因此帮助我们确信这首诗对其主题的态度。无论如何，要获得这种确信，并不要求我们必须明白所有的暗示和回应；任何一个霍斯曼的典故，只要正确地诠释出来，都会允许读者自信地掌握这首诗。我喜欢这一点。一首诗不应该像一个“双填字”游戏，它不应该是那种如果不能解出全部就无法解决的难题。艺术不是也不应该是这样发挥作用的。如果我们没有听明白一段长笛，我们也不会白听一场交响乐；一首好诗应该不止一

次地把自己提供给读者，让他很早就确定地得到了它，然后让他随着更多的了解而不断走向深入。

这种情况在阅读和重读霍斯曼的时候会反复地发生。在《在夏日悠闲的山丘上》一诗中，一个懒散的青年听到一队行军的士兵令人激动但又让人去送命的音乐，于是他决定参军。最后的四行诗是这样的：

远播的，是军号的召唤，
高扬的，是横笛的回应，
深红的队伍欢快地追随，
女人生了我，我要动身。

“女人生了我，我要动身。”他要动身去参军，因为“女人生了我”——也就是说，他是男人所以无法抵抗军号的召唤。最后一行直白有力，漂亮地结束全诗。我们不需要更多解释。然而确实有更多的东西，也许在读第二遍、第五遍或第二十遍的时候，我们也许会在最后一行里听到英国国教葬礼上的祷文的回声，它开始就是“人，被女人生下来，仅有短暂的生命，而且充满悲苦……”

如果我们真正把握住这个回声，这句诗就会获得更多的力量 and 意义；但如果我们没有把握住它，我们仍然拥有这首诗的一个完整可信的版本。另外，再一次说到弥尔顿，我认为大多数《失乐园》里的回声是这样发挥作用的。从地狱烈焰的深沟里醒来的撒旦对倒伏在他身边的别西卜说道：

如果你就是他；这可是多大的堕落！

这是他多么大的改变，他曾经在光的欢乐领地
身披超凡的光明，超过千万个
明亮的天使……

我不用查资料就可以发现此处对以赛亚的暗示。^①但我缺乏弥尔顿合理地期待他的读者拥有的、现成的关于维吉尔的知识。因此我很感谢学者的注解，它把我引向《埃涅阿斯》的第二部，其中讲述赫克托出现在埃涅阿斯的梦里，他形容破损，浑身灰尘，跟以前完全不同——跟那个身披阿基里斯的铠甲从战斗中归来的赫克托有“多么大的改变”。此处的维吉尔的回声加强了效果，它有助于形成撒旦的声音，把别西卜比作赫克托有力地强调了反叛的天使们的堕落，他们因此失去了光明、英雄的力量和品质。但如果没有注解来帮助我，如果我从来也没感到弥尔顿诗句背后的赫克托，我也不会在这种情况下受到阻碍或误导。我仍可以从这些诗句的表面得到一个关于语调和意义的肯定而正确的认识。

现在让我为你们读一首诗，它是用典艺术的一个更不易确定的例子。这首诗的作者是叶芝，它作于1909年或1910年作者和毛德·冈和解之后，诗题是“国王与非国王”：

“但愿它不只是人说话的声音！”
后来才变成国王的非国王喊道，
因为他听到的与字词相配的东西
就是声音而已；然而，古老的传奇

^① “噢，路西华，黎明之子，你何以从天堂堕落？”见《以赛亚书》第14章12节。

有善良的用意,我不记得
它让他在哪里或如何得偿所愿,
尽管他拥有的只是大炮——可我们呢,
自以为碰巧走进了甜美无瑕的故事,
可把我们打败的,却是多年前
你一时气恼发下的誓言;
可我没有你的信仰,我怎么能确信
在那坟墓之上炫目的光芒里,
我们会找到一个美妙的东西,
能跟失去的那个相比?
时时的友善,平日尽说些寻常的话
我们互相的满意,都成了习惯
可是灵魂未曾契合,身体也没有相遇。

很多聪明的读者,包括我认识的一些职业诗人都觉得这首诗很棘手。要透彻理解这诗,我们必须跟随叶芝题目里的提示去读《国王与非国王》这部最早上演于1611年的博蒙特与福莱切合写的五幕剧。这部剧作讲述的是伊比利亚的阿巴西斯王对他的妹妹潘西娅怀有乱伦的情感,后来这个明显毫无希望的困境得到圆满解决,因为人们最终发现潘西娅并不是他的亲妹妹。^①在第五幕的真相大白之前,阿巴西斯发表了很多充满暴力的言论表达他受挫的欲望,叶芝引用了其中之一。当他提到“哥哥”和“妹妹”这些阻碍了他似乎是有罪

^① 阿巴西斯王实际上是前国王的养子,他本不应该是国王,所以剧中称他为“非国王”(No King)。后来真相大白,他娶潘西娅公主为妻并成为货真价实的国王。

的情感的词语,阿巴西斯叫道,“让它们成为人的声音之外的任何东西”——意思是说,但愿它们不是无形的词语,而是像军队和城市一样的具体的东西,那样他就可以用大炮瞄准它们并将其摧毁。

叶芝在此处把阿巴西斯受挫的欲望和自己的相比,同时也把“哥哥”、“妹妹”这样的词和这首诗寄语的那位女士不可动摇的誓言或约定相比。如果我们去查理查德·埃尔曼(Richard Ellmann)写的叶芝传记,我们会知道在1909年,毛德·冈告诉叶芝,“他们的关系只能是一种精神婚姻”。而且她保证,“你不会受苦的,因为我会祈祷”。等我们知道这一点,叶芝这首诗的内涵就完全明白了:它是一个对身体之爱和精神之爱的请求;而且,我们重读它的时候,必须着重强调最后一行里的“身体”这个词。

当一个人读懂了一首费解的诗,他很自然地感到一点有些滑稽的骄傲;他会觉得自己是个了解内情的人,一个内行,而且他不会对一个证明了自己的聪明和努力的作品过多地挑剔。在1954年,我有几个星期都飘飘然,觉得自己是当世唯一理解叶芝这首诗的人。然而从那以后,了解这首诗的内情的人越来越多,如今我也更少地觉得这首诗属于我自己,因此也更加客观了。《国王与非国王》一诗有很多值得推崇之处:节奏的运动具有绝妙的戏剧性;语言在普通习语的内外灵巧地滑动;在章法和词藻方面,这首诗是有技巧的貌似莽撞的很好的范例,这就是叶芝在本世纪前十年所追求的所谓精心制作出的率性粗放。然而,开头几行脱口而出的自发性和诗人对主题固执的掩盖之间有多么大的不一致!一个优秀的诗人知道怎样在引用不为人熟知的典故时如何传达其确切内容,同时又不以牺牲简洁为代价。可叶芝呢,尽管他用了七行去写博蒙特和福莱切的戏剧中的内容,却故意压制了任何这样的暗示:他的诗和那部剧作都与受挫的性

欲相关。造成的后果是读者在这首诗的门槛上摔倒，在走出后门之前也一直摇摇晃晃。

我猜想，叶芝使用这个僻典的原因不止是要把它和自己的困境作类比，同时也是为了掩盖他的主题。毕竟这个主题本来就很微妙，而且在这个为肉体之欢而作的论辩性的请求里存在着流于荒唐的危险，别忘了作者从十九世纪八十年代开始就认识这个女人。然而无论叶芝这样写的原因是什么——我没有权力去猜测——我们都会怀疑，一首诗通过使用来自很少人知道的文本的僻典来压制它的主题，它的公众价值何在？如果理解一首短诗要求阅读一部糟糕的五幕剧并查阅一部传记，那么我们一定会质疑它的完整性和艺术上的自足性。

英国批评家约翰·普莱斯(John Press)曾说：“有一种流行的信念是，某一天诗人们突然都变成了莽撞的生手，或者诗人们故意用迷信的胡话来欺骗忠厚老实的读者们，所以保守派心目中的好诗就变成了完全简明易懂的诗。”我希望我所说的并没有助长或安慰持有这种非历史的信念的人们。我真正要说的意思，已经对夏皮罗先生的看法作了让步：因为我们文化的不连贯性，在诗中用典的艺术已经变得非常难，有些诗比另一些诗做得要成功。我希望，我们大体上能同意一点，即我们不能把一首诗看作诗人对公众的直接发言，这样是不讲道理的；但我们可以说，一首诗把自己诉诸瑞恰兹(I. A. Richards)所说的“语言的状况”，并且成就某些文化状况的先决条件。在文化群体中，关于如何认识、估价词语和事物的一个未经系统阐述的印象是每一首诗的基础；可以说，每一首诗都是根据某种思想和文化的基调写出来的。因此我们能够判断一首诗对于它合适的读者来说是否具备圆通的技巧。

霍斯曼的诗是圆通的典范，它用的典故和用典的方式都说明了

这一点。叶芝的诗少一些圆通，因为它引用的是一部最合格的有文化的读者也可能不知道的剧作，但想要突破这首诗读者就必须知道它。至于说埃兹拉·庞德的《诗章》，它包含一些现代诗中最好的段落，但它们也最不圆通。也就是说，它们似乎来自作者对所有的读者群的失望，它们不像霍斯曼的诗那样暗示有一个可能的读者群。庞德自可以宣称《诗章》处理的是“智者交谈中的寻常主题”，尽管聪明的人们确实会谈到历史、经济学和艺术，但他们交谈的时候不会使用神话的碎片、未指明的引文、文艺复兴时期的书信段落、隐秘的回忆和突发的外行中文。庞德写作的表意方式来自意象主义，作为一种方法它最不擅长的就是把他古怪的博学转化为一种连贯的、对读者有助益的诗。这种方法的好处是有直接性，以及在事物中展现思想。但是要这种方法奏效，读者要知道为什么这样写才会是直接的。《诗章》缺乏任何推论性的肌理，而且它拒绝跟读者有任何商量的余地，所以即使是比庞德更有学问的人也不敢说能读懂它。

对于《诗章》，读者也许可以做三件事。第一，他可以放弃阅读。第二，他可以像威廉斯博士推荐的那样带着很多迷惑读下去，为了那些偶尔出现的完美的抒情片断，那些一贯干净、有音乐性的语言，还有达到大师境界的，在诗节里对大量节奏进行平衡的定数的音节效果。或者，第三，读者也许会决定通过花很多年查阅为庞德提供了材料的书籍来理解这部诗。如今，几乎在任何一所大学里都有人承担这样的任务：这种人的特点是学问做得古怪畸形，人也显得失魂落魄。

我提到的这三种过程都不会让人完全满意，而《诗章》也给夏皮罗先生关于诗歌跟历史和公众的关系出了问题的论点提供了证据。我赞同夏皮罗先生这个看法：对过去的误用会伤害诗歌。好古成性是一个例子：庞德全身心投入的卖弄学问，还有其他诗人乏味的、学

监式的书呆子作风都把我们的注意力从当前的未经诠释的田野、街道和房间里引走。然而在那些地方,真正的想象力的战斗必须进行。我一样赞同的是,如果历史被诠释为给诗人强加的狭窄限制或命令性的东西,那么历史感会让诗歌残废。诗人一定不能被文学的过去所矮化,他也不能真去相信某些人所说的,诗歌在社会中的作用明显在降低。他也不能校正他的关怀去适应别人心目中的如今时代的伟大思想潮流;时代精神终究不过是批评家们发明的幽灵。最后,诗歌要繁荣,就不能让自己成为运动和体制的附庸。我想到了马雅可夫斯基,他写道,“我征服了我自己,我的脚跟踩在了我自己的歌的喉咙上”,他为了更好地为社会主义时代服务而“取缔了他的灵魂”。有些人说,马雅可夫斯基是革命造就的,也许真的是这样;但是,为历史服务也毁了他。通过所有这些方式,历史可以让诗人的艺术瘫痪、琐碎化和被奴役。即使如此,我仍然不会去接受夏皮罗先生的训令:诗人必须脱离历史而居住在“生物时间”里。

正如艾略特所说,以最适当的方式跟诗人相联系的过去,既是暂时的也是永恒的。首先,它是人类的可能性的宝库。它提供一个维度,我们在其中注视着人类设想出来的、还会被再度构想出来的形形色色的卓越和堕落的类型,同时也被它们反照。诗人需要让鲜活的过去成为他不带褊狭地关照现在的工具,成为他用更少的话说出更多内涵的工具;他一定希望拥有圆通的技巧和才能,让过去的历史对他的诗预设的读者有所助益。正如我的朋友约翰·西亚迪(John Ciardi)曾经说的,“庞培废墟迟早是每个人的故乡”。我想补充一点,对每个诗人来说,不管他作为批评家还是辩论家会怎么发言,庞培的废墟仍然是想象的城市里异常繁忙的地区。

阿特拉斯*

齐别根纽·赫伯特

要接受老天那高高在上的不公正，诚为难事。

想想吧——阿基里斯、普罗米修斯、赫拉克勒斯，这些名字能让人立刻产生自发的反应。因为加缪，西西福斯变成了我们生命的寓言。但要说到阿特拉斯，却没有只言片语。他不对我们的心灵和思想说话。他被驱逐出想象，他是神灵和人类的流放者。为他而作的雕塑、壁画和诗歌也相当少。

我认为，主要原因在于他那不讨人喜欢的静立不动；他那僵直的、沉默的受难。阿特拉斯的兄弟普罗米修斯被捆在岩石上，他对众神大加诅咒。对束缚中的人来说，言辞是一种可以采取的行动。普罗米修斯非常明白这一点：他催动以太，让以太传播他诅咒的雷声。

奥德修斯、伊阿宋、忒休斯，还有无数的神话长跑健将们，都成了戏剧里的主人公。阿特拉斯从来没有过，是亚里士多德对他关上了艺术的大门；亚里士多德在《诗学》里说，尽管人物可以没有个性，但没有行动就没有悲剧。

* 本文选自波兰当代诗人齐别根纽·赫伯特（Zbigniew Herbert）的文集《蚂蚁之王》（*The King of the Ants*, trans. John and Bogdana Carpenter, Ecco, 1999）。——译注

阿特拉斯的所有特点，他的全部存在，都在于他肩扛的行动。这本身并无多少悲情可言，甚至可以说极为普通。提坦巨人常常会让我们想起那些跟重负缠斗的穷人们。他们扛着柜子、包裹、箱子，前拉后推，一路走向神秘的洞穴、地窖、窝棚，很快他们又走出来，扛上了更多的东西，一直走向无限。

阿特拉斯背负着苍天，这是他受的惩罚，挨的诅咒，这也是他的职业。没有人为此感激他。没人赞扬他，没人鼓励他。我们对此习以为常。这是理所当然的。我们说，总会有人去做这件事。

我们不知道他的长相。学者们花了很多注意力研究蚯蚓、老鼠和家鹅的秘密生活，但如果问到阿特拉斯的行为习惯，他们就沉默了。他真的曾把负担交给过别人吗？他的眼皮真的紧紧粘在一起吗？他胸膛中的声音来自粗重的呼吸，还是呻吟？咸涩的水珠从他脸上滚落，是汗水还是泪水？

很多人认为，就算铺张的想象力也不会让阿特拉斯显得出众，很可能正是它阻止了人们——在他这里，没有任何引人入胜的东西。我们对他知道得太少，所以让我们慎重地声称：狡诈，偏爱诡计，策划阴谋和政变，这些从本质上来说就跟他无缘。可是，我们能因此责备他吗？毕竟，世界的结构是由矛盾的元素编织出来的：善与恶，惰性与运动，智性与迟钝。

他在想什么？罚做苦役的人没有时间和精力去想。我们可以设想，类似参孙那样的计划从未在他的头脑里出现过。参孙被关进了监狱等待宣判，所以会有时间策划他的复仇。阿特拉斯没有时间。他只有永恒。有人说这样也不错。

他只有一次逃脱了命运的压迫。大家都知道这个故事，让我们来讲一个很简洁的版本。事情是这样：赫拉克勒斯要去赫斯帕里德

斯仙女们的花园里拿到金苹果，然后交给国王欧律斯透斯。花园距离阿特拉斯的永久岗位不远；此外，赫斯帕里德斯仙女们都是他的女儿。这种以信任为基础的很麻烦的交接，最好能在家庭成员之间进行。赫拉克勒斯许诺，只要阿特拉斯够朋友，去帮他拿到想要的果实，他就愿意顶替阿特拉斯，让阿特拉斯离去。

前往仙女花园的旅途，肯定是阿特拉斯最奇妙的经历。他轻飘飘地走着——像带翅的柱子——走过一个卸去了重负的世界，仿佛构成它的是露水，蔚蓝的空气和光。他感到一切事物美妙的失重。那可憎的天空第一次显得缥缈，遥远，而且真的很美。

满怀陶醉和欢喜，他回来找赫拉克勒斯，并天真地表示自己可以去把金苹果送给欧律斯透斯。狡猾的英雄同意了，他请求阿特拉斯帮他顶一会儿苍穹，因为他必须挪一下头上垫的枕头。阿特拉斯照做了——不择手段的英雄一走了之，扔下了提坦巨人。一切都恢复了过去的宇宙秩序。

整个故事都缺乏道德上的教益，从世道人心的角度来看甚至让人反感。没人知道为什么要给小孩子讲这个故事。而且，面对奥林匹斯优美的壁雕《阿特拉斯从赫斯帕里德斯仙女处带来苹果》，人们很难理解为什么上面的英雄会是使诈的赫拉克勒斯，这个有罪的人。他被塑造为一个英俊的人，一个运动员；阿特拉斯看上去则是一个粗糙笨拙的大个子。无情的时间损坏了这幅壁雕，阿特拉斯的形象损坏得最严重。

这个主题后来落到了一代代的建筑师手里。在阿格里根图姆的庙宇里，阿特拉斯得到的是一个次要的角色，去当建筑的悬臂——一个男性的像柱。他的神话深度被削减了。他再次受到了不公正的待遇——人们忘了，支撑天空跟装饰正墙完全是两回事。在满是贵族

和暴发户的宫殿里，他模糊而卑贱的功能不过是支持阳台和楼梯，更别提在那些银行，警察局和从事公开暴政的部门。

他的孤独像沙漠一样荒芜。白天黑夜都不会让他放松下来。那些花很长时间去完成毫无魅力的工作的人们都是这样，他超出了我们的同情和理解的范围。阿特拉斯唯一的同伴就是他的负担。

在最近发现的一部希泰语史诗里，我们找到了他的一个远房表兄弟，尤派鲁拉，名字很响亮；他听到这样的消息时会不会高兴呢，我们连这一点都无法肯定。尤派鲁拉也扛着东西。这个消息被奥地利科学院的一些报告证实了。遗憾的是，这些报告发行的很少，而且并不面向手工劳动者。

众神、提坦、英雄们——噢，多么丰富而迷人的，关于心理反常的画廊！他们的世界充斥着偏执狂、妄想狂、忧郁症、精神分裂，更不用说较温和的那些，比如酗酒和色情狂。在这么多彩的背景下，阿特拉斯呈现了一个被模糊地刻镂出的形象。他是神话中的紧张症患者。一个紧张症患者，一个搬运工。

然而，我觉得他应该在人类的记忆里有一个更好的位置。我也不能肯定，不让他成为象征是否合理。毕竟，阿特拉斯代表人性中很大的一部分。只需要我们最小限度的善意，再加上些想象，他就可以成为这样一位守护神，保佑那些晚期病人，终身监禁的人，从生到死都感到饥渴的人，受辱的人，所有那些被剥夺了权利的人，还有那些人——他们的品行只有沉默、无助、原地不动，还有莫名的愤怒。

托·斯·艾略特*

特里·伊格尔顿

艾略特的《标准》杂志从一战后不久办到二战前夜，这个时期，也可说是在艾略特两次重要的精神抑郁之间。实际上，这两种时间划分是有联系的。1921年，当艾略特陷于精神崩溃，关于资助他提议的刊物的商业谈判被迫暂停；正是在这场疾病的康复期间他写出了《荒原》。尽管他的崩溃很大程度上与他的婚姻不幸有关，它也反映了《荒原》所表征的一战后的文化危机。那时候，十九世纪的各派学说——浪漫派的人文主义，自由派的个人主义，社会进步的梦想——似乎都未能在战后幸存下来；而艾略特和他欧洲的现代主义同道们一样，为精神幻灭而深感沮丧。这种状况带来的问题之一是，在丧失了养育他们的遗产之后应该如何写作。

然而，作为一个从来都决不会信仰自由主义、浪漫主义或者人文

* 本文是英国文学理论家伊格尔顿(Terry Eagleton)为詹森·哈丁(Jason Harding)的《〈标准〉：战争间不列颠的文化政治和期刊网络》(*The Criterion: Cultural Politics and Periodical Networks in Interwar Britain*)一书写的评论，发表于2002年9月的《伦敦书评》(*London Review of Books*)，后收入作者的评论文集《持异议者：关于费什、斯皮瓦克、齐泽克和其他人的批评文章》(*Figures of Dissent: Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, London and New York: Verso, 2003)。——译注

主义的人，艾略特不但被大灾难所惊骇，也因此获得了活力。疗养院的休养对他有所帮助，同时也把他的思想引向寻求建设性解决方案的道路。如果文明已经是一片废墟，那么也就会有一个把这堆破碎的形象一扫而空并重新开始的重大机遇。或者说，收拾旧时代的精华重新来过，面向未来前进到一个古典的、秩序的、根植于传统的过去之中；同时也能够面对自我表现的个性、自由贸易、对无政府的主观主义的污秽崇拜、新教的“内部之光”，还有布尔什维克的颠覆。对于这一切，艾略特都在“辉格原则”的名义下，用他骑士般的一视同仁笼统对待。

这种两面神式的时间性处于现代主义的核心。通过它，人们回归到现代之前的资源里，以期向后运动而进入一个完全超越了现代性的未来。前现代，在艾略特的诗里事关渔王和丰产崇拜；在他的散文中则是一个关于古典秩序、保守党的传统主义和基督教会的问题。然而在这两种写作里，一种已经不足为信的个人主义必须屈服于一种更加整体性的存在形式，粗略地说来这发生在自由贸易的资本主义让位于它的国际垄断形式的时候。不论是作为被杀的神还是顺从的基督徒，拥有一个自我的要义就是要放弃自我，浪漫派的人文主义的异端才会主张我们应该培育而非放弃自我。“传统”是诗人必须永久地为其放弃他的自我的那种秩序，而写一首诗包含的应该是对个性的消灭而非肯定。艾略特的博士论文研究的是哲学家布拉德雷，维多利亚时代后期一个对自主的自我的解构者，这并非偶然。从一个无根的、性向暧昧的美国移居者变成一个有型有款的伦敦的银行从业者，他自己的自我形式就曾经很有问题。

艾略特的诗学源于法国象征主义，因此他不可能像马修·阿诺德那样在诗歌里寻求解决精神动荡的办法。诗歌语言没法给出这种

解决,甚至于没法对这种境况作出权威的评论。因为对艾略特来说,要做到有说服力,就要在读者的神经系统、消化器官和集体无意识里制造共鸣,而不仅仅是达到心智的范围,这种语言必须被加速扩张到紧密地依靠感官经验以至于几乎无法与之分离的程度。其结果是,诗歌语言不会再有空间去转过身来批评性地反思它所记录的经验。它最多能做到的是通过暗示原型和典故而得到某些幽灵般的当今世界的另外的可能,或者,这另外的可能也存在于那种被具体而丰富地使用的语言内在的净化机制之中。

因此,文化批评的任务必须交给散文,这也是艾略特的诗和散文风格各异的一个原因。他的诗神秘、隐晦而且含混,而他的散文则明晰、庄重而且高傲自信。《标准》是艾略特从事文化批评的主要工具,它致力于古典欧洲基督教文化的复兴。只有一个拥有这种精神的欧洲才能够抵抗现代性的野蛮。这样一本发行量也许从来没超过八百份的小杂志如何能使有组织的社会恢复原态,这谁也不知道,但艾略特似乎认为《标准》受的冷落不但不会妨碍实现其目标,而且会有帮助。他的散文中很少有措辞比“仅仅是极少数的”给他造成更热切的、几乎是色情的颤栗,但如果读者量一夜间飙升到十万,他无疑会陷入极度的慌乱。

1938年10月,艾略特陷于第二次精神上的抑郁,这恰好在希特勒和张伯伦签订慕尼黑协定之后。三个月后,《标准》彻底垮台了——部分原因是战争爆发所造成的物质上的困难,但同时也无疑是因为它在精神上的诉求。因为战争意味着《标准》想要复原出一个神圣罗马帝国的对等物的计划破产了,它已经让位于一个彻底更加险恶的欧洲帝国;艾略特在杂志最后一期里阴郁地评论道:“那人们曾经误认为会被更新和加强的‘欧洲精神’已经消失了。”

简而言之，正是法西斯促成了《标准》的结束，这一点被人们忽略了，虽然艾略特和他的刊物本身在说明这一点。事实上，艾略特是个反动分子而非法西斯，他的评论者们没有看到这中间的区别。用埃德蒙·伯克的话说，这些评论者只顾他们自己煽动起来的热情却完全不懂政治。在意识形态的意义上，法西斯和与它时常牵扯在一起的现代主义一样都是两面性的，既回望原始过去，又向着闪光的科技未来迅猛前进。像现代主义一样，它要求古老和先锋兼得，并从前现代的神话中甄选出现代之后的未来的珍贵种子。在政治的意义上，无论如何，法西斯主义和所有民族主义一样，是一种彻底的现代发明。它的目标是把艾略特崇敬的高度文明的传统踩碎在脚下，并且在维吉尔和弥尔顿曾经站立的地方竖起铁锹和斯特恩机枪的大型花岗岩模型。

法西斯主义不是保皇派而是中央经济控制论者，不是传统主义者而是革命者，不是基督教的而是异教的，尽管伊比利亚的法西斯主义(Iberian Fascism)被证明是例外。它对权力的野蛮崇拜和对家族血统和礼仪的蔑视，与艾略特仁慈的、拥有土地的、地方主义的、跳莫里斯舞的、以教堂为中心的社会理想鲜有共同之处。即便如此，在法西斯主义和保守的反动派之间还是有密切关系和可供对比之处。如果说前者鼓吹鲜血和土地的恶魔版，那后者提倡的就是天使版。两者都是精英主义的、权威主义的，都是为了组织秩序而牺牲自由的教义；两者都敌视自由派的民主政治和市场经济；两者都与神话和象征密切相关，把直觉置于分析的理性之上。如艾略特所言，欧洲的观念以其自身的文明化的方式和纳粹国家一样是排外主义的，然而在艾略特看来，是纳粹国家导致了它的毁灭。正如托马斯·曼所理解的，一种丧失了能力的崇高庄严使现实中的人类生活受到危险的野蛮蒙

昧的攻击。此外，尽管种族主义和反犹主义没有像在法西斯那里一样成为保守党右翼的实质性的组成部分，但它们仍在保守党右翼的土壤里茁壮地成长。

所以，艾略特和叶芝一样时常以有限度的赞许的态度去看待法西斯主义，或者发出糟糕的反犹论调，这些都不奇怪。然而，对这种政治偏见而言，问题的关键在于保守主义者们并不把他们的信念看作是政治性的。政治是实用的领域，因此与保守主义的价值观相抵触。政治是别人议论纷纷的话题，而他们自己的承诺仍是出于习惯、本能、实用性和常识。《标准》在需要对一个紧迫的危机发言的时候却明显地不相信政治，所以它从一开始就陷入窘境。艾略特写到，文学评论必须不断地跟随当代的世界一起改变；可是，如何能让一个保守派的刊物不自相矛盾，既然它的原则被认作是永恒不变的？“时代更替，价值不变”，这个《每日电讯报》大张旗鼓的广告也许是某个以烧死女巫为乐的雇佣文人炮制出的句子。而“应用”这些原则去改变处境也不行，因为带着左派理性主义者的习气去把普遍原则应用到特殊情况上也是保守主义所反对的。

这种原则和实践之间的分离是艾略特写作中散文与诗歌之间的文体之分的另一个版本——前者对具体的东西表现得太超然，而后者无法超越它们。因此，艾略特自己的写作形式拒斥那些被看作是将普遍和个别融为一体的经典作品，即使它们写的内容是他赞成的。到写出《四个四重奏》的时候，当超验的真理试图在具体的肉体和时间里表达自身，这同样已经变成一个信仰的难题。艾略特对物质世界的轻视从来没有减低过，但他的神学却让他坚信普遍化身于个别、圣言赋形于一般的词语。

诚然，我们也许可以把现代主义看作对这种古典的统一的迟到

的再发明。正如波德莱尔宣称的，现代的艺术对永恒和短暂同时折旧换新，而这也正好适合艾略特自己的诗学实践。当诗歌破碎的表面紧张地回应飞逝的感觉，它的神话的亚文本暗中运转着把所有这些看上去很随意的材料转换到原型的真理之中。在这种意义上，作为先锋诗人的艾略特和作为保守的传统主义者的艾略特在暗中是一致的：如果说褊狭的经验的幻觉要被粉碎，而阅读的主体又要与其永恒不灭的自我保持联系，那么对平常的语言进行的大量游击式突袭就会变得很有必要。但是，现代主义没办法把永恒不变和随机偶发之间的关系固定下来——这一关系常常会变成令人沮丧的转弯抹角，或者，像乔伊斯的《尤利西斯》的反讽形式所暗示的那样，极度不自然。

跟所有保守知识界的文化批评一样，《标准》摆出的姿态是一种平静的超脱，它只恪守阿诺德式的批评才智的自由游戏。艾略特强调说，一个文学评论者必须避免所有社会的、政治的和神学的偏见。然而，如果这份杂志不能在评论者们中间作出井然有序的划分，这显然不可信，也不让人满意（如果一份杂志没有某些界限那它还有什么用？）。带着一些温和的自相矛盾，他也同时坚称任何有效的评论都带有政治上的兴趣。这是自相矛盾的非政治的政治。詹森·哈丁对《标准》的辛勤研究非常出色地刺探出它庄严高傲的腔调背后宗派主义的、精心操纵的、温和而恶毒的文学市场中的政治。哈丁的书构架于一个文学大佬和投机者的世界之中，它显示出艾略特如何时而卑恭曲膝，时而皮里阳秋地使评论者就范，但又始终虔诚地关注着永恒的真理。所以此书在精神上是修正主义的，它对重大的声明持怀疑态度，注意特殊的势力和压力，并认识到历史上留下来的东西往往是概括的陈述而非所有“有启示性的当地语境”。

《标准》在某些时候显得尤其冷漠。比如，它对西班牙内战过分地冷静超然，它敦促对任何党派都应以“谨慎、谦卑和忧虑”对待，而且在这方面称颂《薄伽梵歌》主人公阿朱那(Arjuna)出色的平衡能力，并把他看作是亚洲的马修·阿诺德。然而，令人好奇的是，当《标准》攻击共产主义的时候，艾略特就没有如此明智地乞灵于阿朱那。在作为一个来自美国圣路易斯的移居者的庄严建议中，他声称“最好的事情莫过于大部分的人类居住在他们的出生地”，还有他对“自由思想的犹太人”的敌视，显然都没表现出多少“谨慎、谦卑和忧虑”。

与布尔什维主义的斗争事实上是这个杂志根本方针的一部分，并且有可能是导致它衰落的部分原因。艾略特写到，一战中最重要的事件是俄国革命；而且他明确地把它和拉丁文明之间的冲突看作是欧洲和亚洲之间的一场精神战争。叶芝同样这么想：如果说欧洲精神需要复兴，那是因为布尔什维主义首先在东方爆发了。《标准》尤其是对正在发展中的马克思主义力量的一个回应。艾略特敬仰共产主义这样的信念，正如我们能想象教宗庇护十二世暗地里敬佩斯大林。他在该杂志上不止一次称赞共产主义的正统观念，道德信念和根深蒂固的原则，并且显然把它视为值得他注意的很少几个意识形态上的对手之一。作为一个保守党的反动分子，他本人和政治左派一样反对“财政独裁”和经济拜物教。的确，他对同时代的大多数保守主义者的看法多少和罗杰·斯克鲁顿(Roger Scruton)对撒切尔夫人的支持者的看法一样：他们是穿着传统的保守党外衣的，把自由提升到秩序之上的自由派。然而，也许共产主义也为这个杂志的结束起了作用，因为在共产主义的三十年代结束前，战争已经隐现，它贵族式的、英国天主教的古典主义招牌注定不再显得特别重要。当写出

《基督教社会的观念》的艾略特提倡顺应季节的节律而生活的农村社会的时候，希特勒的军队正在开进波兰。

哈丁并没试图否认艾略特的“精英主义和帝国主义的文化政治”，可他也许低估了这些究竟有多肮脏。无论如何，他的确强调了《标准》的相对开明，比如它积极殷勤地对待共产主义者休·麦克迪尔米德(Hugh MacDiarmid)，悄悄地热衷于梅纳德·凯恩斯(Maynard Keynes)，而且在它的最后阶段发表了奥登、史本德和超现实主义者的作品。他的研究由这些部分组织起来：调查这个杂志和周围其他期刊之间的复杂关系(《阿德尔菲》、《现代文学日程》、《细察》和《新诗歌》)；通观其文化政治；研究它的五位主要评论家的作品。这种方法会有把《标准》埋在其他杂志的记录、宗派的争吵和评论家的传记之下的危险；但其优势在于阐明了《标准》的供稿者在政治上和美学上何其多样。它最常见的书评人赫伯特·里德(Herbert Read)是一位出身于哈利法克斯孤儿院的超现实主义者和无政府—工团主义者，而温文尔雅的业余艺术爱好者包那梅·多布里(Bonamy Dobrée)则是在哈里伯里和剑桥受的教育，他是斯特拉奇(Lytton Strachey)和吉卜林，以及纯文学至上的琐碎和公立学校的台柱人物的奇怪混合体。如批评家约翰·彼德(John Peter)所说：“《标准》的一些部分类似于《碑铭》杂志的副刊——而其他的部分令人费解地挤满了马克思主义者和现代主义者。”

里德是一个具有骑士风度的无政府主义者，他是先锋艺术的拥护者而且还编辑了时髦的《伯灵顿杂志》；类似的矛盾在《标准》里很典型和常见。办《标准》的钱则来自丽莉安·罗丝马尔子爵夫人，她是一位报业巨头的疏远的妻子，热衷于提倡极端的而且时髦的，能够在伦敦的客厅里激起轰动的作品。在《标准》的管理中，她扮演了监

督的角色,正如那位专横的安妮·霍尼曼在经营叶芝的修道院剧院时所做的那样。因而艾略特作为一个拘谨狭隘的资产阶级和文学上的破坏者的不稳定的混合体,发现自己的杂志被夹在高级现代主义和上流社会之间,对某些人来说太无趣,而对另一些人来说又太大胆。他自己穿梭于波西米亚式的苏荷区人士和伦敦的上流社会成员之间,这种对立性隐藏着一种密切关联。因为现代主义尤其是一种对于中产阶级的现代性的反动,它因此吸引了贵族和诗歌上的隐士,社会上的过时者和被忽略者。

被《标准》拉进来的有伍尔夫、劳伦斯、叶芝、奥尔多斯·赫胥黎、E. M. 福斯特,以及温翰·刘易斯这样的作家,同时也给普鲁斯特、瓦雷里、科克托和其他欧洲作家第一次在英语中露面的机会。保守派的反动,正如社会主义的国际主义,它们没有地方主义的观念,这一点具有很显著的“非英国”的特色。这个杂志打着一个令人不快的右翼基督教的旗号,它也代表一种智力上很繁重的话语,以但丁、阿奎那和巴黎的新托马斯主义者为中心,这与菲利浦·拉金那种地方性的伪虔诚不同。在高级现代主义的时代,很大程度上是极右派(而不是出于中心位置的自由或社会民主派)给闷在幽闭恐惧症里的英国开启出世界主义的观点,而此时的流放者或者移民,比如康拉德、王尔德、詹姆斯、萧伯纳、乔伊斯、劳伦斯、艾略特和庞德正往返于各种文化和语言之间,为他们的艺术获取英国无法单独提供的象征资源。

这些作者并非都是右翼的;但在他们中间这种观点的优势地位仍是惊人的。在文化危机的时代,正是那些被放逐出来的和被孤立起来的人们能够用负责的野心勃勃的方式去回应他们的历史时刻;而又正是这些人,通过提出关于现代文明的最透彻的问题而能够制

造出最好的文学艺术。但是，没有谁比那些焦虑而且没有安全感的人更热衷于独裁。有那么多这样的作家在回应历史危机的时候天启式地吁求绝对权威，并且激烈地排除颠覆性的因素，这是我们必须为拥有这些艺术而付出的代价，如果我们想要拥有它们。



切斯特顿的非虚构性散文*

威·休·奥登

我一直喜欢读切斯特顿的诗和小说,但必须承认,在开始编这本文集的时候,我已经多年没有读过他写的非虚构性散文。我想,造成这种忽视的原因有两个。首先是他作为反犹分子的名声。尽管他否认这一指责,而且他确实谴责过希特勒的迫害政策,恐怕他并不能完全摆脱这个罪名。

我说过某一类犹太人倾向于做暴君,而另外某一类犹太人倾向于做叛徒。我真的这么认为。在对世界其他民族的批评里,说出这种明显的事实并无不妥:说某一类法国人好色并不会被认为是狭隘的表现……我不明白为什么暴君不能被称为暴君,叛徒不能被称为叛徒,仅仅因为他们所属的种族是因为其他原因,在其他情况下受到了迫害。

* 本文是威·休·奥登(Wystan Hugh Auden)选编的《切斯特顿非虚构性散文》(*G. K. Chesterton: A Selection From His Non-fictional Prose*, London: Faber and Faber, 1970)的序言,后收入爱德华·孟德尔森(Edward Mendelson)编的《奥登序跋选》(*Forewords and Afterwords*, New York: Random House, 1973)。——译注

这个辩解中的不真诚，体现在他悄悄地把民族(nation)一词换成了种族(race)。对一个民族(包括以色列)、一个宗教(包括正统犹太教)或者一种文化进行批评，总是被允许的，因为它们都是人类思想和意志的创造：只要愿意，它们都可以自我改善。但另一方面，一个人的种族继承不是他自身的力量可以改变的。即使某些道德缺陷或美德可以随种族传下去(无论如何也没有证据说真有这么回事)，它们也不能变成其他人进行道德评判的套话。切斯特顿在犹太人的种族问题上做文章，这一点特别奇怪，因为在他那代作家中，很少有人会在抨击那些关于日耳曼、盎格鲁-撒克逊和凯尔特等民族的种族论的时候能比他表现出更多的轻蔑。我个人认为这应当更多地归咎于他弟弟和希拉尔·柏勒克(Hilaire Belloc)的影响，以及“法兰西行动”(Action Française)，该运动的恶劣影响波及到了他们那代人，还有包括艾略特和庞德的下一代人。尽管如此，他的作品还是留有令人遗憾的污点，虽然根据所有见过他的人的普遍证言，他是一个非凡的“正派”的人，极有智慧和热心。

导致我忽视切斯特顿的第二个原因是，我曾想象他是一个他自称的“快乐的报章作者”，一个谈论“有趣”主题的每周随笔的作者，写的都是类似《我口袋中的发现》、《谈卧床》、《独腿的好处》、《一支粉笔》、《灰色的光荣》和《奶酪》这样的文章。在他那代人里，随笔作为一种纯文学形式还很流行。除他之外，还有一批作家的名声主要建立在他们在这一文体上的成就，比如迈克斯·比尔博姆(Max Beer-bohm)、卢卡斯(E. V. Lucas)、罗伯特·林德(Robert Lynd)。现在我们可以接受针对某本书或某作者的书评或批评文章，我们可以欣赏一个关于专门的哲学问题或政治事件的讨论，但我们不再能从那种突发奇想式的随笔中获得任何快乐。

我反对奇思怪想的散文，同样我也反对“自由”诗（切斯特顿也反对），因为尽管两者都有优秀的例子存在，但它们是例外而非规则。写作没有任何规则和限制，诗人没有一个他必须确认的音步，散文家没有一个他坚持的主题，其结果常常是对作家的个性和风格怪癖的重复和自我放纵的卖弄。切斯特顿在衣食无忧之后仍然坚持做每周写报道这样的单调工作，这使他的朋友和我们都感到困惑。因此本特雷（E. C. Bentley）写到：

他故意选择这种生活。无疑，这是艰苦的生活，而同时，一种轻松得多的生活唾手可得。作为一个作家和诗人，他有已经确立的地位和无穷多的想法；很多朋友期望他更多地利用自己的地位。但切斯特顿更喜欢做一个定期为出版物写作的作家，被关于时间和空间的铁律所限定。赶时间交稿总是要折腾一番，脑子里装一个截稿日期本身就是一个麻烦。

无论切斯特顿做出这一选择的原因和动机是什么，我很肯定这是一个错误。“一个报章作者”，如卡尔·克劳斯（Karl Kraus）所说，“被截稿日期所激发：如果他有更多时间他反而写不好。”如果这是对的，那么切斯特顿本质上就不是一个报章作者。他最好的思想和笔法不在他的每周随笔之中，而在那些他有足够想要的时间和空间去写的整部的书里（实际上，在这本选集里，我选的文章很少来自他的随笔全集）。奇怪的是，虽然他很讨厌十九世纪八十年代和九十年代的那些唯美主义者，但他继承了他们关于一个作家应该坚持不懈地做到“聪明”和精警的信念。当他醉心于一个主题，他才华横溢，无疑是英语文学中最好的警句大师之一，但当他的想象力没有充分发挥的时

候，他写出的会是令人气结的自我戏仿，这种情况大多发生在他要赶截稿日期的时候。

要在变老的时候“赶上”时代，理解年轻一代的想法和写作，并做出明智的批评，这总是很难；对切斯特顿这样一个操劳过度的报章作者来说，这是不可能的。因为他根本没时间足够仔细地阅读任何新书。比如，他显然足够聪明，如果从他对当代人类学的批评来判断的话，他也有足够的本领写出严肃的关于弗洛伊德的批评研究，前提是他肯花时间和精力合理地阅读。然而，他的关于梦和精神分析的几个轻率评论证明他并没有那样做。

切斯特顿的非虚构性散文关注三个领域：文学、政治和宗教。

我们的时代出现了两种批评家，档案学家和密码学家。前者带着谨慎的精确去收集发表关于一个作者生平的所有能发掘出来的事实，从他的情书、宴会请柬到洗衣账单，并设想关于这个人的一切事实，无论多琐碎，都有助于阐明他的写作。后者对待作品的时候仿佛它是一个匿名的、极度难懂的文本，而且它是用一种私密的语言写的，如果没有专家解码，普通读者休想读懂。这两种批评家无疑都会排斥切斯特顿的文学批评，并认为它过时、不准确而且肤浅。但如果我们去问任何一位在世的小说家或诗人他想要哪一种批评家来评论他的作品，我对他的回答不会有什么怀疑。

每个作家都知道他们生活中的某些事件（最多的是发生在童年）对他们的想象世界的形成，他们的所思所想，和对人性优劣的褒贬，都有决定性的意义。他同时知道许多事情对他做人来说非常重要，却和他的想象并不相关。比如在爱情诗的研究中，发现诗人所爱的人的身份并不能帮助阐明诗的内容和风格。切斯特顿明白这一点。比如他认为，如果我们知道狄更斯小时候被要求公开表演来取悦他

的父亲，我们就会更好地理解狄更斯小说的某些方面，所以他告诉我们这一点。另一方面，即使我们弄清楚关于狄更斯的婚姻失败的所有细节，那也不会帮助我们更好地理解其小说，所以他略去这一点。在这两个例子里，他显然都是正确的。

此外，尽管某些作家因为比其他人更“难懂”，因此无法期望得到更多的读者，但没有哪个作家觉得他需要被解码之后才能被理解。另一方面，几乎所有已经获得一些声誉的作家都在抱怨批评家和公众对他的误解，因为他们读他的作品的时候不过是在寻找他们的先人之见。对他来说，仰慕者的赞扬，毁谤者的批评，都是出于想象出来的原因。作家期待的批评家是这样一种人，他们会驱散这些先人之见，让读者带着新鲜的眼光去看待作品。

切斯特顿异常善于清除俗见。人们普遍认为，真诚的人会真诚地说话，而不停地开玩笑的人是不真诚的。这并不是无稽之谈，因为大多情况下的确如此。但这是有例外的，正如切斯特顿指出的，萧伯纳就是例外。公众误解了萧伯纳，觉得他不过是个小丑，但事实上他绝对是个极其严肃的说教者。在对勃朗宁的评论中，切斯特顿指出，在勃朗宁仅仅是沉湎于他对怪诞的热爱的时候，很多崇拜者误把他的一些段落的相对晦涩当作思想的精深。还有，他向我们指出史蒂文生作为一个叙事者的缺陷并非因为他过于装饰的风格，像传统认为的那样，而是因为他的风格过于精简，只告诉读者关于人物的最本质的东西，其他一概不提。结果是，对作者的误解有时候是因为新闻报道和文学闲话，但有时候要归咎于作者本人。吉卜林当然乐于把自己描绘成一个爱国并且最敬仰尚武精神的英国人。在一篇极为可笑的文章里，切斯特顿令人信服地证明了吉卜林是个没有地方性根源的世界主义者，而且他引用吉卜林自己的话作为证据：

如果英格兰就像她的外表那样
我们会尽快抛弃她，但她偏不是。

爱国者爱国家多少是因为那是他自己的国家。而英格兰必须是个强大的力量，吉卜林才会爱她。对于吉卜林的军国主义，切斯特顿说：

吉卜林的主题不是战争所需要的勇气，而是属于工程师，或者水手，或者骡子，或者火车机车的相互依赖和效率……吉卜林传授的真正的诗，或者“真正的传奇”，是关于劳动分工和所有贸易秩序的传奇。他歌颂和平的艺术要比他歌颂战争的艺术准确得多。

切斯特顿的文学批评充满这样的判断，它们一旦出现就会显得如此正确，以至于我们无法理解为什么自己没有早点发现它们。如今这样的说法都已经显而易见：社会主义者萧伯纳绝非民主党人，而是一个伟大的共和主义者；有两种民主派，司各特那类人看重所有人的尊严，狄更斯则着眼于所有人的有趣和多样；弥尔顿实际上是个唯美派，他的伟大“不依赖于道德的真诚或者任何和道德相关的东西，而仅仅依靠风格，这种风格与内容异乎寻常地分离；不论伊丽莎白时代多么辉煌，它还是不够开阔”，那是一个在文学上追求智巧，在政治上充满阴谋的时代。然而，切斯特顿是第一个做出这些判断的人。因此，我把他列为很高明的批评家。

出于各种原因，我很少选切斯特顿讨论历史和政治的文章。切

斯特顿不是一个历史学家，但他拥有必要的才能和地位来让公众了解到历史学家的观点，比如柏勒克对辉格派版本的英国历史和对人文主义的文化史的挑战——对任何四十岁以下的人来说，他们很难认识到这两种历史写法曾被想当然地接受的程度曾有多深，即使到了我的少年时代它们还是大行其道。当时的学校教科书教给我们的是，当倾向天主教的、想当暴君的斯图亚特家族被除掉了，新教的继任就确保了通向自由、民主和进步的道路畅通无阻；他们还教给我们，以罗马帝国衰亡为结束的文明在十六世纪重生了，而两者之间是十二个世纪的野蛮、迷信和狂热。如今每个有见识的人都明白这两种说法是不真实的。1688年“光荣革命”的政治后果是把这个国家的政府交给一小群财阀，这种状态显然持续到了1914年，甚至可能直到1939年；不管文艺复兴和宗教改革意味着什么，它们都不是理性对狂热的反动——相反，更公正的描述是，它们是对中世纪后期教养过度的逻辑的反动。对于这种观念的变化，切斯特顿尽到了不小的责任。任何争议性的写作都会遇到的文学问题是，一旦它赢得了胜利，普通读者的兴趣就会下降。论争总是包含着论辩性的夸大其词，正因为这样，一旦我们忘记了论辩另一方的夸张，我们就会非常的警觉和挑剔。因此，切斯特顿坚持赞赏十二世纪的所有好处，而对其所有缺陷进行粉饰，这在他的时代是必要的，如今看来却像一个浪漫的白日梦。同样，我们也不认同柏勒克《奴性的国家》中的论调：修道院被解散以后，如果王权能取得它们的收入而不是让它落到少数臣民手里，那么王权本可以用权力把这些少数人控制住，同时又为普通人的利益着想。一些国家（比如像法国这样的王权仍然高于贵族的国家）的历史并没有为这样的乐观主义提供证明。财阀们只对赚钱有兴趣，而那些急于扬名的君主主要比他们更有可能把国家的财富

浪费在对外征服上。

切斯特顿对现代社会的否定性批评，他对庞然大物、大买卖、大商店的不信任，以及他对未受引导和未加控制的技术发展所带来的后果的示警，在当今甚至比在他的时代更正确。他支持的政治信念是，一个好社会应该是一个小私有者的社会，他们的大多数生活在乡下，这听上去很有吸引力。在我看来，这也跟他对十八世纪法国人和美国人政治观念的否定合拍：“他们的理想很伟大；但是没有哪个现代国家能小到足够的程度去实现任何这么伟大的东西。”在二十世纪，要出现他理想中的英国，前提必须是严格控制出生率，这是一个他的性格和宗教都不会让他去推荐的政策。

在讨论国际政治主题的时候，温和点说，切斯特顿是不可靠的。他似乎相信，在政治生活中，信仰和道德之间有直接的关系：一个天主教国家坚持真正的信仰，它要比一个新教国家在政治上表现得更好。法国、奥地利和波兰是可信的，而普鲁士不可信。因此在他成年的早期，他相信对世界和平最大的威胁是普鲁士的军国主义。1918年普鲁士被击败之后，他继续持此看法，以至于当1933年希特勒上台的时候他把这误读为一种普鲁士的现象。且不论使其成功的经济状况，国家社会主义运动本质上是天主教的巴伐利亚和奥地利对它们过去曾臣服的俾斯麦的新教普鲁士的报复。希特勒是一个堕落的天主教徒，这并非偶然。哈布斯堡帝国说德语的少数民族的民族主义一直都是种族主义的，而反犹太主义的温床是维也纳而不是柏林。希特勒自己憎恨普鲁士的容克贵族们，并计划在赢得战争后把他们全体清洗掉。

切斯特顿早年是唯一神派教徒，后成为英国国教徒，最终于1922年改宗罗马天主教。如今再来读1905年出版的《异教徒》(Heretics)

这样的书，我们会对他没早就改宗而感到惊奇。

如果说他对新教的批评不是非常有趣，这并不是他的错。新教神学在那个阶段处于低潮，克尔凯郭尔还没被重新发现，而卡尔·巴特还没被翻译过来。小角色如印格教长(Dean Inge)，说不清道不明的巴恩斯主教(Bishop Barnes)，以切斯特顿的思想能力而论，对付他们是太容易玩的游戏。而他最出色的地方是他对那些自诩纯粹客观和“科学”的人类学者、心理学家及其同类所隐藏的教条的揭露。没有人在议论神话学和多神论的时候比他更有才智。

批评上的判断和个人的趣味是常常重叠在一起的不同类型的评价，但它们极少完全吻合。总体上而且说到底，批评上的判断是一个公共的事情；我们可以在我们认定的艺术的优劣上意见一致，但我们的个人趣味是各异的。对我们每个人而言，我们喜欢读一些作家而不管他们的缺陷，而另一些作家，他们所有的优点也没给我们多少乐趣。要让我们发现一个作家是让我们“有同感的”，他的和我们的想象的偏好一定存在某种亲缘关系。正如切斯特顿所说：

在每个艺术家的头脑的背后都有某种类似于建筑的模式和类型的东西。任何有想象力的人所拥有的原初的品质是意象。它仿佛是他梦境中的风景；那个他希望制造或者愿意徜徉其中的世界；他自己的秘密的行星上的奇花异兽；那种他愿意去思考的东西。

这对每个读者的头脑来说也是同样真实的。我们个人的模式在生活中成型很早，大概在十岁之前，而不同的是我们批评上的价值的尺度，我们需要很多的时间和经验才能得到。在《小精灵国的伦理

学》里，切斯特顿告诉我们他自己的模式是如何从童话故事中得来的。如果说我总是喜欢读他，即使是他最傻的东西，我肯定其中的原因在于我自己的模式里有很多元素是从同样的来源中得到的。（我们之间有一个隔阂：切斯特顿对音乐没感觉和理解。）我知道有这样的人，因为我遇见过，格林和安徒生对他们意味着很少的东西，或者完全没意义：切斯特顿不适合他们。



《牛津轻体诗选》导言*

威·休·奥登

—

在任何创造性的艺术家的作品背后，都有三个主要的愿望：制造某种东西的愿望；感知某种东西的愿望（在理性的外部世界里，或是在感觉的内部世界里）；还有跟别人交流这些感知的愿望。那些在制造东西方面没有兴趣或才能的人，也就是说，在一种特殊的艺术媒介里没有一技之长的人，不会成为艺术家；他们外出聚餐，他们在街角闲聊，他们在咖啡馆里大发议论。对交流没有兴趣的人也不会成为艺术家，他们成为神秘主义者或疯子。

每一代人先天的艺术才华的水平会有很大差别吗？没有生物学或数学定律能让我们作出这样的假设。伟大的天才是罕见的现象，然而没有哪种艺术完全是天才们的创造，像平原上隆起的火山口一样突然地遗世独立；最不可能如此的就是文学，它的媒介是语言——普通的社会交往的媒介。

* 本文选自奥登选编的《牛津轻体诗选》(*The Oxford Book of Light Verse*, Oxford, The Clarendon Press, 1938)。——译注

那么,为什么变化确实会发生,为什么在诗歌史上会有极其丰产的时期,而其他的时期相对贫乏,为什么主题和风格会有那么大的差异,为什么诗歌有时易懂,有时晦涩,如果我们要理解这些,就不能着眼于个别诗人的特异之处,而是必须把视线转向别处。

制造某种东西的愿望,也许永远是艺术家自己能意识到的最费心思的事情,它是独立于时间之外的一个常量。真正发生变化的是他的媒介,他对口语和书面语的态度,他感兴趣或有能力感知的事物,他想要与之交流的观众。他想说出真相,也想博取朋友的欢心,而他说出的是什么样的真相,他有什么样的朋友,这些都多少有赖于社会的整体状况,以及他作为一个艺术家是如何生活的。

当诗人和观众们在兴趣和见闻上非常一致,而这些观众又很具有普遍性,他就不会觉得自己与众不同,他的语言会很直接并接近普通的表达。在另一种情况下,当他的兴趣和感受不易被社会接受,或者他的观众是一个很特殊的群体(也许是诗人同行们),他就会敏锐地感受到自己是个诗人,他的表达方式会和正常的社会语言大相径庭。在前一种情况下,他的诗是“轻”的,这种“轻”也体现在这本选集里:

1. 为表演,为观众诵读或演唱的诗(比如民歌,汤姆·摩尔[Tom Moore]的诗)。

2. 旨在让读者阅读的诗,但它的主题是它所属的时期里的社会日常生活,或者诗人作为普通人的经验(比如乔叟、蒲柏和拜伦的诗)。

3. 通过它的特点和技巧而获得一种有普遍的吸引力的“胡话诗”(童谣,爱德华·李尔[Edward Lear]的诗)。^①

^① 有几首诗,比如布莱克的《天真的预言》和麦尔维尔的《带手铐的比利》不能归入这些种类,但它们的技巧直接来自流行的风格,所以把它们选入是适当的。举个例子,当布莱克放弃了《天真的预言》的格言风格去写预言长诗的时候,他写的就不再是所谓的轻体诗。

轻体诗可以是严肃的。如今,它只是指那些社交诗、八行两韵诗、吸烟室里的打油诗。这是因为,在产生了多少仍在继续下去的浪漫主义复兴的社会状况下,只有在琐碎的主题上诗人们才能感到足够的与观众之间的亲密感,并忘记他们自己和他们演唱时穿的袍子。

二

但情况并非总是如此。直到伊丽莎白时代,所有的诗在前面所说的意义上都是“轻”的。有时候这种诗可以很无趣,但这不影响它仍是“轻”的。只要社会在宗教信仰和宇宙观上是统一的,只要人们的生活方式是渐变的,观众和诗人们往往会拥有相同的兴趣,而且看到的是同样的事物。直到十六世纪和十七世纪,社会和意识形态发生了巨变,有难度的诗歌才出现,包括某些莎士比亚的诗,邓恩、弥尔顿和其他一些人的诗。这些诗人的例子警告我们,不要因为诗歌有难度而谴责它。“轻”是很大的美德,但轻体诗往往是传统的,与它所处的社会的观念一致。一个社会的同质性越强,艺术家与他的时代的日常生活的关系就越密切,他就越容易传达自己的感受,但他也就越难做出诚实公正的观察,难以摆脱自己时代的传统反应所造成的偏见。一个社会越不稳定,艺术家与社会脱离得越厉害,他观察得就越清楚,但他向别人传达所见的难度就越大。在英国文学最伟大的那些时代里,比如在伊丽莎白时代,这种张力是最强的。艺术家仍然充分地立足于所处时代的生活,并能跟观众有同样的感受,但同时社会也处在足够动荡的状态里,老套的信仰和看法无法再左右艺术家的视野。

在十七世纪,诗歌跟宗教一样有它古怪的偏好。弥尔顿是第一位怪诞的英国诗人(也许斯宾塞是个例外),他第一个从自己的个人经验中制造出神话,并发明出自己的一套远离口语的语言。诗人赫伯特(George Herbert)、克拉肖(Richard Crashaw)和散文作家托马斯·布朗爵士(Sir Thomas Browne)是同一趋势里的次要人物。马维尔(Andrew Marvell)和赫里克(Robert Herrick)的方式有所不同,因而是“传统的”,尽管马维尔经常使用跟他们一样的技巧。

在王朝复辟时期,社会向更稳定的状态回归,艺术家在贵族庇护之下回到了更保险的位置上,其社会地位也随之上升。在《论上一个时代的戏剧诗》里,德莱顿认为,新的戏剧家在语言准确性上更优越,这是因为他们有更多机会接触上流社会。他的说法里包含的内容对英国诗歌有巨大影响。因为诗人在社会上拥有稳定和受重视的地位,不但是小诗人们,就连德莱顿和蒲柏这样的大诗人也可以用放松的方式和说话的口气来表达自己,并使用他们日常生活(也就是社会生活)里的形象。

他们的诗有自己的各种局限,因为他们所处的上流社会只是社会群体中有限的一部分,也就是有闲阶级,但在这些局限之内,他们不但能够确认写诗的目的就是取悦读者,而且能确认需要取悦的读者是谁,在这种情况下,他们的写作展现出了自由和才智。

这种悠闲自在持续到浪漫派复兴为止,此时刚好是工业革命的开始。此前英国是一个由农业主导的国家,城市的规模不大,而且它们更重要的作用是成为社会交往的场所而不是生产财富的中心,后来英国则变成了一个拥有大型制造业的城市的国家,人们生活在这些过于庞大的城市里,除非从事同一个职业,否则很难了解其他人。阶层间的差别变得越来越尖锐和繁多,同时国家的财富和读者大众

的数量也大幅度增长。随着财富的增长出现了¹一个新的阶层，因为拥有来自股息的独立收入，他们既感觉不到工薪阶层的经济压力，又不必承担地主的责任。贵族庇护的体系瓦解后，艺术家会选择为普通的公众写作，华兹华斯在《抒情歌谣集》的序言里出色地描述了当时公众的状况：

如今，众多前所未见的原因结合起来发挥作用，让头脑的分辨力变得迟钝，头脑完全无法自主地发挥作用，并且被降低到一种几乎是野蛮的昏聩中。这些原因里起作用最大的是每天都在发生的国家大事和不断增长的城市人口。在城市里，人们的职业整齐划一，造成了他们对特别事件的渴望，需要消息的快速交流才能满足。

或者，如果他出于艺术良心而不为公众写作，他就会挨饿，除非他有幸拥有独立的财富。

随着旧的社群的解体，艺术家们会陷入对自己的情感的研究，而且跟别的艺术家们引为同道。他们变得内省，晦涩并自视甚高。作为最伟大的浪漫派诗人，华兹华斯的例子很有启发意义。虽然他声称自己要用真正被人们使用的语言写作（尤指威斯特摩兰的农民的语言），但他做得并不总是很成功，而且在他最好的作品里（颂歌和《序曲》），他的辞藻仍是远离口语的诗歌语言。《序曲》的副题是“一个诗人的成长”，这很说明问题。华兹华斯早年曾经有过对无生命的自然的一次或一系列的强烈体验，他以自己后来全部的诗歌生涯来描绘它们。实际上他对农村的劳动者本身并不感兴趣，对其他人也是如此，除非他们有助于解释他的幻象以及他跟这种幻象的关系。

当他反对十八世纪“不自然的”辞藻，他实际上指的是这些辞藻对他的特定目标而言是“不自然的”。《永生颂》的辞藻对于蒲柏的目标来说同样是不自然的，正如蒲柏之于华兹华斯。

在华兹华斯的时代和随后的一个世纪里，浪漫派诗人的历史都跟他的情况类似。在一个没有真正的公共纽带的混乱社会里，他们被孤立起来，被社会的复杂搞得不知所措，它的丑陋和力量让他们感到惊恐，而且他们不能确认自己的听众，所以他们从自己时代的生活转向对自己情感的沉思和对想象世界的创造。华兹华斯转向自然，济慈和马拉美转向纯诗的世界，雪莱转向未来的黄金时代，波德莱尔和荷尔德林转向过去：

……那赤裸的岁月

太阳神菲比斯醉心于镀金的雕像。^①

诗人不再把自己看作表演者，他摇身一变做了预言家，“世界未被承认的立法者”；要不就变成坐在咖啡馆里的花花公子，为自己不比身边路过的人更低俗而感到自豪，沉思着自己雪茄上冒的烟，自言自语道，“我感知到的东西对我有什么意义吗？”

① 斯蒂芬·史班德在他论济慈的文章里（见《从安妮到维多利亚》）分析了诗歌的世界和学问的世界之间的鸿沟。济慈放弃《海披里安》的时候说它有太多的弥尔顿式的倒装，这标志着他开始意识到这个鸿沟的存在。当诗歌的主题不再是人的社会生活，它就会废除语言、语法和词序的社会用法，这种趋势被马拉美合乎逻辑地推向尽头。勃朗宁是个有趣的例子，作为一个诗人他极其热衷于他所处的世界和一个社会还不够很专业化的时期，所以他应该是他那代诗人里最“易懂的”，而不是最“有难度的”。

（诗句引自波德莱尔的《我爱回想那赤裸的岁月》，见《恶之花》。——译注）

当然,这样说并不是为了谴责浪漫派诗人,而是为了解释为什么他们会写那种诗,为什么他们最好的作品是个人化的,有强度的,常常不易理解,而且总体上很悲观。从社会压力中解脱出来起初是很刺激的。私人的世界是一个相对缺少开发的领域,诗人在这里发展出新的技艺跟工业领域里的技术发明同样伟大。可是兴奋过后,随之而来的就是失落感。因为,对艺术家来说,跟社群联系得越紧密就越难超然地观察,但同样成立的是,当他过于孤立的时候,尽管他可以观察得足够清楚,他观察到的东西在数量和重要性上都会减小。他“对越来越少的东西知道得越来越多”。令人深思的是,有太多这样的诗人有这样的下场:或者像济慈那样夭折,或者像荷尔德林那样发疯,或者像华兹华斯那样江郎才尽,或者像兰波那样完全放弃写作……“我必须为我的自欺请求宽恕,让我们走吧……我们必须绝对现代。”^①私人的世界是迷人的,但也是会被耗尽的。诗人在社会里没有一个安全的位置,没有跟听众之间的亲密联系,而且说到底没有能够产生轻体诗的那些条件,他在到达某种程度之后就很难超越。

三

但轻体诗从来都没有完全消失。在浪漫主义时代的开端,有两位轻体诗的作者同时也是大诗人,即农民彭斯和贵族拜伦。前者来自一个苏格兰教区,尽管那里不乏褊狭的宗教专制和伪善,这些弊端并不影响那里有真正的社群,而且流行诗歌的传统在那里从未被抛

① 见兰波《地狱一季·告别》。——译注

弃过。所以，彭斯可以直接而且轻松地描写生活的所有方面（包括最严肃和最琐碎的）。他是最后一个可以做到这一点的诗人。相比之下，拜伦是第一个现代意义上的轻体诗作者。只要他不严肃地对待任何事，他就会成功；当他试图做到“深刻”和“有诗意”，他就会失败。不管他和“社会名流”之间是多么对立，他也是其中的一员，这一点造就了他的诗。如果说他做不到“有诗意”，那是因为时尚的圈子本来就没诗意。这种判断也适用于普雷德^①，只是没那么显著，他的严肃诗篇都很无聊，而他的社交诗却别有深意。

四

在十九世纪，一种新型的轻体诗发展起来，这是给儿童写的诗和胡话诗。旧村庄或小城镇的社群解体之后，家庭成了唯一真正的社会单元，父母和孩子之间的关系成了唯一真正的社会纽带。胡话诗的写作诉诸无意识，给儿童写的诗是写给那些自我意识还没有建立起来的读者，这样的写作意在找到一个阶级、性别和职业的划分不起作用的世界。在那个时代，写这种诗的大师刘易斯·卡罗尔和爱德华·李尔就像现在的沃尔特·迪斯尼一样成功。产生民俗诗歌的条件要求这种诗必须是轻的，否则它就会消失，然而变化的社会条件也反映在这种诗的历史里，表现为技巧和手法的退化。边境歌谣可以

^① 普雷德（Winthrop Mackworth Praed, 1802—1839），英国诗人。——译注

有悲剧色彩,杂耍戏院的歌曲就不可以。^① 直接性和表达的轻松被保留下来,但付出的代价是微妙的情感和优美的词藻被摒弃了。只有在美国,在开拓边疆、探索矿藏和发展铁路的情况下,过去的一百年里产生了堪与前工业时代的欧洲相比的民俗诗歌,但在美国这个时期也快结束了。

现代诗人的问题(也是当今所有其他人的问题)在于如何找到或建立一个真正的社群,让每个人都能在其中找到受尊重的位置,并感到如鱼得水。前工业时代的旧社群和文化一去不复返了,我们也不想让它们重现。它们太不公正,太肮脏,太受制于习俗。过去靠自然力量无意识地培养起来的美德,现在要通过意志和智力积极的努力来恢复和陶冶。将来的社会形式不会自动发展成熟,如果它们不是有意识建立起来的,它们就会衰亡。在过去,只有少数富有者才会有意识并有能力做出理性的选择,将来,只有让每个公民都做到这一点的社会才有望长久存在下去。在这样一个社会里,而且只有在这样一个社会里,诗人才可能写出朴素、明朗而欢快的诗,而且不必牺牲他微妙的感性和完整的品质。因为只有在一个既统一又自由的社会里才会写出这样的诗:它既是轻松的,又是成人的。

^① 吉卜林认同的是英国中产阶级的帝国主义,正如蒲柏认同的是十八世纪拥有土地的绅士,他写的是严肃的轻体诗;我们时代最好的两位轻体诗作者柏勒克和切斯特顿都是天主教徒,这也许并非偶然。

布罗茨基的随笔*

约·马·库切

—

1986年约瑟夫·布罗茨基发表了随笔集《少于一》，其中一些篇目译自俄语，另一些直接用英语写成。对布罗茨基来说，用英语做语言母体具有两个重要的象征意义：发自内心的对奥登的敬意，奥登在他1972年离开俄国时花大力气帮他铺平道路，并被尊为二十世纪最伟大的英语诗人；对父母的回忆，布罗茨基只能让他们留在列宁格勒，尽管他们反复向苏联当局提出申诉，却从未获准探亲。按他的解释，选择英语是为了用一种自由的语言去给他们带来荣耀。

《少于一》是部独具一格的书，其价值堪与布罗茨基主要的诗选《言辞的片断》(1980)和《致乌拉尼亚》(1988)比肩。它收入了对奥希普·曼德尔斯塔姆、安娜·阿赫马托娃和玛丽娜·茨维塔耶娃的权

* 本文是库切(J. M. Coetzee)为布罗茨基的散文集《论悲痛和理智——随笔集》写的书评，最初以《为语言说话》为题发表于1996年2月的《纽约书评》(*The New York Review of Books*)，修订后收入作者文集《更陌生的国度：1986年到1999年的文学随笔》(*Stranger Shores: Literary Essays 1986—1999*, New York: Viking, 2001)。——译注

威评论——他们是布罗茨基最感亲近的前代诗人。它还包括重写过去的两个短篇自传佳作：写他父母的回忆文字；与此书同题的，关于他在五十年代的列宁格勒的麻木无聊中成长的文章。另外还有游记：例如，伊斯坦布尔之旅使他对第二和第三罗马帝国（也就是君士坦丁堡/拜占庭和莫斯科）进行思考，进而引出西方对于他这样的崇尚西方的俄罗斯人的意义。最后是两篇显出行家水准的文学批评，对他特别钟爱的单篇诗作进行了详解（“揭示”），它们后来成为布罗茨基压箱底儿的文章。

1995年，收集了另外二十一篇文章的《论悲痛和理智——随笔集》问世了。其中一部分文章无疑可与早期的最佳作品媲美。比如，在形式古典而情调轻快的《战利品》一文中，布罗茨基继续讲述关于他青年时代的有趣并时而辛辣的故事，他通过腌牛肉罐头、短波广播、电影和爵士乐这些穿越了铁幕的西方的一鳞半爪去探索西方对俄罗斯的意义。布罗茨基指出，他们这一代俄罗斯人在思考这些事物的时候特别有想象力，他们是“真正的，也许是唯一的西方人”。

在他的自传之旅中，布罗茨基从未到达过六十年代，那是众所周知的苏联以社会寄生虫的罪名对他进行指控并判处他去俄罗斯北方劳改的年代。布罗茨基对此的沉默显然是有意的：拒绝展览他的创伤一直是他尤其值得钦佩的特点之一。（他这样建议他的学生听众们：“要不惜一切代价避免赋予自己受害者的地位。”）

其他随笔也跟随《少于一》继续前进。《给贺拉斯的信》继续了《取悦一个影子》中开始的与奥登的对话，对托马斯·哈代和罗伯特·弗罗斯特的长篇分析可以跟以前对茨维塔耶娃和奥登的诗作的解读并列。

然而，整体上《论悲痛和理智》没有《少于一》那么强有力。只有

《向马可·奥勒留致敬》(1994)和《给贺拉斯的信》(1995)这两篇文章标志着布罗茨基思想上明显的进展和深化。有几篇不过是给本书凑篇幅的作品:比如一篇带有敌意的对一次作家会议的回忆(《一次旅行之后》),布罗茨基在其中显得并不可信,还有两篇毕业典礼致词。更显著的是,早期随笔中偶发的怪论如今已经清楚地演变成一种有体系的布罗茨基式语言哲思中的定见。

二

布罗茨基的诗学体系可以在他论哈代的文章中得到很好的说明。布罗茨基把哈代看作一位被忽视的大诗人,“很少被用于教学,更少被阅读”,尤其是在美国,哈代被追求时髦的批评家打入“前现代”的冷宫。

诚然,现代批评对谈论哈代并无多少兴趣。布罗茨基说的情况是存在的,但普通的读者和诗人们(尤其是他们)从未抛弃过哈代。约翰·科洛·兰瑟姆在1960年编订了哈代诗选。哈代还独占了菲利普·拉金那本被广泛阅读的《牛津二十世纪英诗选》中的二十七页,压倒叶芝的十九页、奥登的十六页和艾略特微薄的九页。现代主义的先锋派也没有集体弃绝哈代。比如,埃兹拉·庞德不知疲倦地向年轻诗人们推荐哈代。他在1934年说:“哈代死后,没有人再教过我任何关于写作的东西。”^①

布罗茨基选择把哈代当作一位被忽视的诗人来介绍,这是为了

^① 见佩吉编辑的埃兹拉·庞德的《1907年到1941年的书信》(Ezra Pound, *Letters 1907—1941*, ed. D. D Paige, New York: Harcourt Brace, 1950), 264页。

攻击受法国影响的庞德—艾略特的现代主义一派以及二十世纪初所有的革命性的文学运动。在他看来,这些东西把文学引向了歧途。他希望重树哈代和弗罗斯特在英美文学中的领袖地位,在整体上,也是为了回到那些立足传统诗学而不是另起炉灶的诗人们。因此他抵制俄国批评家维克多·什克洛夫斯基颇有影响的反对自然抒写的诗学,这种诗学的基础是毫无愧色的人工制作和对诗歌技法的大力凸显。他说:“这正是现代主义搞砸了的地方。”货真价实的现代美学——哈代、弗罗斯特,以及后来的奥登的美学——使用传统形式,因为它作为掩护可以让作者“在最难预料的时刻和地方挥出更猛的一拳”。(这种日常的大白话在《论悲痛和理智》中的文学随笔里很显眼,它们应该是来源于面向本科生的课堂讲稿。布罗茨基乐于在他的听众的语言水平上做文章,包括他热衷于使用年轻人的俚语,这有不利的一面。)

强大的诗人总是创造他们自己的世系,并在这个过程中重写诗歌的历史,布罗茨基也不例外。在某种程度上,他从哈代那里发现的,正是他想让读者在他那里发现的东西。当他对哈代的解读在暗地里描述他自己的实践和野心的时候,那是最令人信服的。

比如,他写道,哈代的名诗《两体合一》(关于泰坦尼克号的沉没)的精华之处也许在于“处女”一词(正如在“处女航”一词中的意思),由此产生了这首诗核心的智巧——船和冰山是命里注定的情人。这一提示几乎是顺带做出的,在我看来却是天才的灵光一现。此外,它提供的也是布罗茨基对自己的创造习惯的洞见。

布罗茨基还指出,在哈代的《两体合一》的背后有叔本华的《作为意志和表象的世界》的影子:船和冰山被一个盲目的没有任何终极目的形而上的力量所催动,布罗茨基称之为“现象世界的内在本质”。

这一见解本身并不出奇：无论哈代的头脑里是否想着叔本华，叔本华式的悲观决定论显然与他的想法合拍。但布罗茨基走得更远。他建议他的听众阅读叔本华：“更多的是为你自己而不是为哈代。”因此，叔本华的意志吸引的不仅是布罗茨基的哈代，而且是布罗茨基本人。

事实上，布罗茨基在对哈代五首诗的解读中所显示的意图，在于揭示哈代是一个叔本华式的意志在语言中发挥作用的工具，他更像是一个被语言使用的抄写员，而非自主的语言使用者。在《黑暗的鸫鸟》的某些句子里，“语言是从非人类的真理的领域和它的属地进入人类的领域，而且最终是一种无生命的物质的声音。”尽管这未必是哈代的意图所在，“这是这句诗通过哈代来追求的东西，而他做出回应”。因此，我们所谓的创造性也许是“不多于（或者不少于）物质言明自己的努力”。

这里所谓的“无生命的物质的声音”在布罗茨基的随笔中更多地变成了语言的声音、诗歌的声音或某个特定音步的声音。布罗茨基对个人的无意识的概念不感兴趣，因此他坚决地反弗洛伊德。所以对他来说，通过诗人说话的语言具有一个真正的形而上学的地位。布罗茨基想要明确的是，既然它有时会通过哈代说话，它也可以通过包括他自己在内的每一个真正的诗人说话。以一种令人不安的方式，在这里布罗茨基让自己和一些简化问题的文化评论家相去不远，他们声称说话者不过是霸权的话语或意识形态的喉舌。区别在于，那些评论家认为这些话语和意识形态随历史时间改变，而布罗茨基的想法是，语言（被时间标明和标明时间的诗歌语言）是一种形而上学的力量，它通过时间而且在时间之内运动，但却能跳出历史之外。他在《少于一》中写道，“格律不过是时间在语言中的储藏库”；“语言

比国家更古老，格律总是比历史更耐久。”^①

布罗茨基毫不含糊地解除了诗人们自己对诗歌的长时段的历史和发展的控制权，并且把它交给一种形而上学的语言——作为意志和表象的语言。比如，他敏锐地指出，在哈代的诗里，可以觉察的言说的声音不见了，造成一种“听觉的中立性”。他指出，这种否定性的特征将最终对二十世纪的诗歌发挥重要作用——并确实让哈代“预言”了奥登。但是，布罗茨基声称，不是奥登或其他哈代的后继者们模仿了他，而是哈代的声音里的中立性变成了“(英语诗歌的)未来的取向”。

相对一个对他的诗歌哲学非常基本的观念而言，奇怪的是被语言所言说的经验在他的诗歌里很少出现。仅仅在他的一两首诗中，而且只是一闪即逝地，布罗茨基直接地把被语言言说作为一个主题（当然，布罗茨基可以说他所有的诗都体现了这一经验）。一个解释可以是，这种经验在推论性的散文温和有礼的距离中被更准确地处理了。更有趣的解释是，诗歌里反思自己存在状况的元诗主题在他的诗作中缺席，这恰好是因为在布罗茨基看来，试图在自己的诗中理解进而掌握他背后的推动力，这不但不够虔诚，而且徒劳无益。

但是，即使承认诗歌是在被更高的力量附体的状态下写出来的，像布罗茨基这样偏要把格律学向形而上学的地位拔高，仍会显得奇怪甚至怪异。布罗茨基说，“诗歌的音步本身是丝毫不能被替代的各种精神的尺度。”它们是“一种重构时间的方式”。重构时间究竟指什么？这种重构有多彻底？它能持续多久？关于这些布罗茨基从未

^① 见《少于一》(*Less Than One*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), 52页。

解释清楚,或者从未解释得足够清楚。他在《少于一》评论曼德尔斯塔姆的随笔里说得最接近明确,时间在曼德尔斯塔姆的诗中对它自己的言说遭遇了斯大林的“无声的空间”;但即使在这里,这个观念的核心仍然是神秘的,甚至是神话的。然而,当布罗茨基在《论悲痛和理智》中说:“语言……使用一个人,而不是相反”,他头脑里想的似乎首先是诗歌的音步;当他鼓吹诗歌的教育甚至救赎功能的时候,尤其是在他给学生做的讲演中(“爱是一个形而上学的问题,其目的是成就或解放一个人的灵魂……这一直是抒情诗的核心”),他指的是对诗歌韵律的服从。

如果我没看错,那么布罗茨基的立场和古代雅典的教育家相去不远,他们为学生(男人,不包括女人)指定音乐(意在让灵魂有韵律并且和谐)、诗歌和体育这三种课程。柏拉图把这三部分压缩为两部分,音乐吸收了诗歌并成为首要的智力和精神的训练。布罗茨基为诗歌所要求的力量看上去更多属于音乐。比如,时间是音乐的媒介,这一点要比时间是诗歌的媒介更明显(我们在印刷的纸张上读诗,想多快就多快——比我们应该用的速度更快——然而我们在音乐自己的时间内听音乐)。音乐构造它被演奏的时间,赋予它有目的的形式,这要比诗歌更明显。那么,为什么布罗茨基不在谈论诗歌的时候加入柏拉图的行列,把诗歌看作是音乐的一个品种?

回答显然是,尽管格律的技术性语言来自音乐的技术性语言,诗歌并非音乐的一个品种。确切地说,诗歌在词语中工作,而非在声音中,诗歌有一个语义的维度;而音乐的语义维度最多是解释性的,因此是第二位的。

从古到今我们都拥有一个从音乐那里借来的充分发展的诗歌音律的记录。我们也有一批关于诗歌语义学的理论,它们把诗歌看作

一种具有特殊的意义规则的语言。我们缺少的是一个广为接受的能结合这两者的理论。美国最后一批相信这样的理论的批评家是新批评学派；他们颇为沉闷的阅读诗歌的风格在六十年代的沙土中枯竭了。从那时起，诗歌，尤其是抒情诗变成了批评职业的一个尴尬，或者说至少对学术批评而言是如此。没有任何一个统治学界的学派愿意处理诗歌本身，在实践上诗歌被读作每行右边参差不齐的散文。

在《一个不谦逊的提议》(1991)里(该文提议建立一个联邦资助项目来分发几百万本廉价的平装美国诗选)，布罗茨基指出像“没有对明星旧梦的回想/能补偿晚景的凄凉/能避免艰难的收场”(弗罗斯特)这样的句子应该进入每个公民的血脉，不仅是因为它们组成了一个精炼的对生老病死的提醒，也不仅是因为它们示范了语言最纯净有力的状态，而是因为通过对它们的融会吸收，我们在向一个进化的目标努力迈进：“进化的目的，不管你是否相信，是美。”

也许如此。但如果我们做个实验会怎样？假如我们把弗罗斯特的句子重写为：“对明星旧梦的回想/补偿了晚景的凄凉/并避免了艰难的收场”会怎样？在纯诗歌韵律的层面上，这个修改版在我的耳朵里听上去并不比弗罗斯特的原诗逊色。可是，它的意思是相反的。在布罗茨基的眼里，这些句子也够资格进入这个民族的血脉吗？回答是否定的——这些诗句显然是虚假的。然而，要说明它们怎么和为什么虚假就一定要有一个包含历史性维度的诗学，它要有能力解释为什么刚好是在历史中的这个瞬间里成形的弗罗斯特的原诗为它自己在时间中开辟出一席之地(“重构时间”)，而另一种选择，也就是它的戏仿形式却不行。因此，这样一种诗学必须用统一的和历时性的方式同时考量格律学和语义学。对一个老师来说(布罗茨基明显把自己看作一个老师)，声称真正的诗重构时间没多大意义，除非他

能说明为什么伪诗做不到这一点。

总的说来,布罗茨基的批评诗学有两个方面。一是形而上学的上层结构,其中作为缪斯的语言通过诗人的媒介说话,从而实现它自己的世界的一历史的(进化的)目的。另一个是对某些英语、俄语和德语(相对较少)诗篇如何在实际中运作的一系列洞见和直觉。布罗茨基选的明显是他热爱的诗;他对它们的评论总是富于才智,经常敏锐透彻,时而令人目眩。我很怀疑曼德尔斯塔姆(在《少于一》中的随笔里)或者哈代(在这个文集里)会有过更具有同情的、更专注的、更能一起创造的读者。幸运的是,他体系中的形而上学的上层结构可以被弃置一旁,留给我们的是一套抱负不凡而且细节出众的批评解读,它们足令当代的学院批评汗颜。

学院批评家能从布罗茨基那里学到一课吗?我恐怕他们不会。要在他的层次上工作,一个人必须与过去的诗人们同呼吸共命运,而且有可能缪斯女神也会去拜访他。布罗茨基能从学院里学到一课吗?是的:不要发表你的未修改压缩的、包含着俏皮话和题外话的逐字照搬上去的讲稿。论弗罗斯特(44页)、哈代(64页)和里尔克(52页)的讲稿每篇砍掉十页会有好处。

三

尽管《论悲痛和理智》间或暗指,并时而直陈布罗茨基自己作为被放逐者和移民的处境,但是除了一篇古怪而且缺乏结论的关于间谍金·菲尔比的文章之外,此书并不谈论纯粹和简单意义上的政治。如果冒着过分简化的危险,我们可以说布罗茨基对政治已经绝望,转

而从文学中寻求救赎。

因而，在致瓦克拉夫·哈维尔的公开信中，布罗茨基建议哈维尔不要再托辞说中欧的共产主义是外来强加的，而是应该承认那是一个“惊人的人类学意义上的倒退”的结果，这种说法的基础其实就是原罪。他认为，捷克总统在政治上应该考虑接受人性本恶的假设；对捷克公众的再教育，或许可以用日报中刊登的普鲁斯特、卡夫卡、福克纳和加缪的精神药物作为开始。（从同一立场出发，布罗茨基在《少于一》里批评了亚历山大·索尔仁尼琴：因为后者明显意识到人类是“极端恶劣的”，却不肯承认。）

在诺贝尔奖获奖演说中，布罗茨基勾画出一个可以为建立合乎伦理的公共生活提供基础的美学信条。他说，美学是伦理的母亲，这是因为做出好的美学辨析能够教会一个人做出好的伦理辨析。因此好的艺术站在善的一边。相反，恶，“尤其是政治的恶，总是风格拙劣。”（在这种时候，布罗茨基要比他所希望的那样更接近他杰出的俄裔美国人先驱，那位贵族气的纳博科夫。）

进入到与伟大文学的对话中，布罗茨基继续阅读这个题目上鼓励“一种独异、个性鲜明和卓尔不群的意识——从而把人从社会动物变成自主的‘我’”。在《少于一》里，布罗茨基赞扬俄罗斯诗歌树立了“一个道德纯洁和坚定的榜样”，尤其是因为它保存古典的文学形式。如今，他抵制后现代主义的虚无主义，“属于废墟和碎片的、极少主义的、气短一截的诗学”。他举出他那代诗人作为榜样，在大屠杀和古拉格之后，他们肩负起重建世界文化并进而重塑人类尊严的任务。

攻击、议论甚至提到他的哲学上的反对者，这些都不是布罗茨基的作风。因此我们只能猜测他如何回应这样的看法：艺术品（或者文

本)构造读者的个人,同样也构造群体;布罗茨基所强调的读者和文本之间高度个人化的关系,也是受文化和历史制约的;他(追随曼德尔斯塔姆)称之为“世界文化”的东西,不过是历史上的特定阶段的欧洲高等文化。然而,他无疑会抵制这些看法。

四

诗人自普希金以来在俄罗斯所享有的威望,伟大的诗人们在斯大林时代的黑夜里不熄的个人正直的火焰,以及根深蒂固的阅读和记诵诗歌的传统,价格低廉的经典作品,还有地下出版时代的禁书近乎神圣的地位——这些还有其他因素都有助于在俄罗斯为诗歌形成一个巨大的、投入的而且见多识广的公众。那里的文学研究对语言学分析的偏好(一方面是继续二十年代的形式主义探索,另一方面是自我保护地回应了1934年后对不符合社会主义—现实主义教条的文学批评的禁止),进一步养成了它分析性的批评话语,其技术性的复杂在西方罕见对手。

诗人批评家瓦伦蒂娜·波卢辛娜汇编的俄罗斯同代人(诗人同行,学生,竞争者)对布罗茨基的评论证明了,尽管有四分之一世纪在国外,在俄罗斯他仍然作为一个本国诗人被阅读和评价。^①诗人奥尔加·谢达科娃说,他最大的成就在于“给苏联的文学时代画上了完整的句号”。他做到这一点是通过为俄罗斯文学带回一种文学品质:

^① 见《同代人看布罗茨基》(*Brodsky Through the Eyes of His Contemporaries*, St. Martin's Press, 1992)。

人生的悲剧感——苏联的文化工业曾以乐观主义的名义压制了它。此外，他从英美引进新的诗歌形式丰富了俄语诗歌。因此，他可以跟普希金相提并论。作为布罗茨基的年轻些的同代人，也许是他的主要竞争者，叶莲娜·施瓦茨也认为：他给俄语诗歌带来“一种全新的音乐性，甚至还有一种新的思想形式”（施瓦茨对作为随笔作家的布罗茨基并不友好，她称之为“一个出色的诡辩家”）。

布罗茨基的俄罗斯同胞对他诗歌技术上的特征很有眼光。在叶甫盖尼·瑞恩看来，布罗茨基找到了一种用韵律的手段去体现“时间流经和离开你的方式”。他认为这种“对诗和时间片段的融合”是布罗茨基“形而上学意义上的”最大成就。对立陶宛诗人托马斯·范斯洛瓦来说，布罗茨基“巨大的语言 and 文化的跨度，他的文法，他的思想，都超越了诗节的局限”，使他的诗成为“一种扩展读者灵魂限度的精神操练”。

因此，流亡的布罗茨基在俄罗斯文坛的强大存在仍是无可怀疑的。尽管他的作家同行乐于接受他的发明，除了瑞恩以外，所有人都似乎对他背后整套的形而上学感到怀疑，这种形而上学让诗人成为一种被实体化的语言的声音。列夫·洛索夫对这种对不受控制的语言的“偶像崇拜”不以为然，并把它归结于布罗茨基在语言学方面缺乏正规的教育。

在俄罗斯，布罗茨基尚未成为一个深受爱戴的诗人，比如说像帕斯捷尔纳克那样。范斯洛瓦说，俄罗斯人在他的诗中找不到“温暖……宽恕一切的精神，热泪盈眶的情怀，柔情与欢快”，“他不相信人类本身具有的善；他也不会把人性看作是按照上帝的形象创造的”。在布罗茨基后期的诗歌里，非俄罗斯式的反讽已经习以为常，诗人维克多·克里弗林对此表达了他的怀疑，并指出，布罗茨基经营

反讽是要保护自己不受让他不安的观念和处境的侵扰：“一种对敞开自己的恐惧，也许是一种不表露自己的欲望……已经根深蒂固，所以诗中的表述本身就已变成分析的对象而存在，继而从这个分析中产生下一个表述。”

罗伊·费什尔是布罗茨基在英语中最好的评论者之一。他指出，在布罗茨基从俄语翻译的自己的诗歌里有一些相似的特点，他批评这些诗在音乐的意义上表现出带有“很多小的音符和停顿”的“忙乱”，“有些东西在四处乱跑，妨碍了诗歌”。

跟在他的诗歌里一样，这种“忙乱”加上持续的反讽的回撤已经成为布罗茨基散文的特点。布罗茨基的逻辑具有一种参差多刺的品质：纷至沓来的思绪还没来得及发展，就经历了停顿和质疑，对它们的怀疑和检验继而受到矫饰的反讽的质询和检验。文章不断在通俗的和正式的措辞之间往返穿梭，一旦有机会使用名言，布罗茨基定然趋之若鹜。在他对英语的“回音室”（echo-chamber）效果的迷恋上，他再次和纳博科夫相像，尽管纳博科夫语言上的想象力要更加训练有素（也许同时更受束缚）。语调的一致性问题在来源于公开演说的随笔中变得尤其显著。在那些文章里，仿佛是出于压制他思想中的习惯性偏题的努力，布罗茨基会倾向于大而无当的概括和空洞的演讲会堂的散文风格。

布罗茨基此处的困难也许部分地源于他的气质——公共场合显然不会点燃他的想象力——但是，正如大卫·拜瑟观察到的，这也是出于语言上的原因。拜瑟说，布罗茨基尚未掌握美国人谈话方式中亦庄亦谐的层面，因为他从未完全掌握反讽的幽默中的细微之处，在

拜瑟看来那是外国人掌握英语的最后一个层面。^①

另外一个解释布罗茨基的语调问题的办法是提问：他想象中的对话者是否总是与他相称。在他的讲演和发言中似乎有一种居高临下的成分，这不仅导致对材料的简化，而且让他诉诸俏皮话，并让他的情感和智力的格局显得平面化；然而，一旦他独自面对与他平等的题目，语调中的这种不安就会消失。

我们看到布罗茨基在《论悲痛和理智》里的两篇关于罗马的随笔中真正把自己提升到了与其主题相称的高度。在其情感的深度上，论马可·奥勒留的随笔是布罗茨基最具雄心的作品之一，仿佛是他的对话者的高贵赋予了他自由去探索某种忧郁的庄严。跟齐别根纽·赫伯特一样（他对待公共事务的斯多葛式的悲观主义与布罗茨基多有相同之处），布罗茨基把马可看作是一位使跨越时代的精神交流成为可能的罗马统治者。他令人动容地写道，“你是古今人类中的佼佼者，你执著于你的责任，因为你执著于德行”。他满怀希冀地补充道，我们应该总是选择像马可这样的统治者，他们身上“可以觉察到忧郁的气质”。

这本文集里最好的一篇随笔同样具有挽歌的气质。它的形式是俄罗斯人或者说北国之人（按罗马的说法）布罗茨基写给阴间的贺拉斯的一封信。对布罗茨基而言，贺拉斯尽管不是他最喜爱的罗马诗人（奥维德拥有这个位置），也至少是拥有“忧郁的平衡”的伟大诗人。布罗茨基做了这样一个奇想的游戏：贺拉斯刚在世间用奥登作为伪装完成一个符咒，因而贺拉斯、奥登和布罗茨基自己拥有的同样的诗

^① 大卫·M. 拜瑟：《约瑟夫·布罗茨基与流亡之创造》（David M. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, 1994），234页。

歌气质(如果说不是同一个人),它在一个连续的毕达格拉斯式的变形中重生。当他在自己为之效力的诗歌音步的回声中沉思诗人之死,人的灭亡和幸存,他的散文获得了一种音调——它新鲜而又复杂,苦涩中带着甜蜜。



刘易斯·卡罗尔*

吉尔·德勒兹

在刘易斯·卡罗尔的作品里，一切始于一场可怕的战斗，一场深度之战：事物爆炸或者把我们引爆，盒子太小无法容纳它们装的东西，食物含有毒素，内脏被拉长，怪物攫住我们。一个小孩子用他的弟弟作诱饵。身体与身体纠缠在一起，通过一种混合了食物和排泄物的同类相食的方式，一切都被混合在一起。甚至词语也被吃掉。这是属于行动和对身体的激情的领域：事物与词语向四面八方分裂，或者相反，它们被焊接到一起，形成一块块不可分解的东西。一切有深度的东西都是可怕的，一切都是无意义的胡话。

《爱丽丝漫游奇境》最早的题目是《爱丽丝的地下探险》。可为什么卡罗尔没有保留这个题目？因为爱丽丝逐步地征服着一个个表面。她上升或者返回表面。她创造表面。穿透或者掩埋的运动让位于轻逸的侧面滑动；深度中的动物变成纸牌上没有厚度的形象。更有甚者，《镜中世界》致力于镜子的表面并操纵一盘象棋。纯粹的事件从境遇中逃脱。我们不再穿越深度，而是在滑行中穿越镜中世界，

* 本文选自吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)《批评与临床的随笔》(*Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, 1997)。

仿佛一个左撇子把一切都变成另一番模样。刘易斯·卡罗尔描述的福图纳图的钱包是个一条线可以穿过其两面的莫比乌斯圈。数学是有益的，因为它可以产生新的表面，而且它能给一个可怕的深度中的混合物的世界带来和平，所以卡罗尔是位数学家兼摄影师。然而，深度的世界仍然在表面之下吵吵闹闹，并且威胁要突破表面。即使是被展开或者弄平，怪物们仍然纠缠着我们。

卡罗尔的第三部伟大的小说《西尔维和布鲁诺》则更进一步。原来的深度被夷平，变成与另一个表面并列的表面。因此两个表面并存，而且两个邻近的故事被写在上面，一大一小，一个用大调，一个用小调。不是一个故事在另一个故事之中，而是两个故事相邻，其中的片断经常从一个故事跳到另一个故事里，有时候一句话的碎片适用于两个故事，有时候是因为一首绝妙的歌中的诗句把事件分派到每个故事中，同样事件也决定了这些诗句，比如在《疯狂园丁之歌》里。卡罗尔问道，是那首歌决定了事件，还是事件决定了歌？通过《西尔维和布鲁诺》，卡罗尔以日本的绘卷的方式制造了一部绘卷书。（爱森斯坦认为绘卷是电影蒙太奇的前身，并且这样描述它：“卷轴的带子通过制造长方形而卷叠起来！被卷起来的不再是表现的媒介，而是被表现的东西的表面。”）西尔维和布鲁诺的同时发生的故事构成了卡罗尔的三部曲的最后一部，它是堪与前两部比美的杰作。

表面并非比深度少一些无意义的胡话。两者的胡话并不是同一种。表面的胡话就像是各种纯粹的事件（各种不会停止发生或消退的实体）的“闪耀”。纯粹的事件在各种混合的身体和它们纠缠不清的行动和激情之上闪耀。纯粹的事件非实体性地上升到表面上，就像大地上的雾气，或者一种纯粹的从深度中压榨出来的东西：不是剑，而是剑的闪光，进而，没有剑的剑光就像没有猫的猫的微笑。卡

罗尔的独特在于他不允许一切东西穿过意义，他在无意义的胡话中游戏一切，因为无意义的胡话拥有的多样性足够纪录整个宇宙及其恐怖与光荣：深度，表面，卷轴或者卷起的表面。



惠特曼*

吉尔·德勒兹

带着很大的自信和平静,惠特曼宣称写作是碎片性的,而美国作家必须投身于碎片的写作。这正是困扰我们的地方——把这个任务指派给美国,仿佛欧洲并没有在同一条道路上前进。然而,也许我们应该回顾荷尔德林所发现的希腊人和欧洲人之间的区别:对前者来说是先天或内在的东西,后者需要去习得或占有,反之亦然。^①在另外一种情况下,这也发生在欧洲人和美国人之间。欧洲人对有机的整体或组合有先天的感觉,可是他们必须习得对碎片的感觉,而且只有通过悲剧性的反思或灾难的经验才能做到。相反,美国人对碎片有种自然的感觉,他们必须去占有的是对总体性的感觉和优美的组合。碎片已经以未经反思的方式存在于任何努力之前:人们定好计划,但在行动的时候却“把事情翻来倒去,不是用精细的作品,而是用

* 本文选自吉尔·德勒兹的《批评与临床的随笔》。——译注

① 弗里德里希·荷尔德林(Friedrich Holderlin),《评〈俄狄浦斯〉》,见《关于理论的随笔和书信》(*Essays and Letters on Theory*), 101—108页,托马斯·福奥(Thomas Pfau)编辑翻译(Albany: State University of New York, 1988)。另见让·波弗埃(Jean Beaufret)在《评〈俄狄浦斯〉》里的评论(Paris: Union Générale d'Éditions, 10—18, 1964)。

匆忙和粗糙的方式来讲述故事”^①。所以，真正有美国特色的并非碎片，而是碎片的自发性。惠特曼说，“自发的，碎片的。”^②在美国，文学天然地就是“骤发性的”：“它们属于那些时代里真实的浮华、热力、烟雾和兴奋。”然而，正如惠特曼所揭示的，是这种“骤发性”表现出了这个时代、这个国家和它的文学的特点。^③如果说碎片先天就属于美国，那是因为美国本身是由联邦和各种移民（少数民族）组成的——到处都是碎片的组合，总是有分裂（也就是战争）的威胁缠身。一个美国作家的经验跟美国的经验总是密不可分，即使是在他没有谈到美国的时候。

正是因为这样，碎片性的作品拥有了集体性的宣言所具有的那种直接的价值。卡夫卡说，在一种“少数文学”中，也就是一个少数民族群的文学中，所有私人的历史直接就是公众的、政治的、流行的：所有的文学都变成“人民的事情”，而不是属于例外的个人。^④既然美国声称已经让最多多样化的少数民族加入了联邦，成为“一个多民族云集的民族”，难道美国文学不正是一种杰出的少数文学吗？美国博采众长，展示所有年代、所有地方、所有民族的样本。^⑤最简单的爱情故

① 沃尔特·惠特曼，《一段轻松时光的命令》(A Happy Hour's Command)，见《样本的日子》(Specimen Days)，马克·万·多伦(Mark Van Doren)编《袖珍版惠特曼》(New York: Viking, 1973)，387—388页。

② 同上。

③ 《骤发性》，见《样本的日子》，480页。

④ 弗兰克·卡夫卡，《日记：1910年—1913年》(Diaries: 1910—1913)，马克斯·布洛德(Max Brod)编辑，约瑟夫·克莱什(Joseph Kresh)翻译(New York: Schocken, 1948)，1911年12月25日的日记，191—198页。

⑤ 这是惠特曼的《草叶集》的恒久主题，见《惠特曼诗全集和散文书信选》，埃默里·哈洛维(Emory Holloway)编(London: Nonesuch, 1964)。又见赫尔曼·麦尔维尔的《雷德伯恩：他的处女航》(Evanston and Chicago: Northwestern University Press and New Berry Library, 1969)，33章，19页。

事里也有不同的国家、民族和部落在发挥作用；最个人化的自传也必然是集体性的，我们仍可以从沃尔夫和米勒那里看到这一点。^①作为一种流行文学，它就像美国本身的创造，其创造者是人民，“平均水平的大多数”，而不是“伟大的个人”。^②从这个视角出发，盎格鲁—撒克逊人的“自我”总是分裂的、破碎的、相对的，跟欧洲人实体的、总体的、唯我的“我”对立。

世界作为异质性的各部分的一个集合：一个无限的补缀而成的作品，或一面没有尽头的干砌石墙（一面水泥加固的墙，或一个难题的各个片断，会重建一个整体）。世界作为采样：样本（典范）是一些特性，是从一系列普通的成分中提取出的显著而且不能被总体化的局部。惠特曼说，日子的样本，典范的日子。事例（病例）的典范，场景或观察中的典范（场景、表演或视像）。有时候典范实际上是病例，共存的局部被空间上的间隔划分（医院里的伤者），有时候典范是观察，运动连续的阶段被时间上的间隔划分（一场不明的战斗中的瞬间）。这两种情况里的法则都是碎片化。碎片是颗粒，是“结粒”。选择独特的事件和小场景要比任何对整体的考虑都重要。正是在碎片里，隐藏的背景才会出现，不管这背景是天国的还是魔鬼的。碎片是血腥的或和平的现实遥远的反射。^③但这些碎片——这些非凡的局部、事例，或者观察——仍必须用一种特殊的行为来提取，它恰好存在于写作中。对惠特曼而言，标志碎片性的写作的并不是格言或分

① 托马斯·沃尔夫(Thomas Wolfe)和阿瑟·米勒(Arthur Miller)。——译注

② 惠特曼，《访谈者的一段》，见《样本的日子》，578—579页。

③ 惠特曼，《一周多以前的夜间战斗》，见《样本的日子》，422—424页；《真正的战争永远不会出现在书里》，见《样本的日子》，482—484页。

离,而是一种特别类型的能调节间断的句子。句法是用来组合句子的,可以把句子变成有能力自我指涉的总体,在这里它却往往通过释放一个无限的“非句法”的句子而消失,这个句子拉长自己,或者萌发出破折号来创造时空的间断。有时它表现为一个偶然的排比句,就像一个目录对事例的列举(医院里的伤者,某地的树木),有时它是一个行进中的句子,像是阶段和瞬间的一个草案(一次战斗、被人护送的牛队、不断聚集的大黄蜂)。它几乎是疯狂的句子,有其方向的变化、分叉、断裂和跳跃、延长、萌芽、插曲。麦尔维尔说过,“没有哪位美国作家应该像英国人那样写作。”^①他们必须拆卸掉英国人的语言负担,让它在飞行的路线上突飞猛进,从而操纵骤发性的语言。

碎片的法则对自然和历史、大地和战争、善和恶都同样适用。因为战争和自然实际上拥有共同的原因:自然以按部分依次向前行进,就像军队的兵团。^② 乌鸦群或者大黄蜂们的“行进”。然而,如果说到处都以最自发的方式提供了碎片,我们仍可以看到,整体或者说类似整体的东西需要被占有,甚至是被发明出来。惠特曼却已经事先安排了“整体的观念”,容纳了一个召唤我们进入融合状态之中的宇宙;在一个尤其具有“骤发性的”沉思中,他称自己是一个“黑格尔主义者”,声称只有美国人才能“实现”黑格尔的想法,并把优先权赋予一个有机的整体。^③ 然后,他像欧洲人那样表达自己,在泛神论里找到一个让自我膨胀的理由。但当惠特曼用自己的方式和风格说话的

① 赫尔曼·麦尔维尔,《霍桑和他的摩西》,见《赫尔曼·麦尔维尔》,利维斯(R. W. B. Leavis)编(New York: Dell, 1962), 48页。用同样的方式,惠特曼提出美国文学必须做到“对待欧洲的土壤、回忆、技术的语言或精神,不能带有它们的痕迹和味道”,《诗歌中大草原和大平原》,见《样本的日子》,573页。

② 《大黄蜂》,见《样本的日子》,488—491页。

③ 《美国视点下的卡莱尔》,见《样本的日子》,602—611页。

时候,结果是某种整体一定会被建构出来,这个整体更加具有悖论性,因为它总是在碎片之后出现,而且让它们完好无损,决不试图把它们总体化。^①

这个复杂的观念依赖于一个对英国哲学非常可贵的原则,美国人给它新的意义和发展:关联外在于它们的关系。关联因此被设置为某种可以而且必须被制定或发明的东西。部分是不能被总体化的碎片,但我们至少可以在它们之间发明并非事先存在的关联,它们既能验证历史上的一个发展,也能验证自然里的一段进化。惠特曼的诗提供大量的意义,同样也提供跟各种对话者的关联:大众、读者、国家、海洋……^②美国文学的对象是在它们之间建立关联:在最多样的美国的地理风貌之间——密西西比河、洛基山脉、大草原,还有美国的历史、奋斗、爱和演进。^③关联在数量上不断增加,在品质上越来越微妙:这也就是驱动自然和历史的发动机。战争正相反:它的毁灭行为影响到每一个关联,带来的结果是医院,普泛化的医院。也就是说,在那里兄弟们互相不认识,正在死去的部分,肢体损毁的人的碎片绝对孤独地共存在一起,却没有任何关联。^④

色彩之间的关联是由对比和互补构成的,从来都不是给定的,而是永远新颖的,而惠特曼无疑构建了曾经有过的最具色彩感的文学。

① 戴·赫·劳伦斯在《经典美国研究》(*Studies in Classic American Literature*, New York: Viking, 1964)里激烈抨击了的泛神论和整体自我的观念;但他赞扬他是最伟大的诗人,因为惠特曼更深刻地歌颂了“同感”,也就是“在开放的道路上”建立在外部世界里的关系,174—175页。

② 见保罗·加马蒂(Paul Jamati),“作为复调音乐的诗歌”,《沃尔特·惠特曼:研究和诗选》(*Walt Whitman: Une étude, Un choix de Poèmes*, Paris: Seghers, 1950),77页。

③ 《密西西比流域的文学》,见《样本的日子》,577—578页。

④ 《真正的战争永远不会出现在书里》,见《样本的日子》,482—484页。

惠特曼以奇妙的方式描绘的声音或鸟鸣之间的关联，它们由对位和回应构成，不停地被更新和发明出来。自然不是一种形式，而是建立关联的过程。它发明了复调：它不是一个总体，而是一个集会，一个“秘密会议”，一个“全体成员大会”。自然跟成群结伴、寻欢作乐的过程有不可分割的联系，这种过程不是事先给定的，而是在相异的生物之间制造生发出来的，其方式是创造一种变动的关联的组织，它的一个局部的旋律作为主题介入到另一个局部里（蜜蜂和花朵）。关联并不内在于一个整体；相反，整体是从一个既定时刻里的外在关联中得到的，并随着它们变化。对位之间的关联必须到处被发明出来，它们正是演化所处的状况。

人和自然之间的关系也是如此。惠特曼跟年轻的橡树们进入了一种几乎是体育运动般的关联，一种短兵相接的竞技。他既没有让自己站在它们的立场上，也没有跟它们融为一体；相反，他让某种东西在人类的身体和树木之间双向地流转，身体接收到树木的“一些有弹性的纤维和明澈的汁液”，而树木得到了一点人的意识（“也许我们在交换”）。^① 最终，在人与人的关系里也是这样。又一次，人必须发明自己跟别人的关联。“同志之爱”是惠特曼为最高的人类的关联所设计的一个伟大的词，不是基于一个状况的总体性，而是基于特性的功能，情感的处境，还有相关碎片的“内在性”（比如，在医院里，同志之爱的关联必须在每个垂死的人之间建立起来）。^② 用这种方式编织出一张多样的关联之网，它们没有融入一个整体，但是产生了唯一的整体，即人有能力征服一个既定的境遇。同志之爱是一种多样性，

① 《橡树林和我》，见《样本的日子》，515—516页。

② 《真正的战争永远不会出现在书里》，见《样本的日子》，482—484页。关于同志情谊，见《草叶集》里的《菖蒲》。

提示跟外面世界的遭遇，灵魂在露天空间里，在“畅通的道路上”的前进。正是在美国，同志之爱应该会获得最大限度的伸展和密度，引向阳刚而大众化的爱，同时获得一种政治和民族的个性——不是一种整体主义或极权主义，而是惠特曼所说的“联合主义”。^① 民主和艺术只是在跟自然的关系中组成一个整体（露天的空间、光线、色彩、声响、黑夜……）；缺少这些，艺术会趋于病态，民主会变成欺骗。^②

同志的社会是革命性的美国梦——惠特曼对这个梦想做出了强有力的贡献，这个梦想在苏联的社会出现之前很早就被挫伤和背叛了。然而，它也是美国文学在这两个方面的现实：自发性或先天的对碎片的感觉，还有对生活的种种关联的反思——它们必须经常被获取和创造。自发的碎片构成了一种元素，通过它（或在它的间隔中），我们获得了自然和历史的，伟大的，经过深思熟虑的视像和声音。

① 《林肯总统之死》，见《样本的日子》，467页。

② 《民主和自然》，见《样本的日子》，639—640页。



写平凡的大师：菲利普·拉金*

德里克·沃尔科特

平凡的面孔，平凡的声音，平凡的生活——也就是说，不包括电影明星和独裁者的、我们大多数人过的生活——直到拉金出现，它们在英语诗歌中才获得了极其精确的定义。他发明了一个缪斯：她的名字是庸常。她是属于日常、习惯和重复的缪斯。她居住在生活本身之中，她不是一个超越生活的形象，也不是一个渴望中的幻影，它朴素而透明，陪伴着一个曾坚持长期独身的男人。

我们想到拉金的时候，“曾坚持长期独身的男人”似乎比“单身汉”更贴切，因为这个词能引起与僧侣有关的联想，暗示着他等待确切的词句来临时表现出的中世纪式的耐心，以及读者心目中的一位赫尔的图书管理员执拗的自我献祭——因为没有什么比这样一个图书管理员听上去更普通，更平庸。到了晚年，他越来越安静，他似乎

* 本文选自沃尔科特(Derek Walcott)的《黄昏的诉说：随笔集》(*What the Twilight Says: Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998)。——文中注释皆为译注

乐于强化他自己制造的这种印象——图书管理员拉金，一个让自己在丝滑的安静中作茧自缚的书虫。如果赫尔就是生活的全部，如果工作就是蹲伏在心脏上的冰凉的癞蛤蟆，如果兴奋和激情不过是可疑的痉挛，那么显然我们能读到的最有光彩的诗就只能算这首《日子》了，它的题目和它“齐斯通滑稽警察剧”式的结尾同样简练，同样可笑得让人心惊：

日子有什么用？
日子是我们活着的地方。
它们到来，把我们唤醒
一遍一遍，又一遍。
要我们乐在其中……

“(它们)要我们乐在其中”。结果，在日子里，上帝是保姆，上帝是校长，上帝是牧师，上帝是警察：

除了在日子里，我们还能活在哪儿？

啊，解决这个问题
会带来穿长袍的
奔跑在田野上的
神甫和医生。

——《日子》

再看这些诗：



荒草一样模糊的国度，
石头间出没的游牧者，
身形很矮，灰头土脸的部族
还有阴暗的早晨，厂房林立的城镇里
鹅卵石般挤在一起的家农户户
对他们来说，活着就是慢慢地死。

——《无话可说》

生活先是无聊，后是恐惧。
无论我们是否利用它，它都会离开，
留下的是，让我们蒙在鼓里的东西
做的选择，还有衰老，然后就是衰老的唯一下场。

——《道克雷父子》

读者打了个冷战并点头。这是心灵的净化吗，这是精神的救赎吗？
你觉得事情就这么简单吗？

如果真是这样，那让他的诗合集在英国成为畅销书的原因又是什么？去年秋天，这本书在出版后两个月之内一共卖出了三万五千册。拉金地下有知，也会困惑于这样的反讽：没有什么能比作者的死更能促销他的作品。按照流行隐士的做派，他也许会说，他曾经很显眼的离群索居也会带来一小笔财富，而他的书不过是“一堆废物”。但实际上，它们却一直被购买，被阅读，被借出，被偷走，被编目。似乎他更想要的命运是这些书被降价出售，被忽视，因为他“无话可说”，可事实却大相径庭——他的追随者的数目可与一场摇滚音乐会的观众相当。

即使是《降灵节婚礼》和他最后一本薄薄的诗集《高窗》，也同样拥有大量的读者。

然而，他想要的那种命运真的被否定了，或者被认可了吗？如果他的大批读者主要是过平常生活的普通人，那不是因为拉金有意调整了自己的语调去适应他们，像其他受大众欢迎的诗人那样，比如吉卜林、弗罗斯特、贝杰曼、斯蒂薇·史密斯。表面上看来，他的生活不提供表率，其中没有任何值得嫉妒的地方。让拉金受欢迎的部分原因是他的爱国主义。但那不是苦涩的、沙文主义的对英国权力衰落的悲叹，甚至不是他对这种权力的嘲弄，而是一些温柔的、甜蜜入骨的东西——它们讲述的是悲伤的关于平凡的真理，就像他的榜样之一爱德华·托马斯(Edward Thomas)的诗那样。这位很少被阅读的先驱经常把他的学徒引向大受欢迎的道路。因此，拉金的受欢迎并不是全靠自己，而是很大程度上地受惠于托马斯。这是托马斯的《白杨树》：

日日夜夜，除了冬天，所有的天气里，
在旅店，铁匠铺和作坊之上，
道路交汇处的白杨树，谈论着
雨，直到最后的叶子从头上落下。

这一段是拉金早期的诗：

鸽子在薄薄的石板瓦上扎堆
身后是西边洒来的一阵细雨
扫过每个缩着的脑袋，每片收紧的羽毛，



它们挤在最让自己舒服的，温暖的烟囱周围。

——《鸽子》

拉金的诗里(比如《降灵节婚礼》这样的诗)有一种乔治王朝时期的庄重得体,它知道英格兰的狭小,它让诗安守自己的领地,从不越出他常写的那些离别之作里音步的铁道线。然而,离别的目的是什么?从来都不是因为国外,永远都是因为英格兰,一个被悄悄地热爱的英格兰,正如在托马斯的诗里那样,而且在某种程度上超越了贝杰曼那种对旧建筑的怀恋:

有一次,寒冷的新年刚到,
从另一条铁路线北上英格兰,
我们停下,然后看着那些
手拿号码牌的人,从月台飞跑向熟悉的大门,
“啊,考文垂!”我惊叹。“我出生在这里。”

我长长地探出身子,斜着眼睛寻找迹象
想证明这个城市仍旧是“我的”,
老半天,我发现自己甚至搞不清
哪边是哪边。那放自行车货箱的地方
我们以前是不是每年从那里出发……

——《我记得,我记得》

这条空荡荡的街,这片被洗得平淡的天
这空气,在秋天里显得无奇

它像是倒影，构成了眼前的一刻——
在老皇历上酸掉的时间，
不会被事件凸显的时间。

——《三重时间》

或者，他毫无愧色地使用赞美诗的格律：

那将是逝去的英格兰，
那些林阴，草地，小径
市政厅，雕花的唱诗台。
以后会有书籍；它会继续留在
展览馆；但留给我们的一切
将是水泥和轮胎。

——《逝去着，逝去着》

拉金像一个撤回老家的吉卜林，他的帝国被缩减到日常所熟悉的“浮着工业废料的运河”，还有这些东西：

卖便宜衣服的，又大又凉爽的商店
按简单的尺码清楚地排开
(毛衣，夏天的便装，长筒袜，
颜色是灰，褐，棕和海军蓝)……

——《又大又凉爽的商店》

还有：



……名字刺耳的小站
庇护了黎明时分的工人们；转身投向
天空，稻草人，草垛，兔子和野鸡的孤独，
还有，渐宽的河流缓慢的流动
层层金色的云彩，那闪光的，点缀鸥鸟的泥巴……
——《这里》

我不知道我读过多少遍《降灵节婚礼》、《高窗》，还有《较少受骗的》（尽管这本读的次数少一些）。在我的小书架上，我的手指要拂过弗罗斯特、艾略特、庞德、叶芝的诗集才能挑出这本几乎是躲藏在它们中间的拉金诗选。阅读那些伟大的现代诗人，我们必须准备好自己的智力。早晨一起床就读叶芝常常就像是刚被锣的回响震醒，读史蒂文斯则像是早餐吃巧克力。读拉金的感觉是，大多数诗的语调总带有早晨的气息或晨曦的闪烁，同时那也是平常的一天的语调。他开篇的诗句总是亲密而直接，仿佛要重续一次中断的谈话：

有时候你听到，被人传过多遍的话
成为墓志铭：
他扔掉一切
然后走人。
——《离别之诗》

我为什么要让工作这只癞蛤蟆
蹲在我的生活上？

——《癞蛤蟆》

不，我从没找到
哪个地方，能让我说
这是我应该呆的地方
我要留在这里……

——《那些被爱的地方》

这曾是布莱尼先生的房间

——《布莱尼先生》

大概二十年前
两个女孩来到我工作的地方——
一朵饱满的英国玫瑰
和她那能和我聊天的眼镜朋友

——《野燕麦》

当我看到俩孩子
当我猜他正在搞她，她不是吃了药
就是用了避孕膜……

——《高窗》

小便之后摸索着回床上……

——《悲伤的脚步》



这不但是诗，而且是交谈。我知道的诗人中没有哪一位能像拉金那样，可以把读者变成亲密的倾听者。这些诗不是自白式的，它们是与读者分享的，而且玩笑的对象总是拉金自己。他永远不会写：

我已经用咖啡勺量出了我的生命。

艾略特这句诗过于煊赫响亮了。如果是拉金来写，他会去描绘那个勺子。当他在火车站吃了“一个糟糕的馅饼”，这个馅饼不会变成一个象征——一个乏味的领悟。他会继续吃更多的馅饼。“我已经用糟糕的馅饼们量出了我的生命”应该和他的经验更接近。火车站的月台依旧；糟糕的馅饼被吃掉了。诗人并没有把自己和廉价饭馆里的人们区分开。对拉金来说，诗人常常是：

不透光的城堡里的滥人
捣弄出他的五百字
然后打发掉一天中剩下的时间
洗澡，饮酒，玩女人……

——《有个洞的生活》

而在《这就是诗》中，他会感到心惊，带着马维尔式的突然的黯然：^①

人传递给人的悲哀，
像入海的岩层，越陷越深。

① Andrew Marvell (1621—1678)，英国十七世纪诗人。

越早拔出腿来越好，
而且别要什么孩子。

还有，关于死亡：

大多数事情从来不会发生：但这件事会……

——《晨歌》

音调只是诗的一个组成部分，但它的音高能像地震仪一样精确地显示出个人的声音，在细节上它像指纹一样个人化。在晚期的《降灵节婚礼》和《高窗》里，拉金的声音不但准确地调出了中产阶级的气质，而且更妙的是，通过使用俗套、离题的话和被重复磨出毛边的词汇，这种声音被完美地置入它的背景——图书管理员、大学老师、那些“也写诗”的人的闲谈。那种被弱化的音高属于一个穿着套装，下了班去中等偏上的酒馆里喝麦酒、吃三明治的人，也属于一个中上层阶层的晚会上的客人，他拿着一盅不算太烈的雪利酒，在无聊中几乎头昏眼花，但仍在找话说。《基金会自然会负担你的花费》一诗涉及的内容和行话一样快捷紧凑，不但对美国读者来说一定很难懂，即使是一些英国读者也不易领会那种通过讲演和参加关于高等文化的广播节目来赚钱的营生，其中不乏玩世不恭和轻微的自我撕裂：

十一月里，昏暗的一天
紧赶慢赶去搭我的彗星飞机，
很快，它会把我从这一天
载到孟买的阳光里，

我寻思着在伯克利的演讲词，
从念它到现在，还不到三周的说，
我透过第三台的窗子
模糊不清地瞧着查托。

人群，灰不溜秋，忧心忡忡
让我坐的出租车晚了点
然而，直到我升了空，
才记起当天是哪天——
那一天，女王和首相大员
皇家卫队和其他所有人仍在
白厅里面，用他们庄严
而恶毒的花圈垃圾，惺惺作态。

这曾让我作呕，
这些恶心巴拉的小儿科：
哦，什么时候英格兰才能成熟？
——然而我飞越了泰晤士河，
而且越变越小顺着奥斯特
去问候教授，他叫拉尔
（他曾见过摩根·福斯特）
他是我的联系人和哥们儿。^①

① 摩根·福斯特即下文所说的《印度之行》的作者 E. M. Foster。

这首诗的幽默在于它的方言语调；更确切地说，是用那些摇笔杆儿的家伙的行话写成的，他们当然是群平庸到家的家伙，他们表现自负的漫不经心的谈话只是以他们的同类为听众，完全不管圈外人是否明白其中的所指。这首诗采取了自我戏仿的诗节——又一次，它们看上去很像来自吉卜林或者颂诗册子——把给自己唱的赞美诗和文学变成了它的主题。它是如此惊人的精确，恰恰是因为它的音高！甚至是像奥斯特和福斯特这样一对强扭在一起的、绝望的韵也紧紧扣住了人物，并把这位吃学术软饭的小白脸变成这首诗的祭品（同时这一对韵也嘲弄了这首诗本身，并对圈子以外的人说，“天哪，你知道奥斯特是啥，就是南风，看在上帝的份儿上”）。

他乘坐的彗星客机是英国航空的骄傲，在飞机上他修改了在加州伯克利发表的讲稿（美国大钞会付给英国口音），然后他从讲稿中抬起头来，透过喷气机的窗子（正如“模糊不清地透过镜子”^①）预见到了“查托与温德斯”公司会在第三频道上发布这篇文章，这个第三频道是专门发布几乎能让人反胃的专家意见的英国电台。然后，在第三节里，典礼遭到了嘲弄。诗中的说话者逃离了“荣军纪念日”里灰色的、故作隆重的游行队伍，飞向印度的阳光。诗中人物自鸣得意的感觉是如此地如鱼得水，以至于连孟买的阳光都可以让他从中获得满足感，因为他会在那里见到拉尔教授，“我的联系人和哥们儿”，他曾经见过《印度之行》的作者。

然而我飞越了泰晤士河……

① 语出《圣经·哥林多前书》(The Bible: King James Version)第十三节，“For now we see through a glass darkly”。

他比那些东西都了不起，他把斯宾塞的，甚至艾略特的泰晤士河，还有手提箱里的演讲稿都抛在身后。

而且越变越小顺着奥斯特

——喷气机越来越小，随之他也因为职业的原因而丢掉了他的责任感。没有比这更刻薄的对英国学术界的虚伪的写照了。

即便是口头创作，也仍是一种头脑中的书写。诗歌是言说，但它也是书写。词语有形体。首先是诗的写作，然后才是其他的东西。音步先于呼吸，形式预示内容，旋律指示意义，其他的东西是后话。但是在大多数自由体诗歌里，一般认为是言说造就了形式。

对拉金来说，诗的进展不在于韵律的实验，或者诗节设计的多样化，或者庞德那狂热的、很有美国做派的关于“创新”的训喻（因为拉金看不起先锋派），而是集中于五音步之内可能的转换和停顿。庞德曾写道：“打破五音步是第一步的努力。”但对拉金来说，真正了不起的成就并不在于通过抛弃五音步，或者通过把五音步的音乐性斥之为古董而背叛它的脉动或呼吸，而是在于探索它那种对抗潮流的始终如一所包含的可能性，直到技艺的精熟发展出新意。让他成功地写出“拉金体”的耐心和微妙，并不是使用花招的结果。他诗里的花招，有的是用来调节诗句的，有的则是故意用来夸饰的。

在他的写作生涯里，拉金一贯依靠五音步的诗句给定的节奏。他用迟疑来让它变得晦暗，用随意的咒骂来让它变得粗粝，用连字符来让它变得紧凑（当用了连字符的意象总是被当作令人绝望的停滞状态的标志的时候），紧凑到了让这个意象和它的视听效果的融合体

都强大到足以容纳一首微型诗：

某个寂寞的雨水停歇的(rain-ceased) 仲夏之夜……

那一巨幅被蛾子蛀过的(moth-eaten) 音乐的锦缎……

时间那翻滚的铁匠铺之烟(smithy-smoke) ……

深色的，叶子发亮的(shinning-leaved) 卷心菜……

充盈着日光的(sun-comprehending) 玻璃……

谷粒散落的 (grain-scattered) 街旁，驳船拥挤的 (barge-crowded) 水域。

诗句右侧边缘的张力，偶然的、流动的呼吸在接近五音步的外缘时所逼近的悬崖或边境，都把描写的重心推回到连字符上；落下悬崖而崩溃的威胁，老套的让描写再多出半句的跨行以及制造警句效果的停顿，都会让诗句往回倒退两步，但拉金耐心的诚实抵制了这种做法。这种压缩状态来自一种对制作出的韵的绝对虔诚，其微观世界中的清晰明澈就像一副透镜或一颗露珠，一个完整的世界。

加了连字符的意象并不是口语的，然而拉金的成功在于他让它们听上去竟然像是口语的，仿佛这种措辞可以滑入谈话，随便得就像“在一头猪的后门儿里一样，朋友”，由此进入明显不够自信但实际上故意表现的议论。认识到这一点，我们会听到一种浑然一体的交谈

中的嗡鸣，它在共享的韵律的波峰上闪动着发人深省的插话，它让我们感到满意，因为它让我们觉得自己也能使出这样的压缩手法，就像奥登的诗经常给我们的那种感觉。拉金赞扬经典爵士乐对坚持节奏的虔诚，这让他轻蔑地拒斥查理·帕克^①，正如他在绘画上睥睨毕加索，在戏剧上鄙视贝克特；经过多年的对节奏的坚持，他获得了一种器乐上的清澈音调，那就像西德尼·贝切^②的黑管，同时又有打击乐的钢丝刷为之烘托背景。心跳是贝斯低音，钢丝刷沙沙作响，挑起节奏；而即兴的部分，清澈的黑管的停顿和旋转，似乎对应诗中对音步的偏离和返回，正是这种返回带来了快乐。

二

我这辈子最受宠若惊的经历之一，是拉金在1973年把我的诗选入了《牛津二十世纪诗选》。我提这一点既是出于骄傲，因为我得到了一位我深爱其作品又惧怕其严格评判的诗人的赏识，也是因为这一点跟拉金提供给读者的自我形象中备受排挤的地方习气是矛盾的，而且这是拉金的自相矛盾。他这种形象不断地重复着：一个疲倦的、态度轻蔑的隐士，他“从来不读外国诗”。对这种人来说，中国是个旅游的好地方，只要他能当天返回；他看不起所谓的“神话杂拌儿”，里面是诗人们从希腊罗马的摸彩桶的锯末里四处翻捡收集来的古典的碎片；对他来说，书籍不过是“一堆废物”。

① Charlie Parker (1920—1955)，二十世纪中期重要的爵士音乐家，Bebop爵士乐的创始人。

② Sidney Bechet (1897—1959)，美国早期爵士音乐家。

拉金编辑的这本诗选甚至比叶芝那本还要古怪，它基本上把英属联邦国家的诗人排除在外（除了我和其他一两个人的作品）；对很多批评家来说，它看上去很反常——一位来自赫尔的天主教公牛所使用的宗教出版许可证把受忽视的和次要的诗人奉为神圣，比如说，他把冗长的篇幅给了一首乔治·奥威尔和亚历克斯·康福特合写的诗。有牛津来当冤大头，这一次拉金似乎又把文学权威们嘲弄了一番，在他们期待激进的时候，他却要当保守派。然而，到这个时候，“愤怒的年轻人”和名校里的反叛者们一直摆出的怪脸（就像幸运的吉姆做的鬼脸）已经咧开了保守派面具的嘴巴。^①但我们本来就是这样的，拉金的好友金斯利·艾米斯这样自我辩护，约翰·奥斯伯恩也这么认为。我们嘲弄的是虚假的姿态，老混蛋们的冠冕堂皇，牛津剑桥死气沉沉的脑袋。我们在所有的鬼脸和讽刺的背后热爱英格兰，而我们热爱的英格兰是那个保持了传统的简朴的国度。这就是拉金的牛津英语诗选的主旋律，它推崇写得勤勉而不失优雅的诗作，仿佛它的编辑是我们时代的J. C. 斯奎尔^②。如果他在我的诗里只发现了这些价值，我不会有意见。

这是因为，拉金假扮隐士所带来的惩罚之一是养成了市侩作风，但在它的背后却还有一种体认，用他自己的话说是“孤独澄清一切”。但他坚持使用面具，具体地说，它属于一个图书管理员，一个憎恨文学的戴眼镜的秃头，一个喜爱爵士乐并为《每日电讯报》写乐评专栏的蜡像般的闷瓜，一个爱田园风味的英格兰的不爱国的人，他能在《基金会自然会负担你的花费》里嘲弄这个国家，却同时从女王那里

① 《幸运的吉姆》(Lucky Jim)，金斯利·艾米斯的早期小说。

② John Collings Squire(1882—1958)，英国诗人、作家、历史学家和一战之后很有影响的文学编辑。

接受奖章：

那一天，女王和首相大员
皇家卫队和其他所有人仍在
白厅里面，用他们庄严
而恶毒的花圈垃圾，惺惺作态。

这曾经让我呕吐，
这些恶心巴拉的小儿科：
哦，什么时候英格兰才能成熟？
——然而我飞越了泰晤士河……

但他也写下面这样的诗，在这里没有抱残守缺者乏味的关怀，有的是一种可以追溯到斯宾塞的古老的爱，其中对高速公路和“M-1”公路旁的餐馆的惊恐超过了贝杰曼(John Betjeman)的任何诗句：

我本想它会伴随我的余生——
我曾感觉，在城镇之外，
永远都会有田野和农庄，
在那里，乡下粗汉可以
去爬那些没被伐倒的树；
我知道会有错误的警报……

那将是逝去的英格兰，
那些林阴，草地，小径



市政厅，雕花的唱诗台。
以后会有书来记载；它会继续留在
展览馆；但留给我们的一切
将是水泥和轮胎。

——《逝去着，逝去着》

“那将是逝去的英格兰。”这是谁在说话？撒切尔政府里又出了一位热衷于划船喝茶、喜欢格兰切斯特的鲁波特·布鲁克，还是国家福利时期里又出了一位吉卜林？^① 有两个拉金：一个拉金从自己曾想上去咬的那只手里接过了奖章，因为接受奖章和被挂上花圈之间并无真正的分别（实际上，有人也许会把两者都看作是死神的握手，正如勃朗宁用“为了一小块银子就离开了我们”来嘲弄华兹华斯）。另一个拉金是一位温柔的挽歌作者，他被按月历生活的乡村发出的最后的光所穿透。这两个哪一个是诚实的呢？我们可以毫不含糊、没有任何反讽地说，两个都是。

对拉金来说，光是一种宗教体验。不管我们是否信仰它，他写作的时候，光芒倾泻而出，或者涌流向前。

有一个前所未见的夜晚
它到来，越过田野，
不点亮任何灯盏。

——《逝去》

① Rupert Brooke (1887—1915)，死于一战的英国诗人。



在长一点的夜晚，
光线，清凉发黄
沐浴着房屋
宁静的前额，
一只画眉啼鸣，
月桂树环绕的……

——《来临》

如果我被召来
创建一种宗教
我会用水。

……

我会在东方举起
一杯水，在那里
一切角度的光线，
源源不绝地汇集。

——《水》

……转眼间

出现的不是文字，而是对高窗的思索：
充盈着日光的玻璃，
在那之上，是深蓝的空气，它昭示着
虚无，它是乌有之乡，它没有尽头。

——《高窗》



这些诗句的轻柔，它们祷词般的、神圣的透明感，都跟爱德华·托马斯的诗中的精神气质一脉相承，这种精神气质因其确切而显得脆弱，但它确实能让我们更爱这位诗人，不但爱他的诗，而且爱诗背后的个性。

艾略特避开我们，就像一个不能忍受被触摸的人，除非触摸他的是上帝的手指。他以他惯有的谦恭的虚荣心写道，诗歌是对个性的偏离，只有那些拥有个性的人才会理解这一点。他认为，那不是对情感的怠慢，而是从情感中偏离出去。悖论在于，如果只是从外表来看，没有哪位诗人比拉金更加非个人化，然而很少有哪位当代诗人（即使是那些在“自白派”名下的诗人们）会像他这样亲密和开放，不管是作为观察者还是受折磨者，这张普通的、反浪漫派的、戴眼镜的老脸让他的个性印在每一行诗句上。我们爱拉金，就这么简单。我们还必须仔细地在被爱和广受欢迎之间做出区分。我们会明确地而且很清白地去爱一些小诗人，主要因为他们并没有做出大人物的半身像的姿态。当诗人变成了文学史上的诗翁，我们可以目睹其大理石的棱角渐渐变硬，以及面部轮廓如何变得不朽，可以看到缝制的古代宽大长袍随意地搭在他的一个肩膀上，最终我们和他之间有了距离。当他们的诗句变得像大理石一样，诗人把他听到的自己的回声当作神谕。

这发生在写《四个四重奏》的艾略特身上，发生在把后期作品写得高妙玄虚的史蒂文斯身上，发生在开始声嘶力竭的庞德身上，当威廉斯一旦发现自己额头上的桂冠越来越紧，这甚至也发生在了他的身上。诗歌是一道细细的泉水，赫利孔山上带着山野之冷峭的溪流，关键并不在于它的宽度之小，而在于它的新意中那清澈的、让舌头感到麻木的冰凉，这冰凉的感觉在最巨型的作品里仍然像一泓未受污

染的清泉一样闪烁。拉金属于这条源泉，而且他让很多“伟大的”现代诗听上去像噪音。在我们喧嚷灰暗的城市里，这种谦逊是属于方外隐逸的，但更是属于圣徒的。像乔伊斯这样一位伟大的诗人，也从未失去那条细细的、透彻的山泉令人感到耳目一新的温度，尽管他的雄心是那么巨大，如果有一位伟大诗人能够认识到他跟布莱尼先生的亲缘关系，那他应该就是创造了利奥波德·布鲁姆的那位诗人。

我已经尝试着区分了对诗人的爱和诗人的广受欢迎。出于自私的原因，如果爱德华·托马斯广受欢迎，我会不高兴。但拉金被那么广泛地阅读让我欣喜。他受欢迎的原因之一，在于他精确地为属于正在缩小的英格兰的那种气质找到了位置。他承认英格兰很俗气而且被虫子蛀得千疮百孔，狭窄得就像它的街巷，挤满了“灰不溜秋而且忧心忡忡”的人群，在这种承认中甚至会有一种总体上的，甚至是很亲切的自我嘲弄。拉金的诗就是如此狭窄，但它也同样挤满了面色阴郁的人们，他们的先辈们曾经控制过一个巨大的帝国。

而且，在某种意义上，拉金的受欢迎也许跟吉卜林类似，只是当年是维多利亚女王现在是玛格丽特·撒切尔。这里是他笔下的关于运兵海外和必须把他们召回的老营生：

明年我们将让大兵们回家
因为缺钱，这样也还不错。
他们守卫的，或者维持秩序的地方，
必须守卫自己，并且自己维持秩序。
我们要把钱花在自己家里，让我们
不必工作。这样也算不错。

——《向一个政府致敬》

——好吧，把它跟吉卜林的诗做个比较

被远远召唤的，我们的海军
消失了，在沙丘和海峡上，火光渐熄。
我们昨日所有的壮盛
与尼尼微和蒂尔俱往矣。

——《退场歌》

在吉卜林预言式的姿态背后有一种自豪，它也体现在爱伦·坡的“与希腊同辉/同罗马争雄”之中。吉卜林的高教会悲歌一直把光荣归于一个“曾经”像尼尼微和腓尼基一样伟大的帝国，即使它将成为过去，归于挂在博物馆里不会褪色的挂毯，即使这个帝国已经衰落。流行的诗歌会被悲伤所激发，这是一种我们从赞美诗中感到的情感，是“光荣就这样逝去”里甜蜜的痛苦，因为当我们作为一个殖民的联合体来歌唱“退场歌”，我们是在帝国的消失中分享它的光荣，就像一艘向地平线进发的维京葬礼船，或者另一位受欢迎的帝国诗人丁尼生笔下的亚瑟王的驳船。

与此相反的态度，是拉金的诗中突发的、警句式的清醒。然而，这却吸引了成千上万的读者，如果是在帝国的光荣和伟大的鼎盛期，正是这样的人会朗诵吉卜林和丁尼生。如果在拉金的诗里确有伟大之处，不管它有多么短暂，正是它让彩绘玻璃重归朴素，用它的透明来昭示帝国之后的英格兰真正的平凡，其做法是给读者们施以他所说的“狂烈，虔诚的一把浇透”，而且不写黄昏的号角和末日的劫数。

明年我们将活在一个因缺钱
而把士兵召回故土的国家里。
雕像们将站在同样的，被树木蒙住的
广场上，看上去几乎没变化。
我们的孩子们将不会知道，它是不同的国家。
我们能指望留给他们的，现如今只有钱。

——《向一个政府致敬》

拉金的诗是关于俗套的诗。但是俗套启发他细心地去追逐它们，由此通向一些隐秘的或时而发人深省的解决。布莱尼一个人呆在自己的房间里；一位仰慕者在翻动一本影集；春天里的公园和它的婴儿车和保姆们；工作缠身的时候做着探险的白日梦；把自行车停在一座教堂外面，并且摘掉自行车夹子；火车，窗子，街道。它的城市地理学，带着挽歌气息的家庭生活，一个职业旅行者在省外旅馆里遭遇成套的餐刀的闪光时感到的悲伤，这些都跟拉福格相似。而且，各种俗套需要的是俗套的语言。

拉金令人震惊的勇气正在于此。写类似主题的诗，比如麦克尼斯、早期的艾略特、早期的奥登都写过城市和隔绝感，但他们从未这么不遗余力，从未像拉金这样写出多样化的重复并让它成为他生活的音步。

为了加强他的技艺，他选择了那些主要写平凡与陈腐的主题的作者当榜样：贝杰曼，小说家芭芭拉·皮姆，还有斯蒂薇·史密斯。这种精神的进程是通过寻常事物里被揉搓磨损的熟悉感，去得到一些这种摩擦中产生的闪光的东西，就像它在《降灵节婚礼》的结尾做的那样：

……而它所承载的
用变化所能给予的所有力量
等待着松弦。我们再次放慢速度，
当加紧的车闸刹住，一种坠落的感觉
涌起，它就像阵雨般的流矢
被射到视线之外，在某地变成了雨。

他在《打牌的人们》一诗里赞颂想象中的某位相对次要的大师，
光彩夺目的领悟在结尾处乍现，带着绝妙的、跳跃的谐音，仿佛火苗
乱蹿的烧焦的圆木的毕剥作响，吐进火焰的口水发出的嘶嘶声：

雨水，风声和火焰！这隐秘的，残忍的平静！

曾经，凸显快乐的是这样的事实——拉金的诗太少了，这种稀缺的
程度让它们显得尤为难得，而这么少的东西又是完美的，这些诗如此有
用而且私人，给人的感觉就像一串钥匙一样熟悉。我们偶然把他们取
出；他们小，闪光，很容易就滑进我们记忆的口袋。如今，另一个拉金的
玩笑被开到了我们头上。《诗合集》不是大部头，但它也不小，而且收入
了几十首未发表过的作品，它的冗长跟我们曾经相信的拉金惜墨如金的
形象是矛盾的。他在晚年曾说自己并没有抛弃诗歌，而是诗歌抛弃了自
己。我们花很多年等待拉金的下一首诗，耐心地等待，因为我们期待它
在格律上的完美无缺。同时，我们总是可以回头去读那些我们在重读的
时候慢慢熟记于心的拉金的单本诗集。现在，关于拉金是一位丰产的
(如果不是高产的)诗人的证据让人觉得既吃惊又好笑。这意味着他写

诗曾经和他的任何同代诗人一样努力和频繁，拉金的这个丰满形象又如何能跟他最后一部诗集《高窗》那得了厌食症一样的菲薄篇幅相提并论呢？

在安东尼·斯怀特编辑的版本里并没有收入多少拉金的少作。这本书没有塞进一些可以忽略的、只有单纯的传记意义的显示拉金的成长的作品。相反，用拉金自己的话说，这些诗“有营养”，即使是学徒之作的技艺也保持了稳健。瘦削的拉金能够从肥胖的拉金之中脱颖而出，主要是因为他的严酷的判断。尽管这本合集里所有的诗都足够发表水平，他大概是发现有很多好诗仍不能让自己满意，所以没让它们出版，这一点让我们更加仰慕他。这些选择跟他的事业发展和他是完美主义者都无关。有关的是他对呼吸的信念，对诗歌的生命的信念。所以，那些很显眼地排除在他的小书之外的可爱的诗篇，它们未能入选并不只是为了保护他的名誉，最好的解释应该是为了诗歌本身。拉金是一个有道德的诗人，诚实的诗人，他讨厌宏大和鼓励实验的姿态。这不是保守主义；这是，纯粹的，虔诚。这也是尽管他现在很流行，诗人们却仍然珍视它的原因——因为他对“没好到家的”或“什么都没说的”作品干脆的拒斥，如果应用到很多他的同代人身上，会把他们缩减到几行诗，但在他看来，就这几行对任何人的——辈子来说也足够了。

书中的文本有按时间排序带来的快乐。这是早期作品《黎明》（作于1943—1944），全诗如下：

醒过来，听到公鸡
在远处打鸣儿，
去把窗帘拉回去

并看到云朵在飞——
多么奇怪啊
心里没有爱，跟这些一样冰冷。

二十四年后它将被重写为：

小便之后摸索回床上
我分开厚重的窗帘，被它们震惊
云朵疾飞，明月无尘。
四点钟：楔形房影下的花园
伏在巨穴般的，被风剔过的天空下。
这有点可笑，

月亮冲进去的姿态
云雾像加农炮冒的烟，松垮地飘散
(石头色泽的光磨亮下面的屋顶)

它发展出一种对精确的激情的贪婪：

高迈，荒谬，孤立——
爱的菱形！艺术的大勋章！
噢，记忆的狼群！浩瀚！不，

一个人微颤着，往上看。

——《悲伤的脚步》



还有契诃夫式的拨弦：

我听着钱唱歌。这就像从法国长条窗，
往下看一个外省的城镇，
贫民窟，运河，华丽而神经的教堂
在夕阳里。何其悲伤。

——《钱》(1973)

是的。只是他的悲伤如今成了我们的愉悦。

(1989年)



约翰·克莱尔的 Prog*

谢默斯·希尼

Prog: 买卖中的收益或利润; 奖励。

将近三十年前,我在一首题为《跟随者》的诗里写到,童年的我跟随父亲外出耕地,在他身后帮着拉犁。这首诗的开头是:

我父亲用一架马拉犁劳作

这样的句子作为诗句也许平淡无奇,但它仍是若干修改的结果。事实上,我故意压制了它的第一个版本中很个人化的感觉。我最早是这样写的:

我父亲用一架马拉犁做活儿

这样写是因为,直到近些年,这个动词在阿尔斯特中部地区的方

* 本文是希尼(Seamus Heaney)的“牛津讲座系列”中的一篇,见《诗歌的纠正》(*The Redress of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, 1996),后收入《归发现者所有: 1971年—2001年散文选》(*Finders Keepers: Selected Prose 1971—2001*, Farrar, Straus and Giroux, 2002)。——文中注释皆为译注

言里仍很常见。当乡下人说到一个人用某些农具或牲口去劳动，他们会很自然地用“做活儿”这个词，而且几乎只用这个词。它总是带有一种对劳动全心投入的意味。你用马、镰刀或者犁去做活儿，你也许还可以为打理干草、亚麻或砌砖而做活儿。所以，用这个词可以暗示与南德里方言使用者的休戚与共，和一种立足于自己的语言领地的意愿。那么，为什么我最后用的是显得苍白一些的，而且比较容易预料的“劳作”一词？

我想，答案是我考虑过两遍。一旦你考虑一个地方用语两遍，你就会和它分道扬镳，你使用它的权力会遇到争议，这争议来自你的另一半自我暗中加盟的正式语言的审查。你已经从没有自我意识的乡野被转译到了要求用词恰当的近郊。显然，这里有一个非凡的居住区，它拥有乔伊斯先生这样的重要的居民——这是一些能够同样自如地使用家传的语言和后来习得的语言的人们，他们似乎已经完全抹去了有自我意识的用语和没有自我意识的用语的界限，并能不受审查地进入所有语言储备的保险箱。然而，这种自发的对多种声音的精通并非大多数作家的能力所及；相比较而言，要不受干扰地生存在被神秘地封住的、只有一种声音的、属于老家的原初方言里，同样是很困难的。我们的语言也许就是我们的世界，但我们的写作却不同，除非我们是乔伊斯或莎士比亚那样集大成的天才，或者是约翰·克莱尔那样的、我们称之为独擅一种语言的天才，否则它不可能和我们的世界同样广阔。

我们可以说，克莱尔用语言做活儿，但并没有紧张地雕琢语言。他早期的文学事业可谓成功。他在1920年出版的第一本诗集《描绘农村生活和景色的诗篇》重印过，他从赫普斯通去了伦敦，见到了当时有名的作家们，他赢得了尊敬并有一些关于文坛的见闻。后来发

生的事情已经人所共知，时风的转变让他的名望衰落，他发表作品的频率降低，越来越不受关注。历经三十多岁后期和四十多岁时的精神混乱、经济压力和诗坛的冷落，最终他在北安普敦的收容院度过了生命中最后的二十年。举个例子，克莱尔在十九世纪三十年代就已编好的一部内容极为丰富多彩的诗集，题为《仲夏的花垫》，但直到1978年才有一位出版商把它推出。

所有这些都是令人遗憾的事实。然而，为了在今天重新阅读他，我们也许可以换个方式讲述它们：经过早期与文学审查之间的接触，克莱尔拒绝继续合作。换句话说，关于他的文学事业的故事可以这样描述：克莱尔曾被诱感到他的词语和语调的地平线的尽头，他兴奋地打量自己的四周，尝试了一些新的词语和新的音调，然后他固执而且明智地撤回，牢牢地立足于自己的土地。从此以后，他宣布——我将不再考虑两遍。我想要谈论的正是克莱尔这种固执的力量，它如何表现自己并构成他诗歌中独特的力量。他在自己的盛年时代所处理的个人的、诗歌的、历史的危机，以及属于那个时代的社会和语言的状况，发展到如今已变得远为多样和多变。所以，在他诞辰二百周年的前夕，我还想谈一谈他的典范在当今对诗人们有何意义。

跟所有读者一样，我受益于约翰·巴瑞尔（John Barrell）对克莱尔的复杂性和力量的分析，在他讨论的范围内，克莱尔被揭示为这样一位诗人：他拥有一种密封的地方性语言，但又在官方文学传统内部进行操作。当然，在读巴瑞尔的著作之前，我还用杰弗里·萨莫菲尔德（Geoffrey Summerfield）和埃里克·约翰逊（Eric Johnson）的版本阅读克莱尔。事实上，我今天在这里谈论克莱尔的唯一遗憾就是杰弗里·萨莫菲尔德已经无法知道这一切。他于1991年2月突

然去世，这是一个巨大的损失，其影响不仅仅是在克莱尔研究的领域之内。聊以补偿的是，他生前编辑的企鹅版《克莱尔选集》不久前出版了，这本书和其他近期出版的索顿（R. K. R. Thornton）、埃里克·约翰逊和大卫·鲍威尔（David Powell）等人的版本展现给我们无标点的克莱尔作品的全部活力。这种现代的编辑上的努力有助于我们更深地认识到，克莱尔的声音自成一体，而且他有坚定的忠于自己原初的“感觉的声音”的本能。他有几十首涉及花草鸟兽的关于北安普敦农村发生的小事的四行诗。在这些诗里，他独一无二的个人品质展现得最为独特，同时也演奏得最富于自发性。这些诗里有一部分是传统的十四行诗，一个八行诗节之后转为一个六行诗节，或者是仿效彼特拉克或莎士比亚十四行诗的形式。但也有很多正如我要朗诵的这一首，七个对句像钟表发条一样拧紧，然后从它们收紧的动作中释放出来并欢快地奔驰。他写这种诗似乎就像呼吸一样自然：

我在干草堆里发现一个草球
过去拨一下，我放下它就走
我眼前一花还以为刚才惊出
一只鸟，就想回身把它逮住
当一只大老鼠从麦草里逃走
所有的孩子都挂住她的乳头
在我面前她古怪得无法形容
而我推开身前矢车菊的花丛
边跑边想，这到底是什么呀
当老鼠慌忙抛下乱爬的一家
她的孩子尖叫着，等我跑掉



她又去草里找回自己的鼠巢
水面几乎漫不过那些鹅卵石
宽阔的老水塘闪烁在阳光里。

克莱尔“拨”(prodded)那个草球。他本可以“戳开”(poked)它,这样做在诗律上同样从容,在用词上也同样有效;或者,只要对五音步稍作调整,他就可以“刺开”(prodded)它。但如果他真的做了其中任何一个选择,诗人和读者都会以一种极细微但又很本质的方式远离发生过的事情,失去正在此时此地或彼时彼地的感觉。记得有一位爱尔兰外交官曾这样评论一份文件中的措辞:“这是一个有重大意义的小细节。”同样,任何艺术作品的成功都有赖于那种看上去毫不费力、成竹在胸的感觉,作者带着这种感觉制造出那些小细节并让它们发挥作用。另外举一个例子,这首诗里有一个很有指导意义的介词的使用法,克莱尔在这个对句里用的是“at”而不是更容易想到的“from”或“on”:

当一只大老鼠从麦草里逃走
所有的孩子都挂住她的乳头

When out an old mouse bolted in the wheat
With all her young ones hanging at her teats.

如果用“挂在……上”(hanging on),会带上某种可悲的、带有人类情感的涵义,它会削弱整个表现过程的客观的清晰性;用“挂着”(hanging from)则会把幼鼠们表现得过分被动;而“挂住”(hanging at)则

暗示出“抓住”(catching at),这个用法捕捉到了幼鼠突然绝望地用小嘴巴咬紧的情形,因此传达出一种既是生物自发的、又是本能的带感情的反应。当然,这也呼应了“胸前哺育”(“at the teat”这个短语)。然而,又一次,此处表现的真正的力量在于:这个用法跃入这句诗中自己的位置,没有显出诗人的任何推敲或事先考虑过的痕迹;在这里它拥有这首诗总体上的优点,即表意的速度。这些对句一拥而出,前后叠加,就像兴奋的铅笔画上的一道道线条,而且画的时候作者毫不担心某一笔会重复或者打断其他的线条。所以,那些“而”、“当”、独立的对句,还有句子运动中的句尾停顿并没有让人觉得厌烦。它们显然是感受力起的作用,而不是手法上的失误。它们热切地想去抓住行动的一部分。它们是一种精确性和直接性的前提和结果,表现在它们快活的强制加速的方式和最后两行优美的减速之中:

水面几乎漫不过那些鹅卵石
宽阔的老水塘闪烁在阳光里。

再一次,这个对句达到的不是作者自己意识到的效果,而是作者彻底沉浸其中的感觉。写作之眼完全集中在它看到的一切,并让它们深入其背后的东西,但这只眼睛无论如何都没有抬起来去看它对读者造成的效果。这种典型的人梦般的深入其境和宽镜头的专注投入的结合,在这首诗里与阳光中闪烁的水塘相互映照。它们同样结合的是一种有源头活水的,深深根植在此地的感觉,并且对远来自太阳的光和热完全敞开着进行调变。

这位诗人的眼光看似天真,但有必要强调的是,他的诗和任何马拉美的诗一样是有把握的词语制作。他的诗是一个投身自然的人的

观察,所以会有一种特殊的现实感和可信度。尽管这些诗讲述的东西很简单,而且在内容上一行接一行地夯得很实,却并不影响它们被视为具有罕见的精巧和完善的诗学贡献。事实上,在几乎漫不过鹅卵石的水里,我们可以找到一个和克莱尔诗歌核心处的饥渴或疼痛相关的类比。造成这种疼痛的原因是他站在写作的边境上,置身在一个裂缝里,一边是他居住的明白无误的可以触摸的世界,另一边是通过努力抵达的,只有觉醒的语言才会找到的世界。

我称赞的《鼠巢》的杰出之处与克莱尔继承的十八世纪的批评语言并不合拍,他的诗写得比他自己的意图更加丰富和陌生。我刚讨论过的诗中具体的物质性与下面这首诗里的抽象的旺盛大异其趣。克莱尔写道:

迷人的形象落在它的纸上
透过活的文字和呼吸的词
变成可看可听可感的风光
日光与荫凉融进一片绿意
.....
真正的崇高,是自然的真理
凌驾时间,如巨人山之屹立

这几行诗来自一篇题为《趣味的影子》的诗体论文,从中可以看到克莱尔如何置身于自己原有世界的边界之外,演练新的语言,并采用外面世界的新视角来校准自己。跟写鼠巢的十四行诗相比,这首诗选取的路数显示出更多的自我意识,它的诗歌马车也有更多的城市风格,所以它更容易被克莱尔最早的读者群接受。他 1820 年的诗集

《描绘农村生活和景色的诗篇》很自然地受到了哥德斯密、汤姆森、格雷和柯林斯建立的风景描写模式的影响。为了跨越他的非写作的自我和写作者的身份之间的界限，克莱尔必须在那些风格的自动扶梯上前进，它们是他的时代的风格。比如，一首早期的写他赫普斯通老家的村子的诗，就明确地使用哥德斯密的《荒村》的语调说话：

为你喝彩，谦卑的赫普斯通，在那里
你的山谷绵延，你穷苦的村子抬起卑微的头
没有宏伟的气势，也没有显赫的声誉
没有游吟诗人会传颂你的名字

诸如此类。这里还有《趣味的影子》里的一节诗，由此观之，克莱尔在传达亚历山大·蒲柏的声音的时候同样是一位机敏的模仿者：

格调随时风而变——朴素与华美
各有流辈宗仰，因每人皆怀趣味
邓恩之诗如浑金古旧，音步缭乱
排攘读者的耐性，使其坐立不安
待蒲柏运笔韵调柔和，弹拨有序
演奏中音声流转，皆合雅乐规矩
开合间周而复始，时间度划音程
臻于至善，堪比回荡教廷之钟声
更奇特的音步，却在旧调中纷呈
半是散文，半是韵语，交错前行
一句诗顺势写出，转入繁难情状

肘推臂搯而进，敲打继起的诗行
与半数近邻，停顿处把时间标示
为分句作结，补足数语成就韵致

这显然是清谈的文字。尽管克莱尔以农民诗人的称号闻名，他却掌握了整套风格和技巧的成规。如今这么有才能而且见多识广的诗人会被点名请去给研究生的格律学习班讲课。然而，关键的问题在于，克莱尔后期在诗歌言说中进行冒险时更不愿意符合传统写法，也可以说是更少地显示出格调，这一点理应被理解为我在就职演说中谈过的所谓第三种意义上的“诗歌的纠正”。这种意义上的“纠正”源于追猎，原意是把猎犬或鹿带回到正确的路线上，我把它和所有真正抒情行为的标志，即天生的才能的爆发联系在一起。

克莱尔一生写了几十首包含惊喜的观察的十四行诗和短诗，它们都能明显带有那种突然发现在正确的道路上全速前进的兴奋，那种抓住线索追踪而去的激动，那种冲刺与跨越障碍的快感。这在他十九世纪二三十年代的诗里表现得最显著，这是我选出来倍加赞赏的作品。然而，这并不是说我否认克莱尔其他作品具有完全的正当性。在他把奥古斯都时代的风格运用得最好的时候，他把现实感、道德训诫和有效的格律融为一体，这理应受到尊敬。这些有更多说教气的作品告诉我们，克莱尔如何在英国当时的诗歌/辞令的风气影响下写作；在当时，抵抗正统的描绘自然的方式需要相当的才能，恐怕非要有乔伊斯那样丰富的学养和强力的气魄才能做到。克莱尔的出版人詹姆斯·泰勒在一封信里已经跟他谈到了此类问题。当泰勒督促克莱尔“提升他的视野”，并且“在谈论自然景象的时候添加更多的哲学意味”，这既不是强人所难，也不是感觉麻木，而仅仅是

传达了当时关于正确的诗歌作风的既有观念。但是，这类诗在克莱尔作品中并不是最经不起时间考验的。在我看来，这种诗的出色之处在于符合其时代特点；它的运行流畅得体，但它运行的方式就像水流经过水车却不让轮子转动。

从另一方面来讲，克莱尔有些诗现在仍然能够抓住读者的呼吸，在身体上对读者造成一种积极的控制。在这样的诗里，转动着全身心认同的轮子。在效果发挥到最好的时候，克莱尔的五音步发动的不仅仅是音步的机械齿轮：这时候它们能把握住我们本身的动物性的链齿条。这样说是因为，有时候生动准确的印象纷至沓来，让目不暇接的读者无法不致力于即刻的应对。这些印象本身都不算很奇特，它们造就的诗也并不眩人耳目；这种诗的不凡在于它有朴实无华的欢乐，对世界上的事物层出不穷的状态抱有完全激活的热爱。为了说明问题，这里有另一首克莱尔用对句写成的十四行诗——也许我们应该把它们称作“柔韧对句”——它几乎是从克莱尔在北堡期间（即他四十出头的那几年）的作品里随意选出的：

老池塘缀满鸂尾，杂树高低
枝叶拂地，是它天然的樊篱
而水草无处不在，爬满池畔
有小块空地，牧牛常来濯浣
年复一年，学童们不请自来
为捉鳗鱼，在泥里到处乱踩
躲蚊蝇的牧童，爱躺在这儿
懒洋洋地编织，灯芯草帽儿
猫头鹰闲坐终日，桀桀作响



不见他飞走，只顾独自歌唱
细细的枝上，搭着粉雀的巢
沙哑的幼鸟们，摇晃着跌倒
紫色的蜻蜓，绕着它们低吟
还有大白蝴蝶，轻舞着飞临

蝴蝶 (butterfly) 那牛油般的感觉 (butteriness) 被前所未有的充分展示出来。它飞进语言的媒介并永远活在里面，变形为嘴唇上的一阵波动，化身诗句韵律里的一套替代性的音步。这里的老池塘跟《鼠巢》里的老水塘是相通的，因为对克莱尔来说，它们不仅是特殊的有来历的地点所代表的现实，而且拥有根植于他的头脑的一套记忆和情感的价值。这里表现了梦幻的品质，也有摄影的感觉。诗中的事物表现出了毫不刻意的贴切和潜在的力量，它们都来自视觉背后的一个专注的层面；事实上，整首诗可以被看作一个提醒，告诉我们诗歌作出的回应可以有多么完整和集中。我们可以感到未被说出的东西有力地注入了每个形象和节奏之中，或渗透到它们背后；在诗人的冷静之下，是这样一首诗里对语调和准确把握的确信，这是克莱尔在历史和个人的危机面前表现出的承受力的卓越展现。

到目前为止，具体点说，我还没有提到克莱尔如何与贫困的农民同甘共苦，也没有探讨 1809 年波及赫普斯通的圈地法令；我没有评论诗人三十九岁时从老家的村子搬到北堡附近教区时所受的创伤；我没有历数他越来越频繁的抑郁、失忆、幻觉，以及他想象自己是拜伦爵士或职业拳击手杰克·兰道尔时陷入的妄想；我没有细说他对少年时代的情人玛丽·乔伊斯绝望的爱，他时不时地误以为自己同时娶了她和自己真正的妻子玛莎·特纳；我也没有谈到他主动要求

住进艾伦医生的精神病院(在埃品林区的高滩),以及他在四年后的1841年7月间从那里逃走的悲伤之旅。然而,我开始没有提到这一切,并不是因为我无视克莱尔因它们而经历了多少苦难,事实上它们带来的是狂烈的、严重的、无法减轻的痛苦;也不是因为它们对他作为一个诗人的感性和创获而言不够关键。

相反,他一生中天天都在经受历史的和个人的动荡,它们带来的苦恼和打击跟他的诗歌活力密切相关,这种状况一直持续到他在北汉普敦收容院度过的失去自由的最后二十年。这些年写的诗被称为“约翰·克莱尔的疯癫之作”,这是可以理解的。然而,我觉得就诗论诗,之前的很多作品的写法更惊人。在1841年,他心理的扭曲和畸变达到了顶点,这发生在他从埃品林区逃走事件的前后,也包括他最后被诊断为精神病人的前夕(当年的12月29日)。他在这几个月里写了两篇拟仿拜伦的戏谑之作,《恰尔德·哈罗德》和《唐璜》。在《唐璜》里,他再一次施展出多年前就有的模仿天赋,虽然使用的方式动摇不定,却发疯般地让人不得不认可。他在作品中扮演了一个性情滑稽的角色,用极其挑衅的、侵犯性的才智嘲弄读者,在性和政治问题上趁机作乱。谜一样的语言和轻蔑的冒犯之间存在不稳定的平衡,比如,当他把注意力转向自己当时在埃塞克斯的收容院的时候:

矮怪人瓶子大夫,会验尿
为女皇,打理国家的监牢
跟都灵总督一样,有脸面
除了在伦敦,他极少出现
人称老艾伦,专治疯女士
花斑的梅毒,却罕见治愈

走穿越树林的新路正合适

去看前后的两个红白地狱。^①

这是好诗，但并不是原汁原味的克莱尔。相比之下，他在北安普敦时期之前的作品在总体上表现出了最大限度的压力，同时有最强的自信与冷静。当然，没人会否认他在收容院时期最著名的那首诗里启示录式的悲情（以“我存在——可我是什么，没人关心或知道”开篇，包括“巨大的，我的生命尊严的海难”这样的句子），也不会有人低估这一时期的歌谣和十四行诗，它们都是额外但又不可或缺的收获，尤其是那首写得很晚的十四行诗《致约翰·克莱尔》，我们也不应该忘记《圆橡树》、《金翅鸟》、《银莲花》、《鸢尾的花冠颤抖在微风中》、《雷声轰隆着越来越响》和其他一些诗。然而，他一生努力的最高成就却是在中年的早期。在那伟大的喷发里，他写下的短诗描绘了风景中孤独的人物、被抛弃的人物、受到威胁的动物、落单的动物、鸟和鸟巢、突然的气候变化，所有这些都传达出异样的暗示——它们极易受伤害，同时又具有忍耐力。面对我前面提到的诸多不幸还能写出这些诗，这个事实本身就能表现出创造精神的神力；它们再次验证了基思·道格拉斯（Keith Douglas）的观念，艺术作品固有的能力是“说出某些真理，其永恒的品质要求获得针对永恒本身的那种敬畏”。

在这些作品里，克莱尔被引向了曼德尔斯塔姆夫人所说的“和声的金块”，那是隐藏在他的声音和听觉背后的东西。要找到这种声学的珠宝，敲响并把握住一个人真正的声音，这是最精准也最求诸直觉

^① 这两个地狱似指收容院里男女病人分别入住两座房子，分别刷成红色和白色。

的操练,这对克莱尔这样的诗人来说尤其困难,他在十九世纪二十年代的处境在某种程度上跟一百年后的克里斯托弗·莫瑞·格里弗(Christopher Murray Grieve)的处境是一样的。也就是说,克莱尔跟格里弗一样,在被普遍接受的语言里进行操作,但同时又多少知道这种语言并不适合自己。格里弗处理这个问题的办法是发明一种综合的苏格兰语,而他自己也变成了休·麦克迪尔米德(Hugh MacDiarmid)。或许,如果克莱尔把自己的名字改作约翰·范或者杰克·普罗格,他对自己诗歌的作用的意识会更有针对性。尽管如此,我们仍可以说,麦克迪尔米德在二十世纪二十年代的理论激情实现了克莱尔一百年前的直觉——但在艺术上,即使现在看来克莱尔也总是拥有更确信的声音。麦克迪尔米德的写作致力于恢复俗语的活力;他渴望清除障碍,进入通俗知识和未被承认的潜力的储藏;英语文学让他感到愤怒和遗憾,因为它坚持一种“狭窄的属于权势的传统”,而不是“把基础广泛地建立在不列颠诸岛不同的文化成分和多姿多彩的语种和方言上”——所有这些,都可以看作是使克莱尔大量的实践所隐含的意义明确化。我相信,麦克迪尔米德在使用歌谣韵律的时候也会意识到自己和克莱尔的密切关联。

最初在两个诗人耳朵里响起的是同一种诗歌节奏;在这种韵律里,个人和公共的经验就像两股泉水融为一体,无法分开,也正是在这种韵律里,克莱尔的义愤表达得最为尖锐。比如,他最有力的诗作之一写的是被称作索迪泉的采石场,读这首诗,我们可以马上辨认出克莱尔的声音来自一种深远的古老的律动,他用力地把让他付出了个人代价的,对非正义的体察拖进了生动的语言;促进这种体察的也是歌谣传统里阴沉的民俗智慧,还有他与《李尔王》和《约伯记》的作者们分享的对人生的高度悲剧性的理解。

1809年，议会通过了赫普斯通的圈地法案，把索迪泉划给了教区的道路管理者。这片土地因此变得像失去自主的乞丐，只能仰仗教区的施舍。克莱尔的诗如此令人兴奋地打开了表达的渠道，这是因为人和地域的身份之间的所有屏障都被移走了。《索迪泉的悲歌》在成就上当然不能跟麦克迪尔米德的《一个醉汉看菊花》相比，但它令人兴奋地把平俗用语和幻象中的愤怒结合了起来，这正是麦克迪尔米德渴望重新引进苏格兰的东西。然而，对这首诗我主要想说的是，这种歌谣体对克莱尔和麦克迪尔米德有相同的作用；它把诗人置于他的世界的中心，让他的声音在自己的路线上前进，就像在垄沟里拉犁。在我选出的几节诗里，乞丐受困的尊严和被征用的土地的命运共同表现出各自的困境：

我没有帽子去讨一文钱
扔到面前，也不会去捡
我不会表演装瘸子走路
只是祈祷能把自己保住
在伸手掠夺的暴利面前
留下的东西，少得可怜
一枚别针就让利益折腰
为把它别上自己的袖套
.....

啊，属地权，你这恶畜
你心里装的只有不满足
教区手里的根茎和枝叶



在他人的脸色之下凋谢
磕绊过老农鞋子的肥料
把石头偷藏起来的苔藻
你们不再属于我，今天
我已经变成教区的财产
.....

银色的溪流变成了水沟
光秃秃没有一束灯芯草
当粮价上涨，粗野的狗
把树木堤岸和我都挖倒
为了拿走砂石，和粗岩
他们把我从里到外翻遍
我绿色的小山也被移走
他们仔细剔着我的骨头

这些占有我一切的恶党
昨天他们才来到这世上
在落入城里的买卖之前
我跟他们一样志得意满
我放养自己的牛马羊羔
在采石场下面建起小镇
那时他们还没豢养狗猫
可后来竟对我如此残忍



蜜蜂飞着打着虚弱的转
它们找不到落脚的花朵
然后，疲惫的翅膀振颤
死去了，在青苔上跌落
兔子看见我的小山移走
放弃了我贫穷可怜的家
像穷人们为救济院发愁
它们趴在路面上轻轻磨牙

我不再有一个藏身之处
可以招来爬的飞的动物
躲在石头下面的甲壳虫
聪明地跑掉，无影无踪
家畜吃掉我每天的抗争
像把路上的一切吃干净
如果甲壳虫像往常一样
跑出来就会被蹄子踩上

.....

显然，这首诗意在表达异议，另外一首类似的、但温和一些的题为“圆橡树溪的悲叹”的戏剧性独白也是如此。它们在社会抗议和艺术上的努力有完全一致的步调。如果说这里有对音步的强势的重击，那是因为它本身就根植于传统：跟随诗体而来的很浓重的效果。我在这里想要强调的是，这种歌谣体赋予克莱尔一种传统的语调，让他在正确的诗歌道路上向自己的“和声的金块”前进（如果说不是直

接地进入)。

对诗人来说,这种“金块”要比任何由音步构成的东西更难以捉摸,更个人化。在克莱尔那里,它主要出现在他的一些短诗里,我们也许可以称之为那些“短小的一挥而就”。这些诗是些迅速的小尝试,都具有令人惊异的天真和精确,我曾经提到过它们的主题——动物、乡村景色等等——每个细节都流畅地出入语言,流畅得就像情绪和冲动在身体和天气之间游走。在这些诗里,“和声的金块”不是表现为高超的技艺;这些“柔韧对句”的真意,更多地在于言辞本身自发的如鱼得水的状态,而不是制作出来的甜腻、精密的调节和刻意的技巧。实际上,这些诗并没有很多音调的变化,就好像人们在自发的兴奋的时刻发出的叫声不会有太多的音高的变化——可以说,我考察的这些作品构成了一系列这样的短促、强烈而自发的呼喊。

克莱尔写鸟巢的诗属于这一类型,尤其是《歪脖啄木鸟的窝》,《夜鹰的窝》;还包括著名的快照式的作品,比如《嬉闹的野兔》,风俗画式的十四行诗,比如《伐木工》,风景诗,比如《爱蒙斯代尔的石楠》;还有,在更深入的层次上,写獾的小型的加倍十四行诗,折叠双联画式的写貂猫和狐狸的十四行诗。我渴望引用所有这些诗,但时间有限,而且这些文本到处都能找到,所以在这里我随手选了一个具有我看重的那种优点的例子。它是多种片断中的一个,实际上它只有这一个散落的诗节,然而它随意的对瞬间感觉的攫取——比如,它不经意地对雨滴完美的特写——再一次有力地说明,艺术上的真理确实在于那些具有重要意义的小细节:

雷声轰隆着,越来越吵
打草人的耙子抡得更急

漆黑，快散架的云慢飘
他们合力把大草屯搭好
躲在下面，林间风惊起
大雨点片刻把一切打透
斜放的耙子上水柱直流
他们在喷香的草里瑟缩
没淋到，或找马车暂躲

这首诗写得丰满，没有矫饰，似乎毫不费力。然而事实上，通过成功的压缩，它把句尾停顿作结的九行押韵的诗句匀称的形态和云朵、打草人、雨滴和湿润的风完全活跃的运动结合了起来。实际上，在这里外部世界的运动是属于克莱尔活跃的精神运动的一个方面；这些诗句遵从并揭示了华兹华斯的训诫：诗歌应当在宇宙的运行中揭示人类的心灵和头脑的运行的对等物。克莱尔的诗富于实在的东西，它装满精确的细节就像谷仓里装满谷子，但这并不意味着它注定要堆砌然后陷入它的物质性无法自拔。相反，他的诗的独特之处正在于其摇曳生姿，一路跳荡，纵横无碍的运动。这是劳伦斯所说的活生生的当下的诗歌；在很多掩饰背后，在各种题材、场景和危机中，它坚持不懈的主题是一种能够不断前进的天赋所具有的令人敬畏的必然性，以及它竟然可以维持下去这一迷人的奇迹——培植这种天赋的是活生生的人或动物本能的欢呼和勇气，激励这种天赋的是自然界的万物每一次新鲜的转变和回归。克莱尔总是在为受害者欢呼，总是乐于站在柔弱和顺的一方，或者勇敢却孤立的一方，不管它们是什么——比如他笔下的獾：

他转着圈，面对嘈杂的乱吼
要把这群暴徒，赶回家门口
石头到处乱飞，不停砸向他
四周都是敌人，围着他厮打
他们拍着手，放出狗群助战；
老獾转过身，去把它们冲散。
比狗矮了半截，他微不足道
搏斗几小时，它们都被打跑
膘肥体壮的大獒，是个猛兽
躺在地上舔爪子，然后逃走
牛头犬遇上对手，吓得打颤
老獾露出牙，丝毫都不怠慢
追赶着人群，紧紧跟着他们
狠狠撕咬。醉汉蹒跚着骂人……

毫无疑问，尽管我一直在称赞这些生动的短诗，我并不想低估克莱尔那些有更大的修辞格局的、有更强韧的智性目标的作品。比如，他的颂歌《致鹈鸟》。它显然是一首按程式写出的作品，表现的是词语和事物之间习惯性的关系——湿地上“莎苔草繁茂如茵”，沼泽有“湿软如海绵的地方”——可是，它在严格而且复杂的诗节形式中腾挪跳荡的时候却保持了完美的姿态，这使它成为一首具有古典的力量的诗。它的处理和表达几乎具有马维尔式的特点。尽管我尤其重视作为一个吃惊的欣赏者的克莱尔，这并不妨碍我尊重一个写出下面诗句的更具野心的克莱尔：

沼泽的爱侣
爱着湿地上的莎苔草
它们繁茂如茵——在那里，恐惧
只在你家周围盘绕

打颤的幽草
在人的脚下哆嗦
它无力支撑，让行人无法踏过
在那里，你孤独沉默

闲坐着休息
在巨大而安全的
鸢尾丛中，这是你选的福地
或是在老阔柳的树桩上……

因为在这里
你的长嘴合乎真理
粗糙难看，却可以挖凿钻刺
在冰冷的土地上觅食

《致鹈鸟》表现的只是克莱尔各种优点中的一种。没有人会轻视《夏日阵雨》那种更加潮湿温润的丰富，或者《牧羊人的月历》里按部就班写就的作品，或者北堡时期备受称赞的、在题材上占据中心位置的诗，比如《迁居》和《追忆》。可是，在承认这些诗表现出不同层面的优点的同时，我们仍然可以在克莱尔的作品中选出最值得重视的诗，

它们具有汤姆·波林 (Tom Paulin) 在别处指出的“言说的即刻感”。

波林最近在一篇精彩的文章里对克莱尔推崇备至, 参见他讨论诗歌和民族国家的《米诺陶》(1992) 一书。在这里要特别指出的是, 他更早在《费伯方言诗选》导言里的评论尤其具有启发性。他对我们现在已经能读到的, 恢复到最初的无标点状态的克莱尔的诗评论道:

这些诗复原的版本体现出一种另类的社会观念。它们缺少标点, 不受标准拼写的约束, 充满了通俗气息的波动, 它们成为一种民族语言的形式, 拒绝官方标准下打磨出来的优雅。

然后, 波林指出诗人具有“狂热派教徒般的, 对身陷非正义的社会和独裁的语言的意识”, 并总结道: “克莱尔在阶级体系和它体制化的语言中的经历, 被他戏剧化地表现为巴比伦的流放和囚禁。”言下之意是, 克莱尔是后殖民的各种民族语言的现代诗的发起人和先驱, 这种诗源自这些人具有的差异和(或)不满——他们说的英语, 让他们跟使用符合规范的“官方标准”的英语的人们在文化上(也许还在政治上)格格不入。波林主张, 不管是在贝尔法斯特, 布鲁克林, 还是布里克斯顿, 只要那种激愤和口语的声音进入文本, 我们都在克莱尔的影响和示范的听力范围之内。克莱尔曾被认为与主流脱节, 如今这已经变成他最核心的用处: 从来都是这样, 当前对一种新的诗歌的需要会从过去召唤先驱。

然而, 当我们读波林自己的诗, 还有莱斯·穆瑞 (Les Murray)、利兹·罗茨海德 (Liz Lochhead)、托尼·哈里森 (Tony Harrison)、德里克·沃尔科特 (Derek Walcott)、爱德华·卡姆·博列维特 (Edward Kamau Brathwaite), 以及很多踏波和雷鬼乐 (dub and reg-

gae) 传统中的人物的作品,很明显的是,没有人能像克莱尔那样天真地或完全地属于最初的地方语言(或处在焦点上的语言)的声音——我们知道,“焦点”(focus)一词在拉丁语里是家的意思。^① 如今,每一个岛屿上都充斥着广播的噪音,不管是阿兰、奥克尼、爱尔兰还是特立尼达,每只耳朵都塞满了媒体的腔调和供消费的语言。我多年来都跟几个讲方言的小地方保持联系,在那里,孩子们最早模仿的很可能是电视上的广告词,而不是他们父辈的语调。所以,在这种状况下,一个诗人从克莱尔那里得到的不是对老方言的思古之情,或者对过往风俗的怀旧;相反,克莱尔的实践的启示性在于展示了一种必要性:永远一触即发,总是处于优美的语言形态中,柔韧灵活,恰如其分,充满才智地跟随冲动前进。

在我称赞的那些短诗里,克莱尔表现的是一种自我激励的,超越隔阂的生活;同样的生活激扬着汤姆·波林和莱斯·穆瑞的诗歌,让它们汲取并跨越了两三个不同的语言层面。文雅和乡俗的语言推动着他们的诗歌,让它们向内并向前敞开,声学上的震动摇摆和由此生发的枝节不受拘束地合为一体,所有这些显然都来自比克莱尔更加折中主义的对语言的玩味。然而,他应该很熟悉这些诗人的语言表现出的活力和迫不及待,能理解他们为什么需要侧身绕过审查者,挺肩挤开规范,在诗歌中翻滚前进,有时这种前进会变成政治上的动荡之旅。

事实上,克莱尔启发我们相信:诗歌可以突破后现代主义的油腔滑调,投身于泥泞的、真正的想象力的艰苦劳动。他从没听说过曼

^① 踏波和雷鬼乐(dub and reggae)起源于牙买加民间的跳舞音乐,二十世纪六七十年代开始在世界范围内流行,代表性的艺术家有鲍勃·马利(Bob Marley)、彼得·托士(Peter Tosh)、吉米·克里夫(Jimi Cliff)等人。

德尔斯塔姆关于阿克梅主义是“对世界文化的乡愁”的名言。但说来也怪，如果把克莱尔和世界文化这一向往之地上（或状态里）诗歌的来临联系起来考虑，会很有意义——约翰·贝里（John Bayley）最近在很多有才华的当代作者那里观察到了这一来临。最终，在世界文化的梦想里，没有哪种语言会被放逐，古老的比奥夏（Boeotia）的乡野（莱斯·穆瑞用这个形象代表历史上所有的内地的方言文化）可以跟雅典的城市国家等量齐观；在那里，赫西俄德可以像荷马那样获得他应得的荣誉。克莱尔的诗应许的是这样一个梦想：在那里，当一个人面对属于自己的世界里的文化和语言的表达，他不必再考虑两遍，因为任何他人的秩序都不能以规范和官方的名义强加在他的秩序之上。如果读者是为了古旧措辞的奇特情调而读他，或者为田园往昔中如画的风景而读他，那就会与他的期待失之交臂，这期待被注入到一种所有语言都尊重自身的未来的可能性之中，在那无穷的、创造性的语言的泉涌中，人的存在苏醒过来，并生活得更加丰富多彩。因为此时用来表达它的，是它用来自我愉悦的、不受羁绊的词语。



绿色的词语：约翰·克莱尔*

海伦·文德勒

诗歌读者们往往知道约翰·克莱尔(John Clare)常见于选本的几首令人难忘的诗作,并隐约记得他是一位英国的“农民诗人”。他的大量作品手稿直到二十世纪才从地方图书馆、私人收藏和市镇档案里被挖掘出来,并被加以精心编辑(或者重新编辑,有些诗在他生前的印刷本中有过编辑的“校正”)。在过去的二十多年里,克莱伦顿出版社(Clarendon Press)出版的他的诗集非常好,共有九大卷,由埃里克·罗宾逊(Eric Robinson)任主编。据估计,克莱尔写了 3500 首诗,包括所有的抒情体和叙事体(史诗除外)和各种形式类别,其中包括具有惊人的原创性的十四行诗。然而,这位高产的作者因患精神病而在医院里住了几乎半生——从四十四岁到死时的七十岁。他逃跑过一次,几个月都身无分文,在饥饿和痛苦中走了 80 英里才回到家。后来,他被重新诊断为精神病人,并从此一直被关在收容院里。

当代对克莱尔的重新挖掘有部分的政治动机:他的声音代表着未受过学校教育的人、贫困的劳动者、政治上的抗议者和一个消解牧

* 本文是一篇关于克莱尔传记和诗选的书评,发表于 2004 年 5 月 10 日的《新共和》杂志,作者海伦·文德勒(Helen Vendler)是美国哈佛大学教授,著名诗歌评论家。——译注

歌的神话的人。然而并非只是这些社会主张吸引读者阅读他的诗作。他的作品一直受到诗人们的推崇——阿瑟·西蒙斯(Arthur Symons),埃德蒙·布朗顿(Edmund Blunden),爱德华·托马斯(Edward Thomas),以及最近的汤姆·波林(Tom Paulin)和谢默斯·希尼(Seamus Heaney)。这样一位非同寻常的诗人的传记必须公正地对待他的主题(政治的或非政治的)、他所处的境遇(包括他遭遇的所有的贫困和障碍)和他的诗最终的价值。克莱尔的传记作者很难不把精神错乱看作他生活的焦点和背景,因而新的传记的作者乔纳森·贝特(Jonathan Bate)选用了“我存在”(I am)作为书的题目——此诗属于最早写于收容院的作品,那时候克莱尔五旬过半:

我存在——可我是什么,没人关心

无人知道;

朋友弃我远去,像抛弃失去的

记忆;

我是,耗尽我一腔悲哀的人——

它们上升,消失在层层遗忘里

像阴影,在被狂爱绞缠到窒息的

痉挛里

但我存在并活着——像水蒸气

震荡着

进入轻蔑和喧哗的

一片虚空,

进入清醒的梦幻,在它狂暴的海里

没有丝毫生命的意义,也没有



任何乐趣

只有巨大的，我生命尊严的

海难

即使是最亲密的，最爱的人

也很陌生——不，不如说，

比其他人更陌生。

最后两行中悲怆和无助的困惑提示着这部传记的读者，尽管克莱尔当时已婚并有七个子女，在他被“囚禁”之后，他们除了通过信之外没有更多的联系。他在收容院期间写的很多诗都没显出错乱的迹象，包括《我存在》，另一些则不然。对克莱尔的精神症状的分析往往认定他有狂躁型忧郁症，因为他会在一阵阵的狂热中写作，然后陷入虚脱后的消沉。随着年纪的增长，他产生了很多错觉（他是拿破仑，他是拜伦，他是拳击手）。贝特总是尽可能提出对克莱尔有利的疑问，认为多重的身份也许或多或少是一个有意识的游戏，但他并非总是相信克莱尔精神健全。

遭遇如此不幸的人却拥有天使般的本性。克莱尔生于1793年，这个漂亮的男孩儿额头很高，有一双富于穿透力的蓝眼睛；他成长于北安普敦郡，并成为英国风景最好的记录者之一。这个地方在地形学上的重要性比不上英国其他地区，但那里的动植物表现出了生趣、柔美和经久不衰的欢乐（他很多的诗句以“我爱”开头，继之以自然景观、事件或行动：他观察自然的时候，要比我们国家的自然主义者梭罗更加热情）。克莱尔把人类生活与鸟兽和昆虫的生活视为浑然的一体，这一点非同寻常。他记录修篱笆的人、挖沟的人、牧羊人和挤奶的妇女的生活习惯的方式，和他记录狗、獾、知更鸟和白蚁的行为

的方式如出一辙。他模糊地意识到人类行为也许比靠本能生活的野兽更具因果性，所以他经常在描绘天气或野兽的活动之后，以人群来结束他的诗；但当人进入他的诗的时候，克莱尔的语调并没有改变。人类只是被赋予了结构上的而非语调上的显著位置。作为一个农村文化的人类学家，消亡中的风俗的民族志学家，鸟类和植物的科学家，克莱尔拥有天然的百科全书式的头脑。他诗中繁多的细节是压倒性的，但有时这会影响到诗的美学成就。

克莱尔意识到自己对自然和当地风俗有不同寻常的沉迷。他写过自己因为更想观赏自然景物而逃学（他每年上几个月的学，但仅仅是在五岁到十二岁）；他还反复写到自己傍晚放学时的兴高采烈。他从小就跟父亲出去打谷，一直干到二十多岁，干过的工作包括（我引用的是贝特的清单）：“耕童、当地客栈的侍者、铲草工、马夫、花匠、园丁和烧石灰的工人。”他知道在严寒中冻僵、在饥饿中昏倒、在牲口干的活儿面前畏缩是什么滋味。他还阅读所有能得到的书，并把写好的诗藏在自家农舍的墙里。

附近的斯坦福德市的书店老板在伦敦有个表兄弟叫约翰·泰勒，他的公司出版过济慈的《恩底弥翁》。书店老板给泰勒看克莱尔的诗，泰勒大为欣赏。1820年克莱尔二十六岁，泰勒出版了诗人的第一本诗集《描绘农村生活和风景的诗》。此书大获成功，克莱尔成为一位有名的“农民诗人”（是罗伯特·彭斯让这种诗人的类型流行起来的）。1822年克莱尔出版了第二本诗集《乡村游吟诗人，及其他诗篇》。他去了两次伦敦，见到了兰姆、德昆西和赫兹利特，但他和济慈错过了，不久之后济慈就去世了。通过泰勒和其他人的努力，克莱尔找到了一男一女两个赞助人，并获得了订金。

但到了1823年，成功之后到来的却是沮丧，第二本诗集远没有

第一本卖得好。克莱尔的朋友们开始为他的健康担心，劝他去见济慈在伦敦的医生。他的第三本诗集《牧羊人的日历；以及乡村故事和其他诗》1827年出版，但是人们对他的作品的短暂好感已经消失了。尽管包含无可挑剔的《牧羊人的日历》这样的诗，这本书也没赚钱。1835年的第四本诗集《农村的缪斯》也同样遭到冷落。两年后，经济困难加上写作职业的挫折，最终导致克莱尔被确诊为精神失常（按照贝特的推测，这也许是发生在多次酒后暴力事件之后），并被送到收容院生活。

怀着对克莱尔的困境深切的同情和对其天赋的真正热爱，乔纳森·贝特出色地讲述了克莱尔的故事。书中关于克莱尔和他的出版商及赞助人之间关系的细节要比读者想看到的更多，然而我们可以替贝特辩护说，十九世纪早期出版业的特殊情况需要解释。我们看到克莱尔努力争取个人赞助、团体赞助（这样做，“订户们”会保证出一本诗集的花费），并在出版公司里安了一个家。由于克莱尔没有学过标准的语法和标点方式，他的手稿让出版商面临“校正”的问题。泰勒自己把大堆几乎是无法辨认的手稿转录出来（抄写员做不了这个工作），改正错误拼写，插入标点（克莱尔几乎从来不用），纠正方言的语法并且建议删削词句。克莱尔对这些校正的反应是时而感谢时而恼怒。他越来越想维护自己的独立，然而他要依赖出版商才能看到他的书出版。他甚至试图离开泰勒去自己征求订金出版一本由他本人控制的诗，可是他找不到足够的订户。也许，最能体现克莱尔和他的出版商的差异的就是他给第四本诗集起的名字。他不再用一个类似“描绘的诗”或者“乡村游吟诗人”这样的表示文体的题目，而是选了一个特别的名字“仲夏的软垫”。这个短语一经解释，就变成了克莱尔想要的诗歌的象征。他写道：

村民们在夏日有一个很老的风俗，他们在农舍里钉一块饰满野花的草皮做装饰，这种装饰被称为仲夏的软垫——因为这些小玩意儿(指他的诗)是一些野花，它们有谦卑的胸怀和各种色彩，我想这个风俗给我提供了一个机会选取这个并非不适合本书内容的题目。

长满草的土地是“软垫”的根基；但是从这个根基中“生长”出来的花朵并不根植于这些草皮，它们是来自别的地方的物种；它们作为装饰被“应用”于人工剥下来的草皮。这是非常巧妙的而且是绝对准确的象征。克莱尔的诗属于英国的土地；这土地被协调进诗歌，而且装饰以提炼过的自然现象。他一定为这个题目感到了心智上的满意，但是它从未在他生前正式出现过。相反，从《仲夏的软垫》的手稿中选出的诗被泰勒以更加容易接受的、带有文体特征的(而且仿古的)“农村的缪斯”为题出版。

如今我们应该怎样读克莱尔的诗？读他手稿中留下的作品，还是经过泰勒整理的篇目，还是两者中间的半校正的形式？埃里克·罗宾逊恰当地在他的版本中按照原样转录了克莱尔手稿中的诗。乔纳森·贝特希望让现代读者注意克莱尔，所以他根据克莱尔生前出现的被克莱尔“认可的”版本印出了一些诗作，而不是重印近期我们才拥有的一些手稿中的文字(尽管他为了做比较而收入了未刊手稿中的两首)，这当然有它的道理。贝特灵巧的标点能帮助现代读者穿越克莱尔的词语的灌木丛(尤其是那些较长的诗)。尽管如此，我想那些被贝特的版本所吸引的人还会去寻找原始手稿中极为吸引人的自发性；读者不必花太多努力就可以适应克莱尔的语言习惯(为了方

便现代读者，我在这里已经暗中更改了引文中克莱尔的古怪拼写；我偶尔会引用罗宾逊的版本而不是贝特的版本；有时我综合罗宾逊和贝特的版本）。

克莱尔跟客观世界相关的作品主题——风景、花草、动物、劳动者、风俗、季节——并没有明显地随时间发生变化。发生变化的是他的风格。他初期的写作是真正缺乏技艺的，而他的少作（当我们现在再去回顾）也有趣地预示了诗人后来做出的深刻的自我批评，因为他在中期的诗中开始追求观察中的朴素，一些后期诗的语调中则更是表现出了遗世独立的纯粹。

克莱尔早期的诗模仿格雷、考柏和科林斯，并且经常故作诗人语：对萤火虫的致辞会这样开头，“夜晚优雅的照明”。一些单篇诗作可以具有伤感的宗教气质，但也会在标准的另一极上显示出低俗的粗糙。比如，一首戏剧性地称赞“我的玛丽”的诗讲的是女仆玛丽假装疼爱刚出生的婴儿来向女主人邀宠，然而女主人一离开她就开始施虐：

谁在婴儿拉屎的时候
为了取悦他的妈妈而亲他？
还发誓说世界上没有玫瑰
能这么香？

我的玛丽。

但她的女主人一走开
谁在诅咒并希望他快点死？



还掐他让他大哭？

我的玛丽。

令人不安的是克莱尔用完全一样的“玛丽体”去称赞他的狗：

谁在我安坐用餐的时候
好像要乞求一口饭吃
然后摇着尾巴表示感谢？

我的罗夫尔

对高雅和低俗、宗教和喜剧、哥特风格和歌谣体的尝试都失败了，同样失败的是抗议的姿态：

噢，残忍的战争，什么时候你的恐怖
会结束
你对穷人的所有杀戮
会停止？
噢，插进去，噢，把你血淋淋的屠刀
插进鞘里，回归和平，
不要再用人的鲜血沾染
你的手

我们还在他最早的诗作中发现了一批具有预示性的危险的情诗，证

明克莱尔有向任何可爱的脸孔许诺永恒的爱强迫症。

你听，少女，我决不会抛弃你；
你听，如果我给你爱情，
就算此间的爱一去不返，
我也要在天堂里永远爱你。

克莱尔到死都保持他在欲望上的错觉：他有两个妻子而不是一个，第一个是他几十年没见面的初恋情人玛丽·乔伊斯。然而他早期拙劣而且模仿性的诗作里已经闪现出后来的那位抒情诗人的影子。在遭受挫折的时候，他在《论劳动》一诗中描绘了一个和他自己一样充满对自然之美的爱恋的人：他被“消逝的云，村舍旁的小溪和树木”打动，劳动的人想要描绘它们，但他所拥有的语言无法胜任精确的表达：

这风景温暖着他狂喜中的
 胸怀
给它秘密的快乐与未知的
 欣快；
他饱涨的灵魂飞向了记忆的
 奇珍，
并奋力要去诉说，却被“无知”
 拒绝。

1818年，克莱尔有了更多的自信并写了《圆橡树溪的悲叹》，他在三

十年代把这首诗重写为更为著名的《索迪泉的悲歌》。在这两首加长的诗中，部分风景在为自己说话——这是浪漫派的自然诗里前所未有的姿态。在前一首中，一条小溪悲叹它被困的情形，沼泽和湿地被圈住并被变为耕地。树木被砍伐，山坡被夷平，风景的面貌完全改变。克莱尔曾经自由自在地去草地和沼泽游荡，躲藏在树篱间，在应该工作的时候用铅笔在他的帽檐上写诗，但现在草地和沼泽都向他关闭了。公共的道路让他感到紧张；在庄园和领地里他会被看作是一个入侵者；围栏的稳步侵蚀让他失去了穿越开放空间的自由，对一个有着不知疲倦的身体的诗人来说，这种自由与他的写作密不可分。在《圆橡树溪的悲叹》里，当小溪为她遭受的暴力而悲伤，并谴责对她身边的柳树的砍伐的时候，年轻的诗人为她代言：

回望往昔的日子

望着我受伤的小溪；

在幻想中记住它的美丽——

它曾经的样子；

噢，那时我的堤岸用树木

给自己加冕，

这里曾有多么繁茂的柳树！

那些没有感情的卑鄙之徒

心肠硬如砍伐的利斧。

但小溪对掠夺者的愤怒马上就缓和了；挥斧子的人们不过是奴隶，是贪婪的富人们为了自己的利益而下令进行毁灭性的圈地。

但我不去责难流汗的奴隶们，
那些被钱财所迫的奴隶们；
不，我不想伤害他们无害的名字
不想给他们打上罪行的烙印。
尽管，正是他们酸痛的手
挥舞着砍来的利斧
占有这片土地的人并不是他们
他们也没有谋划这场浩劫。

后来的诗《索迪泉的悲歌》重新处理了前面这首诗的诗节形式，行间不再参差不齐。

“生满苔藓的小山们”（此处原来的采石场被称为索迪泉）对夷平它们的“贪婪的一伙儿”包围者大声叫喊，而这些人侵害大地就像扑向猎物的狗一样，在这里这首诗较前面那首更加严厉和直言不讳：

我被贪婪的狗群撕咬
它们一通撕扯和挖掘
剥去了我背上的青草
让我身上没有一片布。

随着卖粮食赚的钱越来越多，更多的土地被圈起来用于生产，因此土地提高了自己的音调：

如果粮价要上涨——
上帝帮忙把它压低吧——

我将连只蚊子都剩不下
也没法再长出一根草；
我不会再拥有一码地
能好好养活一只老鼠，
因为财富把我关进围栏，
我活不下去了。

这是率真的克莱尔全力进行的政治抗议，每行都简练有力而且具有尊严。率性的愤怒确实是克莱尔的一个风格侧面，尽管这不是他最有原创性的品质。克莱尔的原创性产生了两个最高的成就，但两者之间毫无相似之处。第一个是他用各种体裁汇集了充满活力的田野和村舍的场景，第二个，我直到现在才指出来，是他发明了一种具有令人难忘的主体的诗（比如《我存在》）。自然场景在《牧羊人的日历》中达到了众人皆知的完善境地，而其不为人知的完善则体现在克莱尔关于鸟巢的隐秘天堂的诗作中。克莱尔最初计划在《牧羊人的日历》中描绘每个月并且分别为它们附上一个“乡村故事”。克莱尔乐于在韵文中重述他从父母和其他村民那里听来的故事；在这些故事里作者很少出现，也许它们是克莱尔最难以流传的作品。但另一方面，书中那些对每个月的描绘却具有很高的水准。在手法上，它们最应该和插图本手稿中的每个月的绘画互相对照。在贝里公爵的《福星高照》中，我们看到，每个月特有的各种活动发生在同一片风景中：播种者播种，耕地者耕地，一些贵族在放飞猎鹰，而猎人在发射弩

箭。^① 这些互相分离的人物之间没有一点互动；他们被设计为一个关于他们发挥的功能的蒙太奇，而不是一个社会集体。尽管克莱尔会以白天和夜间的活动之间的对照来结构他的每个月（就像他的榜样，写《快乐的人》的弥尔顿），但是在更大的结构安排上，他的幻想在每年的各个特定时间的活动中进行自由的游戏。克莱尔沉浸在所有的自然景物里，他相信动物、鸟类，甚至各种时辰都跟我们一样能够对经验作出回应。我要强调下面这些情感的表征，它们来自《一月》中的分散的片断：

雷鸟也一样背负着恐惧
从她被芦苇庇护的栖息中
飞起来……

（鸟儿们）盘旋着飞向发昏的沼泽，
又一次，阴沉的冬日的倦飞……
太阳慢慢地爬出视野
树林的背后——此刻疾驰的
黑夜，催促着
白昼闭上迟钝的眼睛。

（打谷者）让老鼠们
重归平静

① 法国中世纪的彩色手稿，由多位艺术家为让·德·贝里公爵绘制。——译注

让它们在洞里装满偷来的粮食，
这时，小猫头鹰很高兴打谷者
结束了劳作，等他关上门才敢飞下来……
而鹅群仍在絮叨着，在它们的

睡眠里

梦着杂乱的谷子

解冻的溪流……

而受惊的马，带着扯断的

缰绳

又一次，站在马厩前……

在一段关于小仙女们夜晚的体育运动的华丽段落之后，克莱尔用他最好的感受力的光线，进入了一只睡眠的小昆虫的意识，小仙女的马车们从他身上压过去：

一只小蚊子，睡在她们经过的
道路上，没发觉轮子从他头上

压过去，

睡到日出把他叫起来

都不知道过去了一队人马。

克莱尔的世界的情感本质——有它勉强爬行的太阳，贪婪地做梦的鹅群，刹那间受惊的动物，聪明的偷粮的老鼠，急切地催人的黑夜，倦飞的鸟，无忧无虑的墨库丘/小蚊蚋——给我们一幅英语诗歌中异教的万物有灵的最佳画面。

贝特的诗选收入了《一月》的全文，但《牧羊人的日历》中的其他月份则只收了片断，而且这些片段未必是其他读者认为该选的。除《四月》缺乏原创性之外，几乎所有其他的月份都值得读全文。让我在这里提供给读者们贝特没有选入的一篇，让读者们进而去读罗宾逊的版本（《中期诗歌》）。这是七月的一天，经过一上午热气的上升，正午已经到来。在这种体裁里，克莱尔通常会在大自然的运动嗡嗡作响的时候，让一切都随着活跃的动词的拨弦进行下去。但在这里，自然之歌让位于无声的热力，克莱尔成为一位展现虚无的诗人：

正午燃烧，酷热的
呼吸盘绕，
而白昼死去，静如死亡
人畜忙碌的吵闹
瞬间喑哑，消逝；
布谷鸟飞行中的歌唱
不再回答顽劣的孩子；
即使是跳跃向前的小溪
似也厌倦了叮咚的乐曲，
它的水轻柔地流淌
疲劳的安静，沉入更深的睡眠；
岸上的蟋蟀无语
甚至群蝇也忘了怎么嗡嗡；
除了马车还在颠簸
这片风景睡得没有一点点
声响；



微风停下来；懒惰的树枝
没有一片叶子还能跳舞；
草在山坡上蹒跚着
蜘蛛网静立在空中；

雷鸟翅膀落下的

羽毛

贴在水面上

又硬又沉

就像下面溪水中的

石块儿；

水兰和野褙缕菊

铺展的绒毛

没有一丝吹皱，举着结子的花冠，

在蒸笼般的空气里

没有任何轻飘的东西在浮动——

只有无休止的热

对着最热切的眼睛

骚动着；

正午昏迷在自己的热气里

连阴影下的花朵也凋谢了。

“白昼死去，静如死亡”，“疲劳的安静，沉入更深的睡眠”：我们几乎听到克莱尔如何在抽象的叠加中思考。谢默斯·希尼曾经称赞

克莱尔有才能去展现“世界中的事件层出不穷的状态”，而这段发明了七月的“无事发生”的诗却是它的否定版本，这段诗暗示出来的是当自然走向空白的时候所有克莱尔思念的东西，那些让他快乐的东西：听布谷呼唤，小溪叮咚，蟋蟀歌唱，苍蝇嗡嗡；看跳舞的叶子，波动的草，摇摆的蛛网；让飘动的羽毛和沉在水下的石头形成反差；去看杂草“结子的花冠”在风中吹息；去赏玩阴影中开放的花朵。

贝特的版本突出了克莱尔离开他的老家赫普斯通到北堡之后写的诗。尽管这两个村镇相距只有三英里，克莱尔感到自己远离了他青年时代的家。当他试着写十四行诗的时候，这位经常写得很冗长的诗人获得了一种新的精炼的品质，他以各种方式处理诗韵，而最重要的是他离开了传统的十四行诗的主题。克莱尔关于诱杀獾的四倍十四行诗（英语诗歌中最好的关于集体对孤僻者的侵犯的诗）和写他找到一个鼠巢的十四行诗（希尼出色地评论过它）都经常进入选本。如果纯粹考虑跟克莱尔之前的十四行诗的主题相比较而产生的让人震惊的效果，我会引用一首写貂猫的双倍十四行诗的开头部分，它是“体型苗条的肉食哺乳动物，比鼬鼠大很多，有树栖的习性”。

貂猫，有胆量
长毛蓬松，
体形像鼬鼠，在林中
安家落户，
獾一样的蓬松长毛，眼神
快得像闪电，
他比寻常的猫
个子小一点，



小脑袋，弓腰跑起来，
嗅着地面，把后半身
耸起来，
只走一条路，他隐藏在
孤独的影子
那里，从来都看不到
人类的足迹……

我喜欢玩味这样一幅画面：阅读广泛的克莱尔从莎士比亚《我能够把你和一个夏日相比吗？》那首十四行诗中起身，转而提笔去写让貂猫不朽的诗。同样，思考是否值得去描绘鸟窝里的蛋的具体样子和数目，也需要相当的心力：

五只鸟蛋，壳上仿佛
涂了钢笔水
就像信手涂鸦，在奇思怪想里
它们是大自然的诗篇和牧歌的
一句句符咒
它们属于金翅鸟。

克莱尔对鸟的筑巢习惯有一种真正的达尔文式的好奇心；他希望自己能明白是什么让鸟类拥有筑巢的出色能力。鸟巢对他来说还具有重要的通灵的意义，他把它们看作精心隐藏起来的大自然的繁殖力的居所。克莱尔具有纪录短暂存在的事物的勇气（他把它们看作是永恒的，因为他认为“大自然的欢乐”从创世之时就已经存在），

此外他还具有对他描述的事物的象征意义非凡的自信，在这些描述中形象代表了思想。华兹华斯曾经宣称，“每朵花/都享受它们呼吸的空气”，但是只有克莱尔才让我们相信了这一点。他的牛群、花朵、蜻蜓跟他拥有完全一样的情感的音域。

也许克莱尔是从他和自然的共生关系中获得了一种深刻的能力：对各种形象的精神回响的熟悉和反省。要去描绘花的感情，动物的感情，溪流和采石场的感情，甚至是星星的感情，它们的源头只可能来自他本人。或者，也许自然中的冲突，比如在风暴和洪水中，让他理解了他内心的风暴和洪水，他从内心的动荡中收集属于压抑、灾难和忧郁的词汇，然后他把它们诉诸对自然的描写，而自然之物的每声叹息仿佛都能透过他的皮肤进入他的体内。

他在记忆和心灵中积累了数目繁多的视像、声响和气味，同样丰富多彩的是他的情感。从这些资源中他提炼出了那些几乎是不写任何实体的诗篇，它们是他的巅峰之作，让我们惊讶于这样一位最佳的写物象的诗人会有如此奇异的发展。事实上，正是那些脱离尘世诗篇让我们明白：我们不可以把克莱尔看作一位仅仅执著于记录他的自然世界、民间风俗和乡村故事的诗人。当我们读完这些诗再回头去看那些景物诗，就会发现它们实际上充满感情——即使那些感情是来自蚂蚁或树林（憩息在它们的树阴中/离群的孤独）。在克莱尔整体的生态意识中，自然、人、思想、感情和形象编织出天衣无缝的整体——《田园诗》（他的论诗之作）很坚决地表达了这样的信念：“真正的诗不在词汇里/而在思想表达的形象中。”

阿什伯利最著名的开篇是：“我凡事都尝试过，只有一些不朽而且自由”，这诗句背后沉默地站立着克莱尔。不朽和自由的无实体的价值与物质环境相分离，它成为克莱尔脱离尘世的诗歌中对抗他周

围环境的堤坝。“我的生活已成为矛盾的链条：疯人院、监狱、妓院——”他在模仿拜伦的诗中爆发。在这样绝望的情绪中，他写了另一首诗，他在其中几乎要向鬼魂屈服。尽管一场风暴在他周围咆哮，他却并没有像过去那样被激发出感应，他也没有把它想成是他的永恒宿命的可怕象征：

天空震怒，雷声

炸响

滚动着，像天上的大火山，

但它无法惊动，我心里的冷漠

同样，我没感到对永恒宿命的畏惧。

我的灵魂是冷漠，是巨型的废墟；

时间无法把毁灭的一切

清除干净。

我的生命是地狱——无望的骰子

掷出

男人全盛的时代，不过是

提前到来的溃烂。

这里我们可以看到克莱尔典型的用对位造成的强化效果：“我感到的冷漠”变成了“我的灵魂是冷漠”，而“巨大的海难”成为“毁灭的一切”。于是，诗中不知从何而来的精神力量的觉醒在抗拒性的对句的间歇泉里跳跃：

继续翻滚吧，你这雷声的怒焰，
一声碾压过一声，
直到世界终结，我仍飘然一身；
让封闭在钢铁中的心脏和灵魂
融化吧
直到我能感到自然
是我的王座。

我活在爱里。

“我的生命是地狱”被扳到了它的反面，一个闪光的信条：“我活在爱里。”通过融化心灵建造在自己周围的抗拒爱的铠甲，克莱尔以巨大的努力让他的心灵发出了炽热的爱的阳光，这首诗由此上升到了心灵的光明境地。于是他能够把生活中的沧桑看作幻觉，并且飞行于甚至高于自然的王座的地方，他想象人的心灵最终可以像上帝的心灵一样自由：

我活在爱里，它是不死之光的太阳
我探测自己的内心，去寻找
善的道路；
在它纯净的空气里只有白昼
没有黑夜
在平原，森林，还有大水之上
微笑着。



继续微笑吧；你们这些天空和大地的

元素，

或者，在雷声中皱眉吧，正如你们

对我皱起眉头——

让大地和它的纷纷错觉远走吧

让心灵与它的创造者一样自由。

“我探测自己的内心，去寻找善的道路”：被雷电包围的时候，克莱尔观察自己的内心找到了爱的太阳，它要比他终生赞颂的自然的阳光更加强大。

另一首简单地题为“一个幻象”的诗具有同样的戏剧化和警醒的力量。克莱尔再次找到了永恒和自由，然而这个胜利开始于一个毫无掩饰的对他的生活的故事的重述，他赤裸裸的动词的推进让我们感到畏惧。然而，让人垂头丧气的失落被毅然终止，取代它的是愉快的施与和坚定的守候。这个幻象的寓言具有耀眼的简洁凝练，以永不褪色的语言之光把绝望的情感悲剧重述为一个成功的新生的故事：

我失去了上天的爱，
我弃绝了地上的欲望，
我感受幻想之爱的清甜
而地狱是我唯一的敌人。

我失去大地的欢乐，却感到
我体内充沛的，天堂的烈焰
直到爱和我生长出



属于永恒的游吟诗人。

我爱过，可是女人离去
我躲藏起来，远离她褪色的名誉
我攫取太阳永恒的光线来书写
写到大地只剩下它的名字。

在地球上每一种语言里，
在每一个海岸，每一片海上
我生育出我的永恒之名
让我的精神与自由者相伴。

《一个幻象》讲述的故事是：任何一个困窘的或者长期受囚禁的深刻的灵魂是如何获得内部的自由；写作，直到大地变成他给予的名字，他在突围时进入了纵横无碍的语言空间之中。当大地被提升到语言中，这些词语有能力扩展到每一个海岸上、每一片海上和每一种语言里。

在克莱尔还能写作的时候，他的非尘世的诗篇把正常的听觉调到了星体的音乐的层次，它们展望自由的心灵的胜利，以及太阳的书写者笔下被灵感激发的词语的胜利。但是他有勇气不去看他的阳光，把他的想象力带到死亡的边缘；他写过大量邀请各种少女陪他漫步、与他约会并对他忠诚的诗；1848年发表的《永恒之邀》表达他对一个孪生的女性精神的深切的向往——这种向往在他一生中从未实现过——请求他爱的人跟他一起走进通向他的灭亡的阴暗难测的混乱之途。诗中的每一句都被黄昏和雾气笼罩，但它们补偿的是思想：

说吧，甜美的女孩子，你会跟我走吗，
说吧，女孩子，你会跟随我
穿过山谷一样深的阴影，
夜晚和黑暗的未知吗？
那里的小径迷失了方向，
那里的太阳忘记了白昼，
在那里，再也看不到
 光和生命
甜美的女孩子，你会跟我走吗？

后面的三节诗中，克莱尔惯用的开篇隐喻（死亡的阴影，黑暗的森林，进入迷途）经历了怪异的山崩海啸，有如最后审判的来临：

那里，石头变成洪流，
平原如海浪般上升，
生命消逝如一个梦
那里，山峰隐入洞穴——

跟他其他脱离尘世的诗一样，这些意象的组合抵达了一个抽象的荒凉的时刻：

说吧，少女，你会跟我走吗？
父母生活在那里，却已经被遗忘
姐妹居住在那里，却不认识我们

你会跟我经过这悲伤的，无名无姓的境地吗？

在阴影中，我们忘记了自己活着的父母；一旦我们置身山谷，我们活着的姐妹也不认识我们；无名无姓的状态取消了身份。贝特指出，克莱尔阴冷的第三节诗中回响着哈姆雷特的两难选择：

说吧，少女，你会跟我走吗？
来到生命奇怪的死亡里，
活在死亡里，而且保持不变
没有今生，没有家也没有名字，
生存，同时毁灭，过去曾存在
如今已改变——但我们看到
万物如影子流过，天空展开
上下包围着我们，你会跟我走吗？

这对幽灵般的爱人看到天空在他们之上，这跟现实中一样；但天空也在他们之下，仿佛他们被置入宇宙空间，天空包围着他们孤独的漂流。在这首诗令人心痛的结尾，克莱尔推想，在最终的崩溃中他们甚至会忘记对方：

你探索和观望
阴影之地——我们无法认出
对方的脸，
此刻混合了无理智的空白，
此刻与过去，还是一体吗？



说吧，少女，你的生命
会让死者加入生者的行列吗？
那么跟我一起，去探索你的足迹：
我们跟同一个永恒结成婚姻。

这对爱人不是在永恒中结婚，而是和永恒结婚——这是没有名字的、空白的永恒。这一邀请中包含深切的悲痛和庄严，它的语调和任何基督教的对永恒的许诺都相去甚远。这种精神的朝圣带着前所未有的凄冷、残缺，而且没有确定的目的。

克莱尔后来还写了亲切的关于邀请爱人的诗，它们和他后来写的无可指责的正统的基督教诗歌一样都缺乏绝望和怀疑带来的表达的力度。他使用最初级的抒情的音乐节奏和最简单的单音词汇，伴随着对理性（或者如罗宾逊说的“理知”）的搁置，融合出的结果是冷酷的对亲情的毁灭、时间的崩塌、悖论性的存在和非存在。在克莱尔后期的精炼的诗歌中，很少有十几岁的孩子不认识的词，但是这些词组成了强大的整体，远远超过了朴素的部分效果的简单相加。在克莱尔每行三四拍的乡土歌谣节奏的背后，发挥作用的是一些玄学观念，它们的来源是莎士比亚同样具有玄学色彩的歌谣体的实践。

自然里的“客观”现象和克莱尔的向往之间有谜一样的关系，这是缠绕了他一生的戈尔迪之结：“自然无法解释的谜/只能是秘密的爱。”按照贝特的理解，克莱尔在调情、写作、饮酒、游荡中显示出的无节制是他的诗歌背后的音乐，他热心的阅读（莎士比亚、科学、自然史、地理学和激进政治的著作）则构成了智识上的底音。在贝特的传记里，痛苦的不和谐音伴随着克莱尔早年的贫穷和繁重劳动、中年时代与出版商之间令人烦恼的个人关系以及晚年加剧的疾病和禁闭。

诗人最后的宣言读来令人不胜伤感。克莱尔在他的肖像画背面自题了墓志铭，最终他解答了“自然无法解释的谜”：如今他明白了，他真正爱的是自然而不是玛丽·乔伊斯。他是自然的丈夫，他死后自然只能守寡：

休耕地的游吟诗人
甜蜜的小鸟筑巢的
绿牧场的游吟诗人
自然是你的寡妇……

青苔覆盖的小屋的
游吟诗人，让你的生命
跨越纷纭年代吧：雏菊
开在你的床前
活在你的书里。

克莱尔 1852 年到 1859 年写的诗没有留下来，尽管他在 1860 年又开始写诗，但大多是琐碎无聊之作。他的脑力已经不济，可能是因为脑溢血，1864 年他死于该症。现存一封 1860 年他写的信，写给一位曾在收容院询问过他生活情况的人：

亲爱的先生

我现在一家疯人院里而且记不起你的名字或者你是谁——
请你一定要原谅我没有联络你或者告诉你为什么我不开口我也
不知道——我没有什么可说的所以我就说到这里

你谦恭的

约翰·克莱尔

贝特评论道，“这不是疯狂的声音，而是安静的、绝望的声音。”但这显然并非心智健全的声音；它是从一个社会生活之外的阿基米德点发出的声音。（克莱尔没能力也不被允许到镇上去买烟草，或跟乡民坐在一起谈话，没法跟人类更接近地生活。到1860年，他失去了生命力，只能茫然地坐在收容院的椅子上。那封信的语调既茫然又绝望。）

贝特以克莱尔自己写的另一首墓志铭结束了他的传记，它来自诗人后期的一首题为“农民诗人”的诗：

俗世生活里哑默的人
从小就是一位思想者
每天操劳中的农民
他的欢乐里的诗人。

自然主义者的思想，对日常劳作的关心以及幻想的快乐，仍然继续共存在诗人的头脑里。

阅读克莱尔的诗作的时候参照他的传记会非常有用，对美国读者来说尤其如此。通过把诗人的作品放到当时的公众视野中，放到他生活的自然环境和他记念的乡村习俗中，贝特再现了圈地造成的破坏、教区救济引起的恐慌、让劳动者绝望的季节性失业、农庄潮湿的环境、害死很多穷人的肺结核传染病、所有劳动者（包括这位天才）面临的艰难处境。读者被他巧妙地带进克莱尔的十九世纪的环

境——伦敦文坛、疯人院、富人家里仆人的住处。贝特对克莱尔的诗歌的评价有力、公正，而且措辞得当。这是一部传记，所以这些评论不会非常深入，但整体上它们是准确而敏锐的。这部传记附录中的版本说明并不能解释或者证明书中的编选取舍是否正确，而追求纯粹的读者也许会更喜欢更早的、未经过现代处理的企鹅版诗选。但是，贝特的传记和《诗选》面对的是“克莱尔的新读者”，它们能够吸引很多人去了解这位诗人和他意味无穷的作品。

克莱尔是个非常可爱的人，他给父母带来荣誉，他爱自己的孩子并关心他们的教育，他重视家庭、朋友和自己的作品。不幸的遭遇毁了他的生活，让他离群索居，他本该得到更好的待遇。然而，即使是在“巨大的，生命尊严的海难”里，克莱尔仍然能够记住并把握欢乐，这证明了他内心的光明有多么强韧。



约翰·阿什伯利的《一些树》*

威·休·奥登

也许只有诗人是这样的人，他可以很坦诚地说，自己宁可生活在更早的时代而不是现在，而且他知道这么说意味着什么。他指的是一个非常古老的时代，因为这个黄金时代甚至可以这样定义：那时候，“真实的人用诗说话”这个命题不证自明，就像在我们时代里“人实际上是用散文说话”。

那时候，“真实的”意味着神圣的。从这样的观点看来，男人或女人只有在扮演神或女神的时候才是“真实的”；而我们说的“他们自己”并不存在。真实的事件是神圣的仪式行为、婚礼仪式、献祭之类，这些活动使世界持续存在下去，而且不断地重生：仪式是公开行为而非私人行为，不是个人选择要做的而是必须去做的。不能再度发生的事件是无意义的。特殊的、个人的、世俗的东西也没有意义。同样，诗也是仪式，这就是为什么诗人不用自己的名义去说话，而是要做缪斯女神们的代言人。古希腊人把缪斯女神们称作记忆的女儿，

* 本文是奥登为约翰·阿什伯利 1956 年的诗集《一些树》写的序。奥登担任过多届“耶鲁青年诗人奖”的评委，当年他对有可能获奖的法兰克·奥哈拉和约翰·阿什伯利都不算满意，最后他勉强选择了阿什伯利，并在这篇引起争议的序言里表达了他对阿什伯利的写法的不信任。——译注

但记忆对他们和我们意味着非常不同的东西。如果我们说某人记性很好,那是因为他能如实地回忆起过去的确切细节;对一个希腊人来说,回忆意味着用一种形式重新创造过去,他把这种形式叫做“真实的形式”,我们则叫它“理想的形式”。特殊性只是作为仪式中特殊的细节而出现的;比如,赫拉克勒斯应该不多不少刚好完成十二件大功,或者抑扬格的诗在当时只能被用于讽刺和诅咒,这些都很重要。

那是诗人的黄金时代,因为他在主题、风格或与听众的交流上都不存在问题,他还是社会中受到重视的成员。这样一个时代与我们的时代的差别到底有多大,可以从那些初看起来变化最小的事情上得到最好的说明。对罗马天主教徒来说,教皇是基督的代理人,但教皇并不在基督受难节被钉上十字架,我们还可以说某某教皇是个坏人。尽管有几个国家仍保留君主,而且它们的国王或女王可以深受人民爱戴,但没有人仍严肃地认为他们是神圣的;比如说,没有人还相信国王的触摸能治好淋巴结核病。尽管婚礼仍常被看作重要的仪式,但对我们来说,赋予它意义并让它“神圣”的不再是这对新人在公众中特殊的地位,而是他们之间主观的关系,即他们是相爱的。

对我们来说,现实和意义之间存在明显的界限。只有具体而特殊的事物看上去才是真实的,而且有同等程度的真实性。有些事情是残酷的事实,它们除了发生过之外并无更多的意义;有些事情也许具有上帝理解的意义,我们却无法感知;我们可以感知到一些事情确切的意义,我们也许会赋予另外一些事情错误的意义,然而所有这一切都跟它们的现实存在是两码事。人类对时间的经验是一种对连续的独特时刻的经验,每一个时刻都是新的,而且永远不可重现。我们会发现某个这样的时刻很无趣,我们会忘记它,但我们不能否认它的重要性,因为假如它不存在,我们就不会活在现在。在对待神圣的态

度上,基督教和唯物主义的一致之处在于,造物和人都不具有内在的神圣性,尽管对基督教徒来说,两者可以在个人眼里变成神在外部世界里可见的标志;基督教斥之为偶像崇拜的东西,唯物主义斥之为非理性的胡话。

从兰波到阿什伯利先生,现代诗人中很重要的一个派别跟这样一个发现有关:很大程度上是在童年,或者完全在梦和白日梦里,个人的想象生活顽固地继续按照古老的魔法的观念进行下去。这样的世界属于各种神圣的形象和仪式行为,男神们和女神们的婚姻,重复发生的献祭,神圣的国王的重生,以及妖怪和奇异的野兽栖身的领地。

然而,这些通灵的世界和古代的世界之间有巨大的区别,前者中的每一种神话都是独特的——有多少个体,就有多少种神话——它们的起源,它们被发明出来去解释的经验,都是根植于个人的历史中独特的细节,而不是象在古代世界里那样根植于自然中重复出现的事件(比如季节的轮转或天体的运行)。比如,有魔力的数字出现在梦里,正如它们曾经出现在古老的神话里,但梦里的数字有魔力的原因是什么,也许连做梦的这个人都不想不出来。要认识到赫拉克勒斯的十二件大功和十二星座的标志之间的关系并不难,但如果一个雄心勃勃的年轻诗人梦到了三十七,那他要琢磨半天才能想到莎士比亚写了三十七部戏剧。

每个想象力都有它的多处神圣之地,但都只是它私有的财产。在《说明书》一诗里,阿什伯利先生作了一个对比:一边是他个人历史上真实发生的但也很世俗的处境(他为了谋生而写商业说明书的生活),另一边是他对一个墨西哥城镇的神圣的回忆。

多么有限,但又多么完整,这就是我们

经历过的瓜达拉加拉!

我们看到了青春的爱,婚恋中的爱,年迈的母亲

对儿子的爱。

我们聆听音乐,品尝酒浆,也看到了

五光十色的房子。

在这里还能做什么,除了留在这里? 而且,

我们居然没法留下来。

当最后一阵清风,吹拂风雨剥蚀的古塔

让塔顶焕然一新,我移走视线

回到让我梦到瓜达拉加拉的说明书。

读到这里,尽管我从来没去过,也没打算去墨西哥,我仍可以把这些诗句转译成我从风格各异的城市里获得的关于快乐的生活的各种形象。在这个例子里,这样做毫不费力。然而即使是在最简单的情况下,诗人和读者之间的交流也是间接的,要求读者的再创造,但古代诗歌和它涉及的公共内容不要求读者这样做。

进一步地说,一个展示其内在的神话生活的现代诗人不可避免地要问自己,“我真的相信我的神话吗? 如果我相信,我是否有义务去相信它?”

阿什伯利先生《插图》一诗的主题围绕着一个女人,她把私人的神话付诸行动,并拒绝外在于自己的现实;也就是说,她是个疯子。作为一种仪式性的献祭行为,她从高楼上跳了下去。

因为这个情景,将是她期待的

庆典。“我渴望
纪念碑，”她说。“我要比喻般地
运动，就像波浪爱抚没有思想的
海岸，我认识你们这些人

你们将献出每一件我不想要的
好东西。但请记住

我死的时候接受了它们。”

她是个疯子，但那些在公众事务中看似清醒的人们（他们不把任何事情看成神圣的，甚至不把任何事情看作私人的），那些看她跳楼的人群的不真实的生活，难道不是同样的疯狂吗？她的行为尽管疯狂，却引发了对她的嫉妒，因为她有能力作出勇敢的拒绝。

……一个超然的
形象，一个并非

为我们发生的奇迹。

每一种诗体都必须找到适合它的风格。当兰波宣称他的意图是抓住修辞并扭断它的脖子，他指的修辞是某些特殊的逻辑关系，还有传统的意象的搭配，这种传统的搭配尽管对描绘某些经验有用，却一定会篡改他作为诗人所感兴趣的另一些经验。

在华兹华斯提问“什么是真正地被人使用的语言”的地方，兰波把问题替换为“什么是真正地被想象的头脑使用的语言”。在《灵光集》里，他试图发现这种新的修辞，每一个像阿什伯利先生这样有类似兴趣的诗人都面临同样的问题。正如保罗·瓦雷里所说，每首诗都由既成的诗句和雕琢出的诗句组成；诗人必须改进前者，也必须让后者听上去仿佛语出自然，直抵本质。每种修辞的风格都必然表达一个观念：什么应被看作本质。在十八世纪，当时的兴趣在于普遍和全体的东西，诗人面临的危险是忽视个体，但写主观生活的诗人面临的危险正相反；也就是说，他意识到如果他忠实地对待这个世界的本质，那么他必须接受奇怪的意象的并置，因而他会被诱惑去制作雕琢而且古怪的作品，仿佛主观上神圣的东西必须在任何情况下都是古怪的。同时，他无法回避的问题是如何调和对本质的忠实和交流中的精确性，因为诗歌写作预设了交流是可能的；没有人会写作，如果他相信交流是不可能的。

那么，我们就不会感到奇怪：许多现代诗，包括阿什伯利先生那首有趣的六节六行诗《画家》都关注创造过程的本质并提出一个问题，“如今，写诗还是可能的吗？”



约翰·阿什伯利与过去的艺术家*

海伦·文德勒

正如我们看到的,很多抒情诗的说话者都用一种亲密的方式对看不见的倾听者发言。在乔治·赫伯特的作品里,看不见的倾听者是上帝,在惠特曼的作品里则常出现一位未来的倾听者。阿什伯利是那种在过去的倾听者那里寻求亲密感的诗人,约翰·贝里曼也是如此:贝里曼有安妮·布莱德斯崔特,阿什伯利有帕米加尼诺。^①跟惠特曼一样,阿什伯利构想出第二个看不见的倾听者——他的读者,他的很多诗都敏锐地意识到这个倾听者的存在。《凸镜中的自画像》是阿什伯利长篇的“论诗艺”之诗,它内在地依赖于诗人和他倾诉的对象(一位死去很久的画家)之间建立的亲密关系。在这里,我不但要评论阿什伯利在这首诗里发言的变化,而且要探讨他如何让社会生活的伦理进入抒情诗的语言空间。

跟艾伦·金斯堡、艾德里安·丽奇、威·斯·墨温的方式不同,

* 本文是海伦·文德勒2005年出版的专著《看不见的倾听者:赫伯特、惠特曼和阿什伯利的抒情亲密感》(*Invisible Listeners: Lyric Intimacy in Herbert, Whitman and Ashbery*, Princeton University Press, 2005)的第三章。——译注

① 安妮·布莱德斯崔特(Anne Bradstreet; 1612—1672),北美殖民地时期的女诗人。帕米加尼诺(Girolamo Francesco Maria Mazzola Parmigianino; 1503—1540),十六世纪意大利画家。——译注

阿什伯利没有致力于明确的政治行动或评论，因此有时人们会认为他在社会问题上表现得很冷漠、唯我和自恋，我认为这种看法是不正确的。对于这种批评，具有反讽意味的是，阿什伯利在形式上最大的贡献就是把一套巨大的社会语汇带进了抒情诗，它既包括美式英语，又包括英式英语——大众言论、报章俗套、商务和科技用语，以及对流行文化和经典作品的征引。在阿什伯利的诗句里，词语经常自由地跃出它们通常的语境：相互间的位置原本是纵向关系的词语（比如古语“高于”当代词语，正式用语“高于”俗语），或者完全不相干的词语（比如“钉上去的”和心理学的“忧惧”），它们在一种略显超现实但又可以理解的叙事里，以一种横向的（转喻的）方式相互亲近。

比如，在我将要引用的例子里，阿什伯利把两个故事杂合成一体：中世纪神话里的一位古代骑士历经艰险到达一座塔楼的旅程；它的当代戏仿版：一部西部片里的主人公来到一个溪谷，发现自己置身于一个废弃的淘金热时期的采矿小镇（见1975年的《大加洛普舞》）。这种探险当然徒劳无益，因为阿什伯利用它来象征每个人的生活经历。诗中的说话者如今已经醒悟到：从他的视角来回顾，这个故事既真实又反讽，荒诞而且饱含忧惧。阿什伯利的说话者用无人称的“某人”来重新讲述这个老套的原型式的故事，即便如此，他仍然暗中假定他的读者们也经历过这个故事：

某人走近一座破败的
圆石塔楼。它无门无窗，缩在溪谷深处，
只有钉上去的，一堆旧执照牌，
下边是个细条孔，窄得伸不过手腕，
还有一个招牌：“万·坎普的猪肉和豆子”。

打那儿起：忧惧浸染的天空，情感退缩……^①

在句法和词汇上，阿什伯利把高雅和通俗并置在一起（“某人走近一座破败的，圆石塔楼”和“打那儿起”）。当我们跟随这首诗的词汇跳来跳去，从《罗兰公子》到约翰·韦恩，到中世纪插图上防御墙的细条孔，再到采矿者的溪谷，克尔凯郭尔和弗洛伊德，阿什伯利的情感生活史邀请我们共同参与创造这首诗。^② 阿什伯利热诚地设想，他所涉及的东西并不超出我们这些读者的了解范围——在这片二十世纪的感性的崖面上，我们中任何有心读诗的人都可以找到入手和落脚点。在这样一种非正统的用词的气氛中旅行的道德后果是：我们在阅读时会下意识地发问，我们在何种程度上接受了这些文化中现成的、关于给人提供解释的神话？我们会暗中想象自己是踏上亚瑟王征程的骑士吗，或者我们仅仅是那些把庄严的文化偶像降格为世俗的执照牌的美国佬，是满怀克尔凯郭尔的“忧惧”（angst）的人，还是弗洛伊德的“情感退缩”的侵害者或受害者？在诗人头脑的接待站里，任何可识别的语言或想象的碎片都受到欢迎，并占有一席之地。正像阿什伯利在《游艇上的日子》里说的，“头脑如此殷勤，接纳一切/就像供养食客”。

具有悖论性的是，在这种多样性的背后只有一个常量，那就是“变化”。节奏不断加速的经验的变化是阿什伯利的两大道德主题之一（另一个是爱）。可是，要让我们接受甚至欢迎这种变化，把它视为

^① 约翰·阿什伯利，《诗选集》（*Selected Poems*, New York Viking, 1985），178页。

^② 《罗兰公子》（*Childe Roland*）是英国诗人罗伯特·勃朗宁的作品；约翰·韦恩（John Wayne）是著名的美国西部片演员。——译注

变动不居的道德生活的基础，需要怎样引人入胜（或者，至少是喜剧性地）再现它呢？用抒情诗这种属于亲密感的体裁，在其孤独的领域里唤起对我们变化的社会的丰富感受，进而让我们这些读者与作者（作为私密的而且跟我们一起经历苦难的个体）建立亲密感，并对他的社会困境感同身受——这是如何做到的呢？阿什伯利用俗语的魅力克服了第一个困难，引导我们跟他一起，面对一个接一个的变化，“随着诗句生活下去”。解决第二个困难的是阿什伯利巨大的词汇规模，它展现了他在评论德加时所说的“巴尔扎克式的关于细节的知识”^①。

如果读者要追随并理解阿什伯利的诗，他们和诗人之间环形的“共同创造”的关系是不可或缺的，所以阿什伯利会把抒情诗视为一种构想的对话，在这方面他甚至比惠特曼做的更多。当然，实际的对话不一定出现——当未来的读者遇到一首诗的时候，它的作者可能早已过世——然而，正是这种跟看不见的倾听者之间凭空构想出来的对话造就了阿什伯利的诗。阿什伯利很清楚地意识到，让一名读者去关注一首诗其实是很罕见的事情，他同样意识到这里隐含的悖论——如果没有读者的合作，诗人创造出的已被言说的对话就不会发生。你的“我性”（I-ness），我的“你性”（you-ness）——一个悖论性的矛盾修辞在诗人的对话构想中包蕴了相异的“你”和“我”的结合。1981年，阿什伯利的悖论和矛盾修辞进入了一首以此为题的十六行诗（类商籁体）。这首以低调撩人的诗，连续用嬉闹、反讽和恳求的方式展现出阿什伯利亲密的抒情诗的伦理，其中的“它”（这首诗）在诗

^① 约翰·阿什伯利，《观看报道》（*Reported Sightings*, New York: Knopf, 1989），288页。

人“我”和读者“你”之间起到了中介的作用：

悖论和矛盾修辞

这首诗在一个很简单的层次上关注语言。

看它对你说话。你朝窗外张望

或假装坐立不安。你拥有它但你不拥有它。

你错过了它，它也错过了你。你们互相错过。

阿什伯利说的并不是“我们互相错过”。初看起来，读者在诗里要遭遇的并不是诗人：这首诗已经被构想为一个“它”，一个已经具有自身轮廓的对象。然而，这首诗也显示出一个作为被听见的抒情声音的、已经确立的具有人称的存在：诗人说，“你们（两个）互相错过”，把具有人称的“这首诗的存在”和没有读到它的读者比做两个没有相见的人物。这首诗被构想为一个具有人称的存在，所以它也可以感到自己内心的情感。在这里，它感到一个被拒绝的求爱者的悲伤：

这首诗是悲伤的，因为它想属于你但做不到。

这首诗对无法唤起读者的注意而感到失望，它提出了一个潜在读者（但他至今仍在逃避）可能会问的问题。诗中暗示——面对这首诗开头带有教训口吻的诗句，读者稍稍感到恼怒，并质疑作者的概念性语言：“什么是简单的层次？”作者的回答为这个说法辩护，同时坚持艺术品所具有的文学性和固有的游戏性。

什么是简单的层次？就是它和其他东西
让它们构成的体系进行游戏。游戏？
哦，实际上，是的，但我认为游戏

是一种更深而且外在的东西，一个梦想中的
角色模式，仿佛在这八月的长日里分享的福泽
无法验证。无尽开放。

“简单的层次”和许多其他的東西(想法、希望、学问、修辞的装饰、隐喻)进行游戏，成为一种阿什伯利式的“系统”，“一个梦想中的角色模式”，一种想象的可能生活的全息投影，一个“无尽开放的”计划。就像阳光在八月的一天里播撒福泽，这首诗希望读者也能分享它的恩惠。“梦想中的角色模式”到底是不是一个读者可以进入的游戏，这完全由读者的看法决定。邀请已经发出，但它提供给读者的只是它自己的魅力，并不能验证以外的任何价值。

作者承认，当诗人的梦境被压缩成实际的语言和机械的转写，它会失去很多，甚至全部：

在你觉察之前
它已迷失于打字机热气腾腾的喋喋不休

今天经历的创造结束了，明天诗人必须重新开始。阿什伯利问道，是什么让诗人一次又一次地开始？他自己的回答是，激发他的是潜意识，因此还有被他想象的倾听者尚未满足的需求。诗人希望介

绍给读者的情况关系到他自己和他的时代，如果没有诗人的介入，读者也许会错过它们。诗人对他那位必要的、但轻浮的潜在读者说：

我认为，你存在就是为了逗我
来做这事儿，在你的层次上，然后呢
你就不见了踪影
或者，已经采取了不同的态度。

如果读者已经采取了反对或回避的态度，这意味着他已经被劝说进入了一个不同的“角色模式”，梦想出这种模式的人物要比这位诗人更强大：更强有力的作者、专制的家长、令人信服的政党，或者传达福音的教会。阿什伯利的人生态度从根本上说是喜剧性的，所以他避免了这种在暗中窥测到的，可能的不愉快的结局：读者拒绝了诗人呈上的诗。相反，在他给我们的快乐结局里，一位以诗的形式现身的天使赠给读者一个人生伴侣。不可思议的是，这位伴侣不仅是诗人，他还是更新过的读者本人。读者把这首诗的“角色模式”内化之后，他也得到了道德上的重建。阿什伯利在诗的结尾处说：

这首诗已把我
轻柔地放在你身边。这首诗就是你。

在《悖论和矛盾修辞》里，阿什伯利创造出多重化的诗人的社会角色：诗人是成型的诗作遥远的作者，是在诗的内部创造出来的，亲密地言说的存在，是把这首诗带进读者想象的看不见的天使，也是把诗里的角色模式内化为自已所有的读者的孪生兄弟。

《凸镜中的自画像》是阿什伯利最著名的关于对话的诗，阿什伯利在诗中塑造的自己不但是写作者而且是“读者”，或者说观看者（因为他在这里面对的是一幅画）。我们知道，在1959年，在他的情人，即诗人皮埃尔·马托里（Pierre Martory）的陪同下，阿什伯利在维也纳艺术史博物馆里偶然见到了帕米加尼诺精美的小圆画《凸镜中的自画像》——最近，彼德·史耶达尔（Peter Schjedahl）称它为“马塞尔·杜尚之前艺术史上最具魔力的东西”^①。站在这幅自画像前，年轻的阿什伯利感到的震惊跟《悖论和矛盾修辞》里的“这首诗就是你”类似：这幅画就是他自己。阿什伯利无法忘记这种强烈的认同，并希望理解它，所以他开始阅读关于这幅画的历史的和美学的评论。十多年后，在1972年的这首552行的诗里，阿什伯利重构了1959年的最初的体验。在原先的体验里，恋爱关系、自我辨认和美学上的欣赏已交织在一起，阿什伯利又整合进了他后来获得的关于这幅画的信息。^②阿什伯利以帕米加尼诺的画和他自己（画的观看者）作为模特，来画一幅他自己的自画像，一位跟死去的艺术家和当代或未来的读者进行亲密对话的二十世纪诗人。跨越历史的应和的波浪把当前的观看者和此前所有被这幅作品打动的人们联系起来：从克莱门特主教，到艺术评论家西德尼·弗里德博格，这些人甚至包括在1527年洗劫罗马期间闯入帕米加尼诺画室的德国人，他们“惊叹他的镇定”，并把他放走。^③在诗中，阿什伯利放射出一道对帕米加尼诺的

① 《不合时宜》(Out of Time)，见《纽约客》(New Yorker)，March 8, 2004)，84页。

② 亦参见阿什伯利谈帕米加尼诺的短文，《观看报道》，31—33页。

③ 教皇克莱门特七世(Pope Clement VII, 1478—1534)，帕米加尼诺的赞助人；西德尼·弗里德博格(Sydney Freedberg, 1914—1997)，美国艺术史家，哈佛大学教授，以研究文艺复兴时期艺术闻名。——译注

时代进行社会性想象的光线,进而发出的另一道光线则照亮了从那个时代到现在的艺术批评语言(从瓦萨里到弗里德博格)。^①在这首纤柔迷人的诗里,阿什伯利表现的是一位热情的观画者(或一首诗的读者)会产生情感——从客观超然到觉醒的同情,从学术兴趣到审美的投入,从自我指涉的沉思到对死去多年的画家直切而诚挚的致词,直到最后被迫放弃自己内心深处产生的眷恋。

诗人在这幅画里深入地辨认出了他本人,以至于十多年后再看仍为之着迷,并且一定要用语言的媒介重构它,用帕米加尼诺独有的方式来创造他的自画像——这究竟是出于什么原因?在阿什伯利看来,这位画家作出的是一个趣味无穷又充满肯定的选择,即用这幅画表现一种对“现实”的显著而且目标明确的变形,这种变形是因为帕米加尼诺令人吃惊地拒绝使用平常的镜子,并且选择了一面凸镜。在这幅画里,画家年轻俊美的面庞丝毫没有受到影响,因为它从镜子的中心照出的;背景里的窗户因为它的曲率而显得足够正常,不足以引起观看者的不安。通过显著放大而变形的是画家的右手,他用来创作的手,它伸向画的前景和观看者,然后绕弯转走。下面这段诗展现的是阿什伯利对这幅画最初的印象的再创造,它不经意地开始,仿佛是在跟读者谈话,而且已经把画面中的运动和意图归因于被描绘出的画家之手:

如帕米加尼诺所示,那右手
大过头颅,突然伸向观看者

^① 乔吉奥·瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574),意大利画家和传记作家。——译注

并轻飘地转走，仿佛要回护
它展示的东西。几格铅条窗，古光线，
毛皮，绉纱，一枚珊瑚戒指，一起运行在
一个动态中，支撑起这张脸，就像那只手
它游来再游走，区别是它的宁静。它正是
被幽藏的东西。

在这首诗余下的部分里，阿什伯利时而把画像中的面孔（及其灵魂）看作幽隐在人工制品中的东西，时而把它当作一个可以交谈的人，一个服从自身的建构法则的局部画面，一个对它的观看者说话的存在。参阅阿什伯利对索尔·斯坦伯格^①的画《空房间》的诠释，可以帮助我们更好地理解诗人关于任何个人的灵魂都不可避免地处于幽隐状态的观念。这幅画表现的是一位炼金术士的房间，里面机智地展现了有提示性的个人物品，但却没有出现人的形象。在《观看报道》(*Reported Sightings*)一书里，阿什伯利对这个无人的房间（关于意识的完美象征）评论道：

最后这个例子来自斯坦伯格最动人的作品之一，它也许是他奇异的、恰如其分地令人感到不舒适的世界的缩影。生活是个只有家具的空房间，没有人可以进入因为它已经在我们内部。家具既是实用的又是装饰性的，但它们没有一件会被使用，因为没人会走下那些标着一周日期的台阶，或者走进那扇打开的门。

^① 索尔·斯坦伯格 (Saul Steinberg, 1914—1999)，美国现代插图画家。——译注

透过那扇门，我们可以瞥见一棵树的枝干上题着字，啊，它们太远了，我们无法看清。然而，它完全拥有作为象征的功能，这也是我们唯一需要关注的功能，因为它通过讲述这个故事而包含了一切。讲故事的行为本身就具有很大的重要性，要说的事情总会被说出，而说的方式是事情唯一可能的结合物。

——《索尔·斯坦伯格》(1970,《观看报道》,284页)

斯坦伯格的画象征的是无法进入但又敞开的意识，我们在其中可以瞥见自然，但它不是浪漫派诗人从中读到真理的那个自然；斯坦伯格画的树上有字迹，可是，它们就像他画的我们移民祖先的护照一样是无法辨识的。不过，这个炼金术士的房间通过它的家具和结构，在象征的意义上给了我们足够的内容去猜想这位术士的世界。

我们可以用同样的方式理解帕米加尼诺的画像，还有那只伸向前方的问候而且防护的手。当代的艺术家走到过去的杰作面前寻求亲密的即时的指导、交谈和感应。阿什伯利并不把“传统”看作传承下来的东西；他眼里的传统是一个急切渴望着来到现在的资源。然而，现在的艺术家必须拒绝诱惑，不能滑入迟钝的对它难以抗拒的吸引力的模仿，以免丧失他自己的独特性。在诗的结尾，亲密地称呼着弗兰西斯科·帕米加尼诺的名，而不是姓，诗人开始仅仅是请他撤回那只深深打动过诗人的手，可是他领悟到，如果他想不失去他的自我，就必须把唤醒他的东西谋杀掉：

所以我恳请你，收回这只手，
别再用它，给出掩护或问候，
一个问候的掩护，弗兰西斯科：

室内，有放一颗子弹的空间：
我们从用望远镜倒过来的一端
去看，当你后退的速度超过了光
最终在一室的参差之中变为平面

当“那些仍被勾勒在风中的图形”开始消逝，当被分享的美学目标与道德同情的幻觉的余光褪去，这首诗以一种济慈式的转折结束于芬芳的清涼，它最终在一个普鲁斯特式的记忆的瞬间里获得了重现：

这只手没有拿粉笔
整体中的局部无不崩落
不知道曾知道，
除了在回忆冰冷的口袋里
四处低语，在时间之外。

通过记录他 1959 年到 1972 年对自己的感性强有力的修正，阿什伯利绘出自己的自画像，而它的变形不仅是来自在几页之内对这十三年和大量阅读的压缩，而且是因为他排除了这些年自己生活的其他方面。帕米加尼诺的画肯定了年轻诗人对美学变形的必要性和美的信念；它也鼓励了那令人安慰的，让死去的艺术家和活着的观看者进行直接交流的幻觉，以至于这位美国的凝视者认为这位画家不是艺术史上的“帕米加尼诺”，而是一个精神同道，“弗兰西斯科”——通过在自画像里对自己的身体作出关键性的呈现，他放弃了摹仿的现实主义，这是为了坦白地承认每一种赋予活力的美学都有自己变

形的光学。作为一位创造者同行，阿什伯利敬仰那只变形的手拥有的变形的力量，因为它通过绘画的媒介，转写出眼睛从特意选择的、被光线赋予力量的凸镜里获得的东西。

像阿什伯利宣称的那样，如果每种艺术的表现都以自己的形式法则、历史境遇、独特的心理学来偏离复写式的现实主义，那么，面对一个象征性的物件创造出来的明显的跟过去的亲密感，我们是无法从中推导出直接针对“生活—行动”的伦理律令的。我们也许认为自己认识帕米加尼诺的面孔，但是，在跟不合比例的变形的手之间的关系中，它本身就很成问题。凸镜，放大而且弯曲不定的手，提出了让阿什伯利感兴趣的认识论问题，但他更感兴趣的是关于一件艺术品提供的友爱关系的伦理问题。如果像他确信的那样，实际上没有人可以进入他的炼金术的房间，那么，当我们遇到并回应一件过去的美妙动人的艺术品的时候，我们感到的安慰、解脱、友爱之情都是什么？换句话说，这等于询问抒情传统对我们的道德生活究竟有何贡献。

通过选择自画像作为他的工具，阿什伯利多少是在捍卫自己的体裁，即亲密的抒情诗。阿什伯利没有选取那些种被社会、政治的意义网络加固过的艺术品——一幅历史题材的画，或宗教壁画。一幅自画像不会用某些类作品的方式去“表达意义”，比如像《美杜莎之筏》或表现圣杰罗姆的作品，而帕米加尼诺的作品也没有像凡·高包着耳朵的自画像那样，提示一个可以确认的、由自传性的事件提供例证的道德问题。^① 凸镜照出的年轻人没有展示任何可以确定他身份或职业的特征（比如，僧侣的服装、学究的书本或商贩的秤盘）。除了

^① 《美杜莎之筏》是法国十九世纪画家热里科(Theodore Gericault)的作品；圣杰罗姆(Saint Jerome, 347—420)，早期的《圣经》学家和拉丁文《圣经》的译者。——译注

询问的注视，以及凸镜的变形对绘画的手的征服，他没有给我们任何别的东西。在片刻间，奇特的不同自我之间的交换中，阿什伯利变成了自画像里“身处球面的”文艺复兴时代的年轻人，并渴望在能通向不朽的艺术品里，通过“人性的”反叛寻找一个逃身的出口。这是徒劳的：因为有环形的形式的法则，它禁止从艺术的房间里逃走，去真的跟他人身体的亲近：

一个人会想把他的手
伸出这个球体，但承载它的
它自身的维度，不会允许。
无疑，是这一点，而不是反射
藏起了什么，让手夸大地凸现
同时稍稍回撤。没有什么办法
能把它建造得，平如一段墙壁：
它必须投入圆环的一截，
游荡着回到那个躯体，虽然
完全不像其中的一部分，栏起并支撑
那张脸，在那上面，这情景中的努力
读起来仿佛，一个微笑的精微之处，
一点火花，或星光一闪，当黑暗重临
再难确认，是否见过。

艺术必须遵守实现美学目标的法则——“它必须投入圆环的一截……栏起并支撑那张脸”——所以它能提供的只有：

一束悖谬之光，为追求微妙
而发出的命令，已注定让它的奇想
放出毫光：无足轻重，但有意味。

显然，在任何媒介中进行创造的艺术家的目标，都是制造启迪之光，而他的道德或思想内涵却必然在实际操作中出现某种程度的偏转，因为艺术的法则（而不是艺术家）才是进展中的作品的最终主人。同样，艺术没有“内部”：它是纯粹的“表面”，但这个表面，是它用来生发出作品在道德上和形式上的意图的“可见的核心”：

正如对表面没有话可讲——也就是说，
没有语言来说清楚，它到底是什么，它并不是
流于表面，而是一个可见的核心——同样，
也没有办法解决这个问题：情怀与经验之间的对立。

艺术品的情怀（一种美学品质）与产生它和由它产生的经验（一种道德品质）之间存在不可突破的鸿沟，这意味着没有一条途径可以从艺术品笔直地通向“生活—行动”。美学感受和道德同情这两者本身并不重合，尽管它们可能会在回应艺术品的头脑中获得暂时的一致。那么，在阿什伯利看来，通过道德体验，我们可以在一位艺术家的自画像里得到什么？首先，我们被赋予能力去体会一种尘世的生命无法获得的稳定感（那整体在不稳定中/稳定着，一个球，跟我们的那个类似，搁在/一个空的基座上）。画出的世界的微观世界跟我们的星球类似，然而，它没有占据塌陷或扩张的空间，也不拥有飞驰的真实的时间，所以它能传达无忧无虑的亲密带来的宁静，但这只可

能在空的球体的虚拟现实里做到。阿什伯利征引了菲利普·锡德尼爵士(Sir Philip Sidney)的名言(“诗人决无谎言,因为他不肯定任何事情。”),并直接对画中表现的弗兰西斯科说话:

你会继续驻留,你的姿势难以驾驭
而且明朗透彻,既不想拥抱,却也不是示警
然而,让它兼有两者的,是纯粹的
不肯定任何事情的肯定。

当我们理解到,这个年轻人神秘的姿势含有几分要拥抱的感觉,也有几分示警的意思,我们已经接近于挑明那位探求者得到的东西(即年轻时代的阿什伯利在维也纳的收获),要得到它就需要在一件在形式上被理解了的艺术品里,跟过去的艺术家交换自我。他会感到被拥抱,他也会感到被警告。拥抱代表直接的着迷,它如此强烈,以至于它本身就像是穿越时间的一种交流;然而这件作品明显的形式法则,它的难以攻破,同时发出了警告:我们所知的生活在这种交流中被变形了。当观察者感到“被警告”,他觉得恼火:艺术的“球体—房间”曾看上去那么敞开,现在却排斥着让人难以进入,把它的运算法则安全地锁在里面:

实际上

这个“气泡—房间”的外皮
硬得像爬行动物的蛋;一切都在这里
及时地“编程”:容纳的越来越多
总数却没有增加。



在这里，写外皮坚硬的爬行动物的令人不安的语言，能测度数量的“气泡—房间”的冷峭意象，非个人的计算机编程的功能性，不可思议的关于无限的数学悖论都被引发出来，表达它们的是简洁的句法（短小的分句前后紧接）和醒悟后的妙谈——“实际上”，这就是事情的实际真相。正如《大加洛普舞》和阿什伯利所有的诗里，这段诗要求我们评测我们自己的时代，这个时代在我们的头脑里产生了不计其数的，来自科学和数学的经验形象。我们会感到自己在唯我主义中让别人无法理解吗？我们会觉得自己就像“气泡—房间”里的分子一样无序地碰撞吗？我们会觉得被动荡的命运“编程”了吗？我们觉得已经被生活中的“总数”所压倒，在精疲力竭的同时，难道我们不是同时感到更多的数据条目无限地进入我们？阿什伯利腾挪跳跃得如此迅速，所以在阅读他的意象的时候，各种道德的、语源学的、视觉上的问题在我们的头脑中涌现。认识到这些意象，以及无数更多的意象已经在我们内部（因为当我们在诗人的自画像里跟它们相遇的时候认出了它们），就是接受一幅修正过的关于我们自己和我们的语境的自画像，这幅自画像反映出的外在社会环境的风景，要比通常进入我们的思考和文字的那个版本远为多样。

在美学中亲近相拥的魅惑力能够极大扩展我们对一个遥远的感受力的理解，所以我们会用亲密的名字“弗兰西斯科”来称呼这位艺术家，但同时，对被吞噬的结局的警告带来的排斥又是如此惊人，以至于我们必须在这个房间里用一颗子弹处决这位过去的艺术家，或者我们自己。杀掉“弗兰西斯科”，让他后退到死去的过去中，也就是除掉一位强大到可以毁灭我们自己的原创性的大师；如果我们被“弗兰西斯科”勾引，单纯是模仿他，这就等于杀掉作为艺术家的我们

自己。

这种奇特的对话中的道德经验是复杂的。面对过去的艺术中奇迹般的鲜活的源泉，我们是心怀感激的发现者；当我们接受了这位天才画家伸手给予的“问候”，我们可以像熟人一样与他交谈；但我们仍是我们的现代自我潜在的、谨慎的创造者（同一只手的遮挡，警告我们远离奴性的模仿）；然而我们只能是不完美的观察者，总会因为屈从于注意力的丧失而退出一件艺术品（或任何一种生活—事业）：“气球爆裂，注意力/呆滞地离开。”阿什伯利这首诗提醒我们，我们不但是过去的艺术的后代，也是过去的智性的苗裔，它从引用的学术评论中透露出声音：

西德尼·弗里德博格在他的
《帕米加尼诺》里评论如下：“这幅肖像中的
现实主义制造的不再是一个客观真实，而是一种怪异……
不管变形到什么程度，它都没有产生
不和谐的感觉！”

这样的段落让我们关注心智的层面，提醒我们阿什伯利的诗本身是第三层次上的话语，依赖于更早的第二层次的艺术史话语，比如瓦萨里和弗里德博格的评论，它们本身则依赖于早先第一层次的，围绕“客观真实”、“不和谐”、“变形”和“怪异”这些术语进行的哲学讨论。当我们的一部分漂流不定的意识再次被提醒关注——阿什伯利不断地驱动视觉的、思想的、历史的、艳情的、科学的、文学的元素发挥作用——我们扩展自身的接受能力来顺应文本多重的、分裂的词汇层面，它们本身就反映了历史和社会的迥异的各种秩序。

阿什伯利对弗兰西斯科说，“在这些事情上，我的向导，是你的自我/坚定、诡诈、用同一个微笑的幽魂/ 接受一切。”当我们接受“一切”，对帕米加尼诺/阿什伯利进行模仿，我们唤起的是积蓄起来的、改变我们的情感和道德力量。阿什伯利在总结艺术产生的效果的时候，把它跟霍夫曼^①的故事相提并论。他说，帕米加尼诺这幅画的新奇之处在于，它凭借技巧和原创性而跟我们达到的亲密程度甚至超过了“双身附体”，它从我们内部把自己和自己的语境替换成我们平常的对自我和时空的意识：

新奇之处在于：极端的轻怜细爱
呈现出浑圆的、反射的表面上
微微摇曳的欲望（这是第一幅镜中肖像），
因此，也许你会被愚弄，一小会儿
直到你明白过来，这个影像
并不是你的。然后，你觉得自己
就像霍夫曼的人物，被剥夺了
镜中的影像，不同在于，我的一切
看起来都被画家彻底的“他性”替代
在他的另一个房间里。我们让工作中的他
感到震惊，可实际上相反，是他工作的时候
震惊了我们。

^① E. A. T. Hoffmann (1776—1822)，德国浪漫派作家、音乐家、画家，擅写类似“双身附体”(doppepgänger)的灵异故事。——译注

阿什伯利展示给读者他从帕米加尼诺那里折射出来的自画像，这时他希望“也许你会被愚弄，一小会儿/直到你明白过来，这个影像/并不是你的”。他写帕米加尼诺的时候被你震惊——但实际相反，是他面对自己的诗的时候震惊了你。你已经被带出你的时间，沉浸到了阿什伯利的时间里——只是为了唤醒，

当某人向外看，
愕然发现一场降雪，虽然它
正在飞花流霰中结束。
它开始的时候，你正在里面酣眠。

这个济慈式的面对世界的觉醒让我们注意到，当我们停留在美学的亲密感之中，被阿什伯利诱人的声音的魅力催眠的时候，生活已继续向前。新的寒意从空中袭来的时候，阿什伯利不再跟消失中的弗兰西斯科耳鬓厮磨，而是进入跟现在的读者之间的亲密交谈。肖像给予的拥抱不可能持久。“这是它消极的一面，”阿什伯利这样评论镜中肖像美妙效果的解体。“它积极的一面在于/让你注意到生活和压力的消失/不过是表面现象。”正如帕米加尼诺要面对罗马的士兵对他的画室的入侵，“我们现在需要的是这位/捶打着惊奇中的城堡之门的/不可能的挑战者，”他会让感性在震惊中进入对它所处的当代的重估，同时获得更新过的感知的原创性。

阿什伯利这首诗强调所有自命的立场都是不稳定的，不论是道德的立场，还是认识论的立场，因为它们都是“以不容喘息的速度，离群飞走的/思绪”。然而，它也传达了他的第二个长期坚持的主题：爱的力量，它存在于我们的柏拉图的遗产之中，以寓言的方式代表了

永恒的稳定。诗人第一次见到这幅画像的时候，他跟爱人皮埃尔在一起，他们的爱正在上升期，现在尽管阿什伯利继续相信爱的存在，相信它的价值：把我们感知到的东西强化加深——但它已经变得晦暗不清：

爱，曾经

让天平倾斜，如今已沉入阴影，无形，
尽管仍神秘地存在，在某处逡巡。

当“变化”向死亡滑去，在阿什伯利沉思的两个共存的原则之间，它已是更显而易见的一个；然而，过去的爱（在 1959 年）和随时会发生的爱可以让人的注意力集中在生活上，它的力量只有对死亡的忧惧可以相比。被爱驱动的精密推敲把它的对象变成整个世界的—一个范式，当这个对象呈现在艺术家精益求精的、不断吸纳的匠心里：

我们看到的

范例，别以为它仅此而已
它是一切，因为它能被想象
处于时间之外——不是一个姿势
而是万有，在精致的，可供吸纳的境界里

艺术品净化了自己，摒除了谬误，尽管它包容一切（因为即使是环绕它的异质性，而且尤其是这种异质性，也已获得了内部的语言和象征的形式），所以艺术家的视点也可以被别人吸纳。然而，我们无法从艺术品给予我们的种种感受里推出任何明确的道德行为的原则

(不论这些感受是多么亲切),因为它们来自艺术家在独特的、象征的艺术层面上对生活进行的投射。如果说,我们的道德感性中难以觉察的变化是随着时间的流逝发生的,那么我们到很长时间之后才能理解它们,正如直到1972年阿什伯利才能把他散落在心里的反思和判断转写出来。对阿什伯利来说,艺术品对美学法则和亲密感的幻觉的融会,以及从象征性的局部达到认识中的全体的整合,意味深长地认可了内在的自我和外在的可能性——虽然它让我们无法避免地被惊醒,去面对一个变化过的时刻崭新的需要。

如果一个读者相信史蒂文斯的观念:艺术品帮助我们生活,那么面对阿什伯利这首抒情诗的结果是什么?一位诗人想方设法要得到的,终究是一个独特而不可替代的东西,他不会希望自己所有的作品汇集起来变成自己的伦理观的传声筒。正是因为每件艺术品里的驱动力能够让艺术家原初的道德紧迫感“变形”,对作品进行道德的释义才变得很困难。阿什伯利在评论R. B. 基塔伊^①时说,视觉艺术家“不断地精心研究主要的提示意义的方式——诗歌、绘画、政治、性、他观察到的人们的态度,以及他们带来的自身情境中的灵韵——用来破译世界的密码”(《R. B. 基塔伊》,见《观看报道》,第308页)。诗人的观察力之敏锐不亚于视觉艺术家或小说家,但对他来说,社会秩序必须用词语来传达,而不是通过绘画的形象、戏剧的场景、人物间的互动,所以诗歌提供了对当代最难征服的符号体系进行解码的场所。跟形式的强制性法则相遇的时候,诗人的智性积累被规范化,从不可辨识的形态进入一种看上去“对路”的形态。正如史蒂文斯所说,这种行为的道德存在于对既定的、仅仅是“安慰/或认可”的形式

^① 基塔伊(R. B. Kitaj, 1932—),当代美国波普艺术家。——译注

的拒绝之中。用来“安慰”或“认可”的形式是对伤感怀旧的让步。帕米加尼诺——还有他之后的阿什伯利——拒绝直录式的摹仿所暗示的提供安慰或认可的让步，但同时允许可以辨识的构形和情感的亲密在他的艺术里发挥主导作用。

阿什伯利曾这样赞誉夏尔丹，当艺术家“帮助精神迈出新的一步”，就有可能出现一种“辉煌的进展”：

如果以朴实无华作为出发点，既不作出也不浪费任何努力去上升到兴奋的或华丽的层面，艺术天才的每一份贡献都被用于变换手法的方式，改变语言，并帮助精神迈出新的一步，因此产生辉煌的进展。

——《夏尔丹》，见《观看报道》，第47页。^①

对诗人来说，要做到“朴实无华”，一定程度上在于在抒情诗里培养出一种诗人和读者互相信任的气候。阿什伯利站在他们中间，一边是他过去的先驱，他召来而又赶走的弗兰西斯科，一边是阅读他的抒情诗的虚构的读者。他对这两位看不见的倾听者说话的语调含有亲密的理解和同情。阿什伯利的看不见的倾听者——幻想中的“弗兰西斯科”和现实里的我们——激活了这首诗，让它从私人的对艺术品的沉思，进入跟能发出回应的他者的交谈，又从抒情的幽居进入想象，这想象让我们和一位跟我们相像得超出预想的人物配成一对儿。诗歌构建起看不见的倾听者，他们是心领神会的人，能够完成一件艺

^① 夏尔丹(Jean-Baptiste Chardin, 1699—1779)，十八世纪法国画家。——译注

术品生发的思想和语言的表现之环,并致力于一个关于理想的相互性的、想象中的伦理构型。

同时,在《凸镜中的自画像》里,倾听者们——弗兰西斯科和我们——被内置于一套阿什伯利式的语汇指涉的密码。一旦它被解码出来,就会在它的每一个隐喻的阶段上揭示出阿什伯利在其中写作的二十世纪晚期的社会秩序——从爬行动物的蛋到“编程”。对阿什伯利而言,他青年时代曾经遭遇的这个时代的两难处境之一表现在,他的画家朋友们进行的关于修饰性的现实主义和抽象表现主义之间的争论(相对应的是诗歌中关于摹仿和超现实的争论)。帕米加尼诺那幅动人的、令人着魔的、变形的自画像向年轻的阿什伯利表现出了更加让人心悦诚服的第三种观念:艺术是这样一种行为,在保留可供辨识的形态的同时,在每一个虚构性的创造中,都公开地承认并示范如何从直录式的摹仿之中偏离出来。在这首诗里,阿什伯利唤起了过去的兄弟艺术家和当前的我们,让我们能够在诗人捉摸不定的、催眠般的纸面上看到这第三种观念活生生的形态。



布莱克/奥登和詹姆斯/奥登*

詹姆斯·芬顿

记得奥登在牛津读本科的时候，他纵观当时的文坛并认定它提供了一个空的舞台。斯蒂芬·史本德(Stephen Spender)告诉我们，当时奥登预期自己“很快就会占据这个舞台的中心”，并怀着这种心情宣称，“显然，他们期待着某个人物出现”。但不管怎样，奥登的梦想是做中心而不是唯一的人物。克里斯托弗·依修伍德(Christopher Isherwood)将成为小说家，罗伯特·迈德雷(Robert Medley)将成为画家，塞西尔·戴-刘易斯(Cecil Day-Lewis)、路易斯·麦克尼斯(Louis MacNeice)和史本德则以诗名世。史本德曾告诉奥登，他怀疑自己是否应该写散文，奥登的态度很明确，“你应该只写诗，不要写别的，我们不希望在诗歌上失去你。”“可你真觉得我是那块料吗？”史本德怯生生地问，“当然，”奥登冷冷地答道。“可是为什么？”“因为你承受耻辱的能力极强。艺术是从羞耻中诞生的。”^①

* 本文曾以《奥登的魅惑》为题发表于2000年4月的《纽约书评》(*The New York Review of Books*)，后收入评论集《诗歌的力量》(*The Strength of Poetry*, Oxford University Press, 2001)。詹姆斯·芬顿(James Fenton)，当代英国诗人和学者，1994年接替爱尔兰诗人希尼成为牛津诗歌教授。——译注

① 史本德，《世界中的世界》(*World within World*, London: Faber and Faber Ltd, 1977), 51—52页。

后来，史本德还是写过些散文，包括上面引用的他的自传《世界
中的世界》，还有我强力推荐的《欧洲见证》，一本不常见的书。他的
日记很重要，而且他也和戴-刘易斯一样试过写小说。真正的瓜分行
为发生在奥登和依修伍德之间，一位是杰出的诗人，另一位是杰出的
小说家。依修伍德远离诗歌，除了一些很早期的韵文和若干翻译。
奥登则力避一切像小说的东西。他们两人合作过戏剧——那是一个
他们可以友善地分割的领域。依修伍德编电影剧本，而奥登为纪录
片写出出色的文案，其中的两个本身就是诗。^① 依修伍德后来参与
了一部弗兰根斯坦式的电影，稍后乔纳森·济茨(Jonathan Keates)
提议给它加一个副标题“诺里斯先生换大脑”^②。奥登从事歌剧，依
修伍德选择了好莱坞，两人都不碰对方的地盘。

然而，散文不可能被轻易划分出来，或者像前面提到的，只留给
史本德来写。散文是个太重要、太难以令人满意的概念，而且散文在
它的各种分支之中显得太有趣了。怎么可能把诗歌交给奥登，把小
说交给依修伍德，而把散文交给史本德呢？散文是不可相加也不可
划分的。况且，奥登也需要散文。

他因为不同的原因需要散文，比如为了生计。正如他在《染匠之
手》一书的导言里所说，他写所有的讲座发言稿、导言，还有评论都是
因为需要稿费。他希望一些爱能够贯穿在这些写作中。但当他再次
审视自己的批评文字的时候，他决定把它们缩减成一系列笔记。在
奥登看来，成体系的批评是有问题的。在1946年，阿兰·安森(Alan
Ansen)对奥登说，“我觉得，你大概可以出一本散文汇编了。”奥登说，

① 指《采煤现场》(Coal Face)和《夜邮》(Night Mail)——译注

② 戏仿依修伍德的小说题目《诺里斯先生换火车》。——译注

“我不这么认为。批评应该是不经意的对话。”

实际上，他的“闲谈”无论过去和现在看来都和《染匠之手》开头的段落非常相似：

一个诗人最痛苦的经验是：发现他有一首明知是虚情假意的诗已经满足了公众而且进入了选本。他明白这首诗可能还不错，但这不是问题的关键；他就不应该写下它。

没有哪个诗人或小说家希望他是有史以来唯一的一个，但大多数人希望自己是当世唯一的一个，而且很多人开心地相信这一希望已经变成事实。

一些书被冤枉地忘记了；没有哪本书被冤枉地记住了。

在评论一本坏书的时候，人不可能不卖弄。^①

这些都是来自书上，下面这个来自谈话：

叶芝用他前半生的时间写次要的诗歌；在后半生的时间里，他写关于怎么做次要诗人的重要的诗歌。

再看这个：

不管怎样，除了《小老头》之后的晚期诗歌（微笑），艾略特什

^① 奥登，《序言》(Prologue)，见《染匠之手和其他随笔》(*The Dyer's Hand and Other Essays*, London: Faber and Faber Ltd, 1963), 18 页, 14 页, 10 页, 11 页。

么都没写。^①

安森加入“微笑”一词，表示奥登意识到他所说的并不是真的。

奥登很长时间都不整理给期刊写的批评文章，到后来他都忘了自己写过的很多东西，也不知道在哪里能找到它们。《染匠之手》初版于1962年，由一位助手在奥登的指导下收集而成，他的工作是为图书馆复制疑似的文章。然后，应该是由奥登本人来去掉一些篇目。十年后出版的《序跋选》(1973)首次收集了奥登三十年代写的报刊文章，此书由爱德华·孟德尔森(Edward Mendelson)选编审订，他是奥登文学作品的委托管理人和《英国奥登》(1977)的编者。此书出版之际，只有极少数博闻强记的读者才会对奥登的全部作品有所理解。我还要提一下，孟德尔森近期出版的权威性的合集——《散文：1926—1938》仅仅是收集奥登佚文的开始。尽管我们现在比不久前有更多条件来考察整体上的奥登，我们只有看到他的全部散文之后才能真正做到这一点。个中原因并不在于我们期待他的散文胜过他的诗，或者用散文去补足他的诗中已经被觉察到的缺陷，而在于奥登著作中的散文和诗在互相贯通渗透的程度远远超过任何其他二十世纪的英语诗人。在奥登的作品里有不同的导向：布莱克和后期的亨利·詹姆斯，两者在他的诗和散文里都有迹可寻：

剑在贫荒之地歌唱

镰刀在丰沃的田间歌唱：

^① 阿兰·安森，《奥登闲谈集》(*The Table Talk of W. H. Auden*, New York: See Cliff, 1989), 51页。

剑高唱他的死亡之歌，
但无法让镰刀屈服。

流水中的阿米巴原虫
在儿女之中更新换代
“山谷上悬的利剑”
虫子对钢锄儿说道

红的肢体，火焰般的头发上，
禁戒洒满了沙；
但是满足的欲求，
种起生命的与美的果实。^①

不愿思考者
毁于这行动：
不愿行动者
毁于这理智

无矛盾则无进步。吸引和排斥，理智和能量，爱和恨，皆为人类存在之必需。

承担一切的人认为他这样做是出于责任感，他是在自我欺骗，而且将毁掉一切他经手的东西。

有人压抑欲望，因为他们的欲望虚弱到能被压抑的程度；而压

① 第三段的翻译来自周作人的评论《勃来克的诗》(1920)。——译注

抑者或理智篡夺了欲望的领地，并统治那些不甘心的东西。

丰产者和饕餮者：艺术家和政客。要让他们认识到他们是敌人，也就是说，他们各自有一个对方无法理解的世界观。但也要让他们认识到双方都是必要的和互补的。此外，政客和艺术家也有好有坏，其中的好人必须学会识别和尊重对方。

饕餮者觉得，制造者似乎真的被束缚在他的锁链里；实际并非如此，他仅仅是得到了存在的一部分就幻想得到了全部。

丰产者将不再丰产，除非饕餮者像大海一样，得到他过剩的快乐……

这两种人永存世上，他们应该是敌人：任何试图调和他们的人都会损毁存在。

以上文字的顺序是：布莱克，奥登，布莱克，奥登，布莱克，奥登，布莱克，奥登，布莱克。^①

奥登写作的时候，布莱克坐在他的左边，督促他使用平实的语言，下笔要简洁，观点要明确。他不是那个写长句的、写漫长的预言

^① 引自威廉·布莱克，《笔记中的诗和片断，1789年—1793年》(Notebook Poems and Fragments, c. 1789—1793)，见《诗全集》(The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker, Harmondsworth: Penguin, 1977)，152页；奥登，布莱克，《笔记中的诗和片断，1789年—1793年》，153页；奥登，布莱克，《地狱与天堂的婚姻》，见《诗全集》，180页—195页，插图3；奥登，《短诗》(Shorts)，见《诗合集》(Collected Poems, ed. Edward Mendelson, London: Faber and Faber, 1994 edn.)，53页；布莱克，《地狱与天堂的婚姻》，插图5，见《诗全集》，182页；奥登，《丰产者与饕餮者》(The Prolific And The Devourer)，见《英国奥登》(The English Auden, ed. Edward Mendelson, London: Faber and Faber, 1986 edn.)，404页；布莱克，《地狱与天堂的婚姻》，插图16。

之书的布莱克，而是那个暴烈的，写《地狱和天堂的婚姻》和他的笔记的布莱克。亨利·詹姆斯坐在奥登的右边，给他提示迷人的句法和把句子拉长的方法，并让他在细节上继续精雕细琢。这是晚期的亨利·詹姆斯，早在四十年代初他就出现在奥登的作品里。奥登后来写道，“举个例子，贡戈拉或亨利·詹姆斯那样的雕琢的风格就像奇装异服：只有极少数的作家能得到它，但这些极少数的例外一定会让人们倾倒。”还有一次，奥登在他评论詹姆斯的《美国游记》的随笔里说：

詹姆斯发展出一种完全属于他自己的对情感的隐喻性描绘，这是一种现代的贡戈拉主义。在《美国游记》里，不再受制于人物之手的约束，或急躁的情节上的拉扯，这种喻像到达了尽善尽美的境界。

应该说，也许进入这本书的最佳方法是把它当作一流的散文诗来读……要逐句地品味它，因为正像《夜莺颂》不是一篇鸟类学的文章，它也不是一本旅行指南。^①

对那些难以欣赏詹姆斯晚期手法的读者，奥登推荐了关于里士满的章节的最后一段关于李将军雕像的描绘——他称之为“华章蔚藻”，并补充说还有很多别的段落可以与之媲美。它写道：

这位南方英雄的骑马雕像，在遥远的，对它没有任何兴趣的法国制造成型（这措辞听上去多像奥登的），它是大师之作并具

① 见《染匠之手》，309—323页，314页。

有艺术趣味——风格上的精妙，在我们观看的印象里，在它的位置上，似乎就像海里贵重的珍珠被冲刷在一片原始荒凉的海滨上。极高的华贵底座带有最后的法国式的高雅，而那位伟大的战士怀着伤感的高贵坐在马上，抬起他英俊的脸远望荒凉的空间。我们感到他得其所哉，坐在他可以到达的高度，而且在他的孤独的幸福中，极目怅眺，俯瞰众多品类；盖因命运的讽刺，君临这幅图画，赫然尖锐地印在他周围的景色中。这地方不过是两三条交叉道路模糊的中心，空空的没有形式感，只有一圈外围，由三四组小的、新的、敝陋的房子将它粗略勾画出来。它虽不雅观却不知为何显得空荡，尽管空荡却有表现力。“荒凉”，人们这样形容这里的气氛；然而它的效果却奇怪地带有某种自得，因为这是荒凉“时新的”范本或样式。只要我们站在那里，那高大的形体——提醒仰慕者注意它很自觉地，很主观地，甚至很崇高地极力漠视着，端坐着，也就是说，高高在上而且超然，这是它最后留给世界的姿态——乐于自己有仰慕者作伴，也因此有人会感同身受——所以，关于徒劳无用的强烈的联想会一时间离它而去。但当我们转身，会感到它再度孑然一身，在它的高度上，在这高度呈现出的某个非凡的、标杆般的孤栖之处，在某个永存的用于忏悔的高座上，跟那个徒劳无用的天堂交流着。因而，当我遭遇我最初的震惊，当我解开里士满的历史性贫困的谜语，至少我感到了再次的觉醒。这种贫困绝对是历史性的：照此理解，它就会鲜活起来。已经被证明的就是这种处境——或者，也许那是一个更晚的、更模糊、更虚弱的残局——假神受到了膜拜。离去之前，当我回望李将军进退两难的无助形象，它就这样被时间和命运骗走了一半的意义，我想，还有这样骗走的一半的尊

严，骗走的伟大的纪念，我领会到的不止是对注定的失败的伤感。这全部的不幸诉说着一种永远不可能获得的理想。^①

就这样，奥登听到了这种音乐，这种贡戈拉主义，而且被它魅惑。他自己的散文需要这种散文，他自己的诗歌需要这种诗歌。热爱晚期詹姆斯的人当然不止他一个。但另一方面，他也绝没有追随大多数人，而且，也许是他的个人发现的意识，还有他对晚期的詹姆斯被忽视处境的认识，使他的借鉴成为可能。

对那些无论如何不再盲信奥登的人来说，这种詹姆斯的影响是令人不快的。然而奥登需要各种影响，并总是需要它们。当他用尽了各种影响，他会进入沮丧的状态，然后很快就去世了。所以，我们在哀叹詹姆斯对他的影响，或者希望它不存在之前应该三思。这里是写于1941年的《在亨利·詹姆斯墓前》一诗的开篇段落，这首诗初期的形态是一个二十八节的重磅作品，而到了1945年它被缩减为二十四节，最终它被浓缩到只有十节，这是1945年的《诗合集》的版本：

雪，比这些坟墓的大理石少一些顽固
把捍卫白色的任务留给了它们；
我脚下的水洼正容纳着
蓝色，回应着浮现在天空中的云彩
那一闪而过的瞬间所觉察的，无论是飞鸟
还是哀悼者，都被它们重复。

^① 亨利·詹姆斯，《美国游记》(American Scene, Collected Travel Writings; Great Britain and America, New York: Library of America, 1993), 677—678页。

而那些石头，上面的名字来自
各具特色的空间，形象们曾经迷失其中
让所有人发抖和犯罪，
岩石在天真的沉静中站立，每一块
都标出一个地点，在这里
又一连串的错误不再显得独特
新奇感也就此消失。

当反思的语言被换成了树木，这种交易会
会使谁真正受益？什么生活的场景可以
对缺席者公正？哦，中午只是在反思自己，
而那块沉默寡言的小石头，是那位伟大
而多话的男人的唯一见证，

它做的评判，比不上我可憎的比照
留下的无知的影子，或者，也比不上
那遥远时钟，它用心灵对时间瞬息的读取
挑战着，干预着，而这时间
是一个温暖的谜，不再拥有它的你
让我交出我私人的喝彩

惊人的，是我的忧虑迈出的笨拙脚步
对你的赞誉带来的热烈的侵犯
是这可疑的时辰中的主题



哦，难缠的省份里严厉的总督
哦，有难度的诗人，亲爱的沉醉其中的艺术家，
请接受我的泥土和花朵。^①

在《后期奥登》(1999)一书里，爱德华·孟德尔森称这首诗“饶舌地令人沮丧”——我们知道，奥登本人说到底是同意这一判断的。而且，奥登这首诗最早的版本，以及它最后的删节版本(程度上轻一些)的确是把詹姆斯变成了一个圣人，并且要求他为奥登祈祷。孟德尔森说，“詹姆斯死了以后，可以很放心地叫他来做祈祷，尽管他活着的时候很少祈祷过。”^②

孟德尔森指出了该诗最早发表时的一个有趣的情况。它首次发表于《地平线》，之后是《党派评论》。孟德尔森写道，在《党派评论》里它曾被读作是一场“把美国文学经典化为英国和欧洲现代主义的先驱”的批评之战的一部分，其中的关键人物是奥登的熟人迈锡森(F. O. Matthiessen)，他的《美国文艺复兴》在同年的晚些时候出版。奥登对詹姆斯和麦尔维尔的热爱是真诚的，没有矫饰的，但人们仍然会猜想，在向他安家落户的地方的文化致敬的过程中有某种特殊的快感(亨利·詹姆斯的墓正巧在马萨诸塞州剑桥的家族墓区里)。关于这首诗首次在英国的发表，《新政治家》的评论是，詹姆斯和奥登有一个共同点：“他们都为同一个原因改变国籍——美国的中立性。”^③

这是很尖锐的说法，后来也有很多类似的例子，因为我们知道，

① 奥登，《在亨利·詹姆斯墓前》，见《诗合集》，310—311页。

② 爱德华·孟德尔森，《后期奥登》(Later Auden, London: Faber and Faber, 1999), 163页。

③ 《新政治家》(New Statesman), 1941年6月21日。

人们利用奥登移居美国这一决定来反对他。事实上,尽管奥登 1940 年就申请加入美国国籍,他直到 1946 年才如愿以偿。因为诗学上的原因而借鉴一种美国散文的风格也许有对那个时代的英国读者刺激挑衅的成分——尤其对那些希望看到奥登的尖锐性和政治性的读者来说,他们希望看到更多的“人民阵线”的修辞,那正是奥登存心要抛弃的。

奥登是一位修辞专家。他知道自己属于能力最强的那种修辞专家,当他看到自己的这种能力的时候,他在深深的恐惧中畏缩不前了。他畏缩的时候,追随者们感到沮丧,因为他们并没有看到他看到的那些混乱。他们看到了《西班牙》一诗的修辞的美,这首诗在“昨天”、“今天”和“明天”之间制造重复和变化的手法简单得令人震惊,但却支撑起了意象丰富的一百零四行。奥登自己看重的句子,体现的是梅纳德·凯恩斯(Maynard Keynes)的评论,“在这里他正在为很多有骑士精神的心灵说话。”

今天是,死亡的机会蓄意地增加
对必要的谋杀中的罪恶清醒的接受——^①

这诗句激起了奥威尔在《阿德尔菲》(*Adelphi*)1938 年 12 月号上的第一次粗野的攻击:

我们的文明越来越多地生产出的两种人,暴徒和娘娘腔。
他们从不见面,但是互相需要。某人在东欧“清洗”了一个托派

^① 奥登,《西班牙》的最后版本,见《英国奥登》,210—212 页。

分子,另一个人在布鲁姆斯伯里为此写一个辩护。而且,这当然是因为我们的知识分子中间有个非常普遍的现象,即英国的生活里彻底的软弱和安全导致了对流血(很遥远的流血)的向往。奥登先生能写“对必要的谋杀中的罪恶清醒的接受”也许是因为他从来没谋杀过人,也许他从没有哪位朋友被谋杀,很可能他从没见过被害者的尸体。这些完全不负责任的知识分子,他们十年前“开始从事”罗马天主教,现在“正在从事”共产主义,而且在几年后“将会从事”法西斯主义的英国变种,他们的存在是英国现状的特色。重要的是,他们的金钱、影响和文学才能让他们能够独占大量的出版。^①

有趣的是,尼古拉斯·詹金斯(Nicholas Jenkins)研究了鲜为人知的奥登在西班牙内战中的六个星期,他得出的结论是《西班牙》这首诗对在阿拉贡前线进行的政治上的自相残杀有所偏袒。他援引希瑞尔·康诺里(Cyril Connolly)对两种敌对立场的表述:“共产主义者和社会主义者说,‘先赢得战争的胜利,然后专心革命。’……年轻一些的无政府主义者和 POUM(马克思主义统一工人党)说,‘战争和革命不可分割,我们必须让两者同时进行。’”^②詹金斯认为奥登的“明天……/所有在自由的/专横的影子下的快乐……/明天……/手的森林进行突然的/热烈的主席选举。但今天是斗争”——这种对

^① 《奥威尔全集》(*The Complete Works of George Orwell*, ed. Peter Davison, London: Secker & Warburg, 1998),第11卷,244页。

^② 尼古拉斯·詹金斯,《奥登和西班牙》,见《“我年轻时代的地图”:早期作品,交游和影响》(*The Map of All My Youth: Early Works, Friends, Influences*, eds. Katherine Bucknell and Nicholas Jenkins, Oxford: Clarendon Press, 1990),88—93页。

革命的拖延来自反对奥威尔的 POUM 的共产主义或社会主义路线。如果真是这样，这可以帮我们解释为什么奥威尔对这首诗特别反感，却佯称这是“很少几篇关于西班牙战争的写得像样的东西之一”。

然而，奥登说的“斗争”的意旨何在仍然要视情况而定，我觉得他不一定认为战争和革命应该分开，或者革命一定要拖后。毕竟，这些诗句里的“今天是，单调短命的小册子和无聊的会议/消耗着力量”把政治工作定义为当前斗争的一部分。此外，在《在鲸鱼腹中》里，奥威尔那段有名的对奥登的批驳并不是建立在詹金斯观点引导我们预期的立场上。他引用了两节诗：

明天，对年轻人，是诗人们如炸弹爆炸

湖边的漫步，亲密交流的时光；

明天，是自行车比赛

穿越夏夜的城郊。但今天是斗争。

今天是，死亡的机会蓄意地增加

对必要的谋杀中的罪恶清醒的接受

今天是，单调短命的小册子和无聊的会议

消耗着力量。

奥威尔把第二节诗给漫画化了，他说：

它想要表现的是“好党员”生活中的一天的小报插图。早晨是两个政治谋杀，一个用来抑制“资产阶级的”自责的十分钟间歇，然后是一场匆忙的午宴，之后是晚上忙碌地在墙上写字和发

传单。这一切都很有教育意义。

显然是奥威尔自己加上了“好党员”，政治谋杀，资产阶级的自责，午宴和晚上在墙上写字。所有这些都引起愤慨，但又安抚读者等着看下面的内容：

可是请注意“必要的谋杀”这个短语。它只可能由一个只把谋杀看作一个词的人写出。我个人不会如此轻易地谈论谋杀。刚好我曾经看到过很多受害者的尸体——我不是说那些在战斗中被杀的，而是说被谋杀的。因此，我对谋杀意味着什么有一定的认识——恐怖、憎恨、嚎叫的亲属、验尸、血腥、难闻的气味。对我而言，要避免谋杀，对任何普通人都是如此。那些希特勒们、斯大林们发现谋杀是必要的，但他们并不为自己的无情做广告，他们不把它叫做谋杀；那是“清洗”、“清除”或其他缓和的措辞。只有当你是那种当扳机扣响的时候却身在别处的人，奥登先生的超越道德的招牌才会成立。那么多的左派思想都是那些不知道火烫手的人在玩火。^①

对我来说很清楚的是，奥登把“谋杀”用作一个起强化作用的词，而不是在任何随便的意义上用的：杀戮，即使是在保卫西班牙共和国的过程中也是谋杀，我们必须承认这一点。然而，不参加战斗的脂粉气的诗人挫伤了奥威尔最深的虚荣心。奥威尔是一个主张行动的人，是殖民地警察机关退下来的老手，他和 POUM 一起战斗并且知

① 《奥威尔全集》，第 12 卷，103 页。

道在战场上杀人和谋杀是很不同的两回事。所以，我们也许可以问，在奥威尔对自己的资格做出刺耳的声明之后，到底是什么区分了战场上被杀的人和被谋杀的人？“恐怖、憎恨、嚎叫的亲属、验尸、血腥、难闻的气味”——这里有什么本质的区别吗？如果奥威尔说出真正让他烦恼的事情，人们也许会同情他——奥登无意中指责他是个杀人犯。实际上，奥威尔对在西班牙发生的两种不同的杀戮的区别有明确的判断，但他的判断不是在对奥登的攻击里，而是在他的经典之作《向加泰罗尼亚致敬》里做出的。

奥登本人认为奥威尔对他的攻击“极其不公”，他在1963年给斯皮尔斯(Monroe K. Spears)的信里写道：

我绝对不是在为极权主义的罪行找借口，而是试图说出每个正派的人在无法采用绝对和平主义立场时所想的事情。(1) 杀死一个人类永远是谋杀而且永远不能被称作其他的东西。(2) 在战争中，两个敌对阵营的成员试图谋杀他们的反对者。(3) 如果真有正义的战争这回事，那么谋杀可以是必要的，因为它是为了正义。^①

如果我们承认有法律上对谋杀的定义这回事，这个论辩中的第一点明显是错的，但事实仍然是奥登是在强调而不是忽视战争的肮脏，而且他并没有原谅政治清洗。事实上，跟西班牙战争和共产党有关的一些作家决不避开事情中有谋杀的一面(在共和派一边的谋杀)，他

^① 斯皮尔斯，《奥登的诗歌》(*The Poetry of W. H. Auden*, New York: Oxford University Press, 1968), 157页。

们认为这是他们承认“你不能不打碎鸡蛋就做煎蛋卷”的严肃性的一个标志。这种人物的一个很好的例子是海明威，他嘲笑约翰·多斯·帕索斯(John Dos Passos)去内战中的西班牙是为了去看他的朋友何塞·洛布斯(José Robles)发生了什么事情。为了让帕索斯合作，人民阵线的官员们隐瞒了洛布斯已经被处决的消息。海明威听说后顺理成章地认为洛布斯是个间谍。他不但在一个庆祝第十五国际纵队的午宴上告诉了多斯·帕索斯这个消息，而且跟他的朋友说洛布斯罪有应得。然而，帕索斯拒绝相信洛布斯犯有叛变的罪行。海明威急切地想证明自己是那种知道不打碎鸡蛋就不可能做煎蛋卷的那种人，以至于他公开谴责多斯·帕索斯，首先是在纽约的公共集会上，后来是在一篇题为《阿拉贡地区的叛变》的文章中，随后又是一篇《内部故事的真相》，其中的一个荒诞人物，一个美国著名作家断定在马德里有恐怖行动。

“你不能否认你已经看到了恐怖行动，”专家说。“你到处都能看到证据。”

“我以为你说你没有看到任何证据。”

“到处都是，”这个大人物说。

我告诉他我们有半打的新闻人员在马德里生活并写作，如果有恐怖行动，我们的任务就是发现并报道它。我有我信任的老朋友在安全部门工作，我知道那个月有三个人因为当间谍而被枪毙。我被邀请去看一次处决，但我当时在前线所以等了四星期才去看另一次处决。那个人是在那些被称作“无法控制的人”的叛乱的早期被处决的，但有几个月的时间马德里和任何其他欧洲首都一样是安全的，治安良好的。任何被枪毙和带出

去处决的人后来都被送进停尸房，他可以自己查证，就像所有的新闻记者做的那样。^①

这糟糕的以内部人士自居的态度(与奥威尔的“别跟我谈论谋杀，我对谋杀比你知道的要多”相近)，“不要做资产阶级的自由派懦夫，去问问为什么你的废物叛徒朋友消失了”，对自己在秘密警察中有值得信任的朋友的炫耀，这些全都与奥登的精神相去甚远。奥登在西班牙为《新政治家》写了一篇短小的描述性的文章。他大概还在电台做了一段时间的宣传。他访问了阿拉贡前线。他似乎被一些经历狠狠地惊呆了，但没有人查出它们到底是什么事。他写《西班牙》是为了把它换成钱来帮助医疗援助机构，而在奥威尔的攻击之后，他试着修改了那些得罪人的句子：

今天是，死亡的机会不可避免地增加
对谋杀的事实中的罪恶清醒的接受……

但这到后来也没起到什么好作用，因为他开始把这首诗的结尾看作是怪里怪气的不道德的东西。所以他抛弃而且掩盖它，同时他试图压制自己发明一种富有煽动力的修辞的冲动，因为它可以鼓动人们或阶级去行动。不夸张地说，他对自己的能力或者自己的潜力的恐惧(尽管是在不同的程度上)和他观察希特勒的权力的时候所感受到的恐惧是同一种。这种恐惧导致后来他的仰慕者们垂头丧气地看到

^① 《新闻稿件集》(*By-line*, London: Collins, 1968), 308—311 页, 308—309 页。

的东西：自我泄气，从激进主义中退却，在他自己和追随者之间制造距离，以及回归宗教。

假设有这样一个人，他或她从小到大都是布莱克的崇拜者，离开大学后结婚并生了一个孩子。有一天照料小孩的保姆发疯杀了孩子。几个月后，悲痛的父母碰巧拿起一本《地狱和天堂的婚姻》，并读到一句“杀掉摇篮中的婴儿，胜于怀抱未见行动的欲望”。这时候此人会想，“我曾经喜欢这样的东西，尽管它的表达带有一种古怪的极端倾向；现在我却无法再面对这一页了。”

布莱克是这样一种罕见的人，似乎他可以不受正常的责难，但现在顿时失去了对他宽容的体谅。突然间我们会问，如果要求助于布莱克的话，他的奇怪的说法到底有什么确切的意义，我们会很快失去耐心。比如，在我前面引用的格言之后的句子是：“没有人的地方，大自然是贫瘠的。”这话也许曾经带有一种神秘的美感，它常常是处于严格意义上非真实的陈述之中。但现在人们也许对这种非真实，对曾经为它感到愉悦的过去的自我已经丧失耐心了。

我们应该设想，奥登在三十年代结束的时候读自己的作品就和我们想象中的父母读布莱克一样。在他创造的世界里，曾经有间谍在他的笔下被带走枪决，但现在他经历的世界里间谍们确实是被带走枪决了，而曾经让他欢欣鼓舞的革命的修辞也被证明是致命的东西。所以他对他的作品，对他创造的那些更加暧昧的主人公们都感到警惕和不耐烦。他接受劳伦斯的格言，“愤怒有时候是正当的，公正从来都不是正当的。”他说，“它是对爱人极好的建议，但是在政治上应用却只能意味着‘打击异己。’”他还认为：

一些作家，如写《羽蛇》的戴·赫·劳伦斯，他们试图建造自

己的政治体系，他们总是在愚弄自己，因为他们只是按照自己的经验去建造它们，并且把现代国家当作小教区一样对待，仿佛那是只关乎个人关系的事情，然而现代政治涉及的几乎总是非个人的关系。^①

奥登的“劳伦斯、布莱克和霍莫·林(Homer Lane)”——在这个老的三位一体中，布莱克和奥登的关系时间最久。奥登在《丰产者和饕餮者》里对布莱克的方式亦步亦趋，此书写于1939年却并未发表。举个例子，前面曾经引用过的想法——“承担一切的人认为他这样做是出于责任感，他是在自我欺骗，而且将毁掉一切他经手的东西”，这是在讨论作家和政治的关系的上下文中出现的：

危机。文明遇到了危险。世界上的艺术家联合起来。象牙塔。逃避现实者。鸵鸟。

是的，危机足够严重了，如果我们陷入盲目的惊慌失措，并四处盲动，我们就不会控制住局面……

如果你不得到，你就不会给予。你希望从政治中得到什么呢，兴奋，还是经验？要诚实。

诱惑者的声音，“除非你参与阶级斗争，否则你不会成为一个大作家。”

真正的艺术家并非改革家。贫民窟、战争、疾病都是他的材料的一部分，他衷心地爱它们。有些作家，比如海明威和马尔罗，确实是从西班牙内战中得到了写作上的好处，也许还起到了

^① 奥登，《丰产者与饕餮者》，404页。

实际的作用，他们没有虚度在那里的时光。^①

在《丰产者和饕餮者》里可以找到对应的说法，“独裁者说‘我的人民’；作家说‘我的公众’。”还有，“如果艺术的评价标准是煽动行动的力量，那么戈培尔是一切时代最伟大的艺术家之一。”^②

那些黑夜，铁路的桥洞，烦人的天色，
他讨厌的同伴们并不知道；
然而，修辞家的谎言在孩子那里
就像水管喷发：冷酷成就了诗人。^③

这是1938年底奥登笔下的兰波。当修辞家的谎言喷发，那个孩子成为一个诗人。可如果那位修辞家就是诗人本人呢？随之而来的，“危机。文明处在危险中。世界上的艺术家联合起来。象牙塔。逃避现实者。鸵鸟。”

有人指出这里的用词回应了1937年南希·库纳德(Nancy Cunard)写的一封为《在西班牙问题上选择阵营的作家们》一书约稿的信。奥登可能在看到信的文字之前就允许把他的签名附上。信是这样开头的：

西班牙
这个问题。

-
- ① 奥登，《丰产者与饕餮者》，402—403页。
② 同上，394页，406页。
③ 《兰波》，《诗合集》，181—182页。

英格兰、苏格兰、爱尔兰和威尔士的作家和诗人们。

我们很多人都清楚，如今在全世界，我们前所未有地注定被迫选择阵营。模棱两可的态度，象牙塔，悖论的和反讽的超脱将不再有用。^①

在下文中我们很快看到，“今天，斗争是西班牙，”这是从奥登两个月前发表的诗中摘出来的。

奥威尔收到这份声明后给《左派评论》写信：

你们能否别再发给我这种该死的垃圾？我已经收到过两三回了。我不是你们的奥登或者史本德那种时髦的娘娘腔。

另外，告诉你们的娘们儿朋友史本德，我在保留他关于战争的豪言壮语的样本，有朝一日他会因为自己曾写过这些东西而羞愧难堪，就像那些曾在一战中搞战争宣传的人如今所做的一样，那时候我会使劲重复这些话。^②

奥威尔所厌恶的，奥登同样厌恶。奥登必须停止让他的艺术为政治目标服务。他认识到，象牙塔就像数学中的“点”，真的只是有用但没有现实存在的数学概念，它意味着从所有的经验中隔绝出来。“它在真实生活中最接近的近似值是精神分裂。”那么，怎样让属于所有人的奥登，来构想一种禁止“模棱两可的态度，象牙塔，悖论的和反讽的超脱”的艺术——还有更糟的，也就是最糟的，还强求得到这样一种属于别人的艺术？

① 《1926年—1938年的散文集》(Prose 1926—1938, ed. Edward Mendelson, London: Faber and Faber Ltd, 1996), 730。

② 《奥威尔全集》，第11卷，67页。

翻译*

马克·斯特兰德

几个月前，我四岁的儿子吓了我一跳。他弯下腰给我擦皮鞋，抬起头来说，“我在翻译帕拉采斯基，但进行得很糟糕。”^①我连忙抽回脚。“你的翻译？我不知道你还会翻译。”“你最近没怎么关注我呀，”他说，“我苦熬了一段时间，琢磨着我的翻译听上去应该是什么样子。我越是仔细地端详它们，对它们应该怎样被阅读和理解就越没把握。而且，因为我还是个写诗的新手，它们越像我写的诗，就越不可能有什么高明之处。我忙啊忙啊，无休无止地改来改去，希望奇迹来临，刚好那个超出我的想象的英语译法出现了。噢，爸爸，这很难啊。”

我想象着儿子苦攻帕拉采斯基的情景，不禁流下了眼泪。“儿子啊，你应该找个年轻的诗人来翻译，他要跟你年龄相当，而且他的诗要一无是处。这样一来，就算你翻译得很差，那也没什么大不了的。”

* 选自美国当代诗人马克·斯特兰德(Mark Strand)的文集《词语的气候：诗歌发明》(*The Weather of Words: Poetic Inventions*. Knopf; Reprint edition, 2001)。——文中注释皆为译注

① 阿尔多·帕拉采斯基(Aldo Palazzeschi, 1885—1974)，意大利未来派诗人。

二

我儿子的幼儿园老师来看我。“我不会德语，”她边说边解开上衣，松开胸罩，任它们滑落到地板上。“但是我觉得我一定要翻译里尔克。我读过的翻译都不能算很出色。如果把它们收集起来，我肯定能弄出些好东西。”她脱下裙子，“我听说里尔克是德语的霍普金斯^①，所以翻译的时候我会把《德国号的沉没》放在案头，它一定会对我的翻译有所影响。我还不肯定要翻译哪首诗，但我倾向于《杜伊诺哀歌》，因为它们更像我写的诗。当然，我搞翻译的时候还会去上德语课。”她脱了内裤。“那么，你觉得怎么样？”她问道。

我说，“你属于这样一批人，他们以为做翻译要读的不是原文而是每一个现成的译本。如果你的翻译实际上的来源是已经完成的各种翻译，你为什么还要在德语课上浪费钱？”然后，我伸手赶走她头发上的一只苍蝇，告诉她，“你的方式是编辑，你编辑别人的翻译，直到它听上去像你自己的。你绕开了把一首诗转变为另一首诗最重要的阶段，这是个最初的、寻找粗略的对等物的阶段，它包含了阅读的原创性。”即使你是跟一个懂德语的人一起翻译，你也不过是他的编辑，因为他会迈出最初的一步。而且，不管他多么聪明地让他的选择看上去显得合理，这种选择也是凭直觉自发地做出的。

她说，“照你这么说，我就不该翻译诗吗？”

^① 杰拉德·曼利·霍普金斯(Gerard Manley Hopkins, 1844—1889)，英国诗人。

三

“最近怎么样？”我对幼儿园老师的丈夫说。

“我决定为了挽救我的婚姻而放弃翻译，”他说，“我曾打算翻译若热·德·利马^①的诗，但我不知道该怎么做。”他用皱皱巴巴的手帕擦了擦他汗津津的上嘴唇。“我想，翻译应该听上去像翻译，提醒读者他读的东西的前世是在另一种语言里，而且它不是用英语构想出来的。但如果我做的东西会提醒读者他读的东西在遇见我以前其实更好，那我就会觉得无法下笔了。用翻译来让原诗显得更高贵，这和用翻译来抹煞原诗一样变态。而且更有甚者——”他说着，这回是用手帕擦着我的上嘴唇，而且用手背拂过我的脸颊，“如果一个时期占统治地位的诗歌语汇决定了应该怎样翻译一首诗（通常确实如此），那么它也决定了应该翻译哪些诗。也就是说，在一个重视口头表达的风格朴素的抒情诗的时期，巴洛克风格铺张扬厉的方式就不会受到重视。那么翻译者究竟应该怎么做？他应该采取一种古代风格吗？或者，那样做是否会变成对原作的活力和精妙，以及那个时代自然的感受的戏仿？尽管德·利马是一位二十世纪的诗人，他的现代主义的招牌已经风光不再，早跟现在的诗歌脱节了。在我看来，对他的诗什么都做不了。”说完他就沿着街道走掉了。

① 若热·德·利马(Jorge de Lima, 1895—1963), 巴西现代诗人。

四

为了避开所有关于翻译的谈话，我独自去南犹他州露营。我正要点起篝火的时候，一个光膀子的男人从旁边的帐篷里爬出来，站在那里用小刀磨着指甲。“你不认识我，”他说，“可我认识你。”

“你是谁？”我问道。

“我是鲍勃。”他答道。“我生命的前二十年都是在波多韦柳度过的，我觉得曼努埃尔·班德拉^①是一位没被发现的大诗人，所谓的没被发现，也就是没被英语世界发现。我想翻译他。”然后他眯起眼睛。“我在南犹他州立大学教葡萄牙语，那里急需有人教这门语言，因为似乎很少有人知道它的存在。你不会喜欢我的说法，不过我还是要说，我不涉猎当代美国诗歌，但我不认为这会让我不够资格翻译。我总能找到一位当地的诗人来帮我看看已经翻译出来的东西。但对我来说，意思上对才是重要的。”

他描过的眉毛和极小的胡子让我吃了一惊，我有点不讲理地说，“你们这些语言教师都是一个样儿。你们拥有关于某种语言本身的知识，也许还懂些英语，仅此而已。最有可能发生的事情是，你们的翻译是没有诗歌的特点和感觉的逐字对译。最早就是你们这帮人宣称翻译是不可能的，但是你们从来不想怎么去减小这种难度。”说完我就收拾东西，撤了帐篷，开车回了盐湖城。

^① 曼努埃尔·班德拉(Manuel Bandeira, 1886—1968), 巴西现代诗人。

五

豪尔赫·路易斯·博尔赫斯蹒跚着走进门来，这时我正呆在浴缸里。“博尔赫斯，你小心点！”我喊道，“地板很滑而且你是个瞎子。”然后，我一边往胸脯上擦肥皂，一边说，“博尔赫斯，你是否想过，像‘我把阿波利奈尔翻译成英语’或‘我把德拉·梅尔翻译成法语’这样的说法里有什么深意吗？我们把一个人极其独特的作品翻译到另一种语言里，这种语言属于每个人也不属于每个人，作为一个意义的系统，它宽泛到足以允许误解而且还能质疑这种误解之外的任何其他理解。”

“是啊，”博尔赫斯说，带着一副听天由命的神情。

我说，“那么难道你不觉得，英语诗歌翻译最好应该交给那些拥有他们自己特殊的英语的那些诗人们吗？而那些语言老师们觉得自己要对一种语言统一的整体负责，而不是对它的各种变化形式负责，他们难道不是最差的译者吗？最好的状态难道不是把翻译看作是两种个人语汇之间的交流吗？比如说，在邓南遮^①的意大利语和奥登的英语之间。如果我们能做到这样，就可以停止关于某些人的翻译是对还是错这样的讨论。”

“是啊。”他答道，似乎有点兴奋。

我说，“比方说，如果翻译是一种阅读，是从一种个人语汇到另一种个人语汇的推想或变形，那么说来，我们难道不可以翻译同一种语

^① 邓南遮(Gabriele d'Annunzio, 1863—1938), 意大利诗人。

言里的作品吗？难道不可以把华兹华斯或雪莱翻译成斯特兰德吗？”

博尔赫斯说，“你会发现，华兹华斯拒绝被翻译。应该被翻译的是你，不管花多少时间，你必须变成《序曲》的作者。这正是皮埃尔·孟纳翻译《堂吉诃德》时发生的事情。^①他并不想另写一部《堂吉诃德》——那不是什么难事——他想写的就是那部原著。他可敬的雄心是让制造出的东西跟米格尔·德·塞万提斯的书重合——一个词对一个词，一行对一行。他构想的最初的方法相对简单：学好西班牙语，重新拥抱天主教的信仰，打击摩尔人和土耳其人，忘记1602年到1918年的欧洲历史，成为米格尔·德·塞万提斯本人。在十七世纪初写作《堂吉诃德》是一项合理的、必要的、也许是不可避免的事业；而在二十世纪初做这件事情几乎不可能。”

我说，“不是几乎不可能，而是绝对不可能。因为要翻译，一个人就必须停止存在。”

我闭上眼睛想了一小会儿，认识到如果我停止存在，我就会什么都不知道。“博尔赫斯……”我要告诉他，一种风格的力量一定要用它对翻译的对抗来衡量。“博尔赫斯……”可是当我睁开眼睛，他和那篇让他置身其中的文字都已经结束了。

^① 见博尔赫斯的小说《皮埃尔·孟纳：〈堂吉诃德〉的作者》。



论成为一个诗人*

马克·斯特兰德

阿奇博尔德·麦克利什(Archibald Macleish)的《你,安德鲁·马维尔》是第一首让我为之激动的诗,第一首我认为自己读懂了的诗,第一首我真心希望是出自我笔下的诗。我青少年时代写过几首诗,都是为了在纸上狂热地宣泄“我的情感”,仅此而已。至少对我,也就是这些诗唯一的读者来说,它们的意义在写完的时候就已经耗尽了。在那段日子里,我的生活阴晴不定,内心世界和外部世界极少合拍。所以,毫无疑问,《你,安德鲁·马维尔》连贯一致的结构、冷峻的情感秩序会吸引我。

这首诗说的是我希望自己能说出的东西。同样的情感曾经折磨我,让我沦为它的牺牲品;但如今看来,它倒变成了快乐的源泉,这都是拜这首诗所赐。第一次读它的时候,我对诗歌所知甚少。我不知道安德鲁·马维尔是谁,也不知道半数麦克利什提到的地方在哪里。我只知道那时对我最重要的东西——我就是那个“低头顶着太阳”的人,我的意识与黑夜的来临,与它总是蔓延而来的阴影联系在一起。这种对远方的黑夜不可避免的降临的描绘会让我感到平静,尽管它

* 选自作者文集《词语的气候:诗歌发明》。——文中注释皆为译注

也反映出我越来越多的对死亡的觉察。在这首诗里,我感到自己置身于一 片浩瀚之中,而在现实生活里,这浩瀚却曾让我感到失落。有些情感曾经压垮了我的孤独,但它们在这里呈现出了一种形式,无论我多么频繁地返回这种形式,我都会感到愉快。我并不知道这首诗如何获得了它的魔力,而且不知出于什么原因,尽管我读过很多遍,却从来没有问个究竟。

你, 安德鲁·马维尔

还有, 在此低头顶着太阳
还有, 在大地朝向正午的
这个高度上, 去感受黑夜
永恒的上升, 永恒的登场:

去感受黄昏里尘世的寒气
漫上弧形的东方还有缓慢
巨大不断攀升的阴影弥散
笼罩住那下界的山河大地

还有奇异的埃巴坦的林间^①
一 叶叶吸收着夜晚奇异的
是黑暗泛滥在它们的膝前
让跨越波斯国的群山变色

① 古代美迪亚城市名。



还有这时克曼沙的城门前^①
幽暗空荡，只有衰草一片
还有迟到的旅人向晚而来
几个人进入了西边的关隘

还有巴格达转暗隐没的桥
跨越那条悄然无声的河流
还有夜晚经过阿拉伯半岛
边界渐宽，并悄悄地游走

还有毁弃的石间印着车辙
变深在帕尔米拉的旧街上^②
还有黎巴嫩渐远而克里特
高耸云中迎着大风的激荡

还有在西西里，天空依然
用向陆地飞行的海鸥炫闪
还有，朦胧的船上挂着帆
飘摆浮荡，慢慢踪影不见

还有，西班牙在下方消逝

① 古波斯城市。

② 古叙利亚城市。



非洲的海岸上沙滩的金黄
还有夜景一起湮灭，陆地
不再有低低的苍茫的微光

也不再 有海上长抛的余晖：

还有，在此低头顶着太阳
去感受多么迅捷多么隐秘
黑夜的阴影正在慢慢登场……

直到多年后我已经写出并发表了自己的作品，我才仔细地琢磨这首诗。我记得它列出的地名对我造成的催眠般的感觉，也记得我模糊的、难以把握的对死亡和时间流逝的感想如何在它这里获得了一个宏大的定义。但这时我体验到的却是别的东西。和过去一样，我觉得这首诗似乎悬置在时间里。但直到这时候我才感到这种悬置呈现循环的状态，每个事件都有新鲜的面目，但却很蹊跷地跟之前的事件相似。埃巴坦的林莽，克曼沙的荒草，西西里的海鸥，它们都具有某种类似的东西。这首诗以“还有”开头，以不确定的省略号结尾，在整体上暗示着这种悬置的循环。不单首句以“还有”开始，第二句也是如此，所以这首诗似乎在坚持一种前后连接的特性，更进一步地说，它暗示一些周行不止的东西。“还有，在此低头顶着太阳/还有，在大地朝向正午的这个高度上”。换句话说，《你，安德鲁·马维尔》既是关于时间的，又是内在于时间的，既是关于运动的，又是正在运动中的。它既是直线的，也是循环的；它想要表达的不但是日常的昼夜更替，而且是悲剧性的文明的兴亡。

然而，这首诗里的说话者似乎很奇怪地置身于他描述的一系列情景之外——不仅是因为他自己此时正好处在中午时分（在大地朝向正午的高度中），而且是因为他的感觉跟时态和人格是分离的。表现这种感觉的是一个压倒一切的动词不定式，超出时间之外但又回应时间：“去感受黑夜永恒的上升，永恒的登场/去感受黄昏里尘世的寒气/漫上弧形的东方……”正如前两行的“还有”用来显示这首诗有一些附加成分，“永恒”在下两行里带有一种合乎情理的坚决，因为它描绘的是动词不定式“去感受”（to feel）所能容纳的东西，也就是说“一切”。

另一个明显的环绕的姿态在于：这首诗第一个韵（“太阳”和“登场”）也是它最后的一个韵，这样做既标示出说话者的注意力延续的时间，又把这首诗带到了一个出现结束感的地方，只不过这里的结束正好是对开头的重演。造成这首诗的循环性的不单是重复的韵，还包括它对标点最少的使用。冒号使用了两次：第一次是开头第四行，第二次是结尾前的四行。它们对称出现，每次都显示出停顿，随后就是更换诗节造成的附加的停顿。对停顿的加长和加倍以另一种方式更加强了动词不定式“去感受”的中心地位。

可是不知为什么，诗里并没有显出经常伴随感受而来的紧迫感。相反，这首诗暗示的是：尽管“去感受”体现了一种暂时性，它回应的却是循环而且悬置的时间性，两者区别很大，但看上去是互相联系的。再者，此处表现“去感受”的方式让人觉得朦胧而繁复，这首诗似乎在认可我们会有的阅读反应，同时督促我们参与对这种反应加以延伸的重构。看起来，这首诗坚持的是：去感受黑夜的来临；它来临时多姿多彩的表现；被时间的浩瀚所席卷；完全用内心去感受它；低着头顶着太阳；然而这一切都带有沉郁的调子，跟马维尔的《致我羞怯

的情人》里爱人火热急切的发言形成直接的对比。(麦克利什回应的显然是马维尔那首诗,马维尔的诗里看不到对时间的毁坏力量的平静观照。爱、爱的行动,以及爱追求的快乐也许会带来错觉,让人对明显的事实视而不见,但爱人们无法让太阳停止,他们能做的就是让它奔跑,让时间过得更快,让他们之间的热情参与到太阳的热力之中。)但在麦克利什的诗里,显然有“足够广阔的世界,和时间”^①。它的平静,它不经意地描绘诸多异域的方式,这些都在暗示我们——服从无可抗拒的东西会产生某种美,而且沉思自己的死亡也可以是一种超越的形式。

麦克利什使用“去感受”的方式的另一个方面,是它如何内化时间巨大的非个人性,如何把上升的黑夜的视像变成一些个人问题,而非简单的地理学问题。我们被要求尽量长时间地去感受这首诗中幻象的尺幅,也许这就是它吸引青少年时代的我的原因。这首诗提供的经验属于一个巨大的私密,它的中心是一个人物,以其想象提供最纯净、最深远的对感觉的刺激。

那时候,我毫无疑问地喜欢它外观上的简洁。我不知道在它轻松自如的展开方式背后是高度复杂的技巧,也没看出它缺少标点这一事实增加了诗的流畅性,它在地理上的层出不穷也因此获得了一种催眠般的必然性。那时候,我知道在我感到的魅惑里有音步的作用,但我还不知道恪守音步究竟对这首诗的意义有多重要——实际上,把握时间正是这首诗追随它的主题时使用的最确定的方式,它四音步抑扬格的诗行里的停顿和重音都让人感到清醒,就像夜晚的到

^① 见《致我羞怯的情人》,“如果我们有足够广阔的世界,和时间”(Had we but world enough, and time)。

来一样坚定。

这首诗最显著的特点之一是缺少标点，这一点最有效地造成了它的流畅，和它的修饰语不经意地转换的方式——暂时依附于一个名词或动词，然后与其他的词会合，有时在前，有时在后。在第二、三节里，这一点尤为明显和突出，首先是押韵的词“缓慢”(slow)，然后是古怪地重复的“奇异的”(strange)。“去感受黄昏里尘世的寒气/漫上弧形的东方还有缓慢/巨大不断攀升的阴影弥散/笼罩住那下界的山河大地/还有奇异的埃巴坦的林间/一叶叶吸收着夜晚”。“缓慢”(slow)在第二节里用来形容“不断攀升的阴影弥散”，在第三节里它也是埃巴坦的树林“一叶叶”地吸收夜晚的方式。这里的“缓慢……”跟三行之后的“奇异的”毫不费力地缩合在一起，但如果使用了逗号，这种结合方式就必须妥协，并因此显出句法上的繁琐。而且，第三节第二行结尾的“奇异的”(strange)用同样含蓄的方式造成了一种加倍的效果，而这种效果与它的意义合拍。它初看像是一个优雅的倒装，用来修饰“夜晚”，如果我们在它后面加个逗号的话。但如果我们把逗号加在它前面，那么它修饰的就是下一行的“黑暗泛滥”。不仅如此，“膝前”(knees)原本来自“林间”(trees)，这样写是产生意义的，仿佛它们押的韵可以补偿标点的缺乏。如果这样读，我们就可以在“膝前”(knees)后面加个句号，但加了句号就会把下面三行强制变成这样开始的句子，“跨越波斯国的群山变色/还有这时克曼沙的城门前/幽暗空荡，只有衰草一片”，这样一来，其中隐含的意味会显得平淡不堪。然而，如果在“膝前”(knees)后面加个逗号，这一句就应该从属于第三节的第四行，而这一行以逗号或句号结尾皆可。

我们可以从这里继续下去，不断地改变想象中的标点的位置，创造出新的意义差别，新的着重点，但那样做是徒劳的，因为这首诗最

好的状态就是它现在的样子。它的复义性对它的流畅和巨大的暗示性都至关重要。这首诗督促我们一行接一行不停地读下去，然而在我看来，它们似乎又在坚持每一行的完整自足。说到底，构成这首诗的基本单元是诗行，而不是句子。如果说这首诗里有句子，那也是我们的游戏心理（或者，可能性更大的是我们的不安全感）为它创造出来的。

二

也许有人会认为，面对这首诗吸引读者的独特之处，我的分析和评论能力已经改变，这也会改变我对它的反应。可我现在对它的反应仍然跟以前一样。我仍是低着头顶着太阳的那个人。这首诗给我造成的经验似乎战胜了它传达的关于变化的意旨。而且，这种我仍然是我自己的感觉——本质上我仍然是过去的自己——与关于黑夜如何迅捷而秘密地来临的知觉一样直逼眼前。这首诗的魅惑力似乎本身就带有一种再次肯定的责任。

某些知识之外的东西，会驱使我们以自己的兴趣和能力去追随一首诗。在青少年时代，我还不知道诗歌里那些错综复杂的东西，但我已开始像成人一样思考死亡这个问题。我当时之所以会回应《你，安德鲁·马维尔》和后来读到的其他抒情诗，这一点起到的作用最大。当我说“抒情诗”，我指的是展现音乐特性的诗，但它们不是用来唱的，而是用来看或读的。它们通常是简洁的，很少超过一两页，而且拥有某种情感的强度，或者某种让它们有资格被写出的迫切性。在最佳的状态下，它们会表现出思想和感觉幽晦易逝的运动，而且做

到这一点用的是清晰而可以理解的方式。它们不但把我们的经验中难以捉摸的东西在语言中固定下来，而且让我们确信这些东西的重要性，甚至它们的真理性。在所有的文学体裁中，抒情诗是最恒久不变的。它的主题根植于人类主体性的连续，而且从古到今都设定了私密性与普遍性之间的联系。对我们说话的时候，无数过去的诗篇都保持了时间无法抹去的即时性，它们和今天的诗一样精确而充满激情地衡量着人性。

不难想象，曾经这个地球上生活的大多数人都曾有这样的感觉，黑夜的降临仿佛就是他们自己的死亡的到来。而他们的这种感觉似乎不受他们具体生活在哪个世纪的制约。至少在麦克利什写这首诗的时候，他主要受制于更大程度上跟事件的消逝相关的时间观念（人类生活属于这种事件），而不是一种理论的、抽象的或严格意义上的二十世纪的时间观。因为在《你，安德鲁·马维尔》这首诗里，大地并不转动。积极主动的是黑暗，是黑暗主动地降临世界，正如死亡将会降临到在阳光下低头的人身上。制约这首诗的构想形式与科学告诉我们的真实不同，但它的真实性并不少于科学上的真实。跟大多数抒情诗一样，它提醒我们——我们生活在时间里——并且让我们在获得这种认识的时候感到某种快乐，而跟经验密不可分的失落则会带来某种甜蜜感和回响。

因为抒情诗通过使用韵律和音步造成形式上的易于记忆，或者仅仅因为它是一种人工的产物，抒情诗在很大程度上为它所表现的人类的生灭无常提供了一种纠正。《你，安德鲁·马维尔》写的是失落，然而对各种地域的命名是一种复原重建的行为，即使它们已经落在了黑暗的大袍之下。旧的文明和城市消亡之后，新的还会出现。诗结尾处的省略号似乎暗示着新一轮的更生就要来临；正如诗开头

同样强调的“永远”暗示了时间的无比充盈，取之不尽。

三

我作为一个诗歌读者的发展和我作为一个诗人的事业密不可分。如果说我的阅读有什么敏锐明辨之处，那是因为我非常关注自己的诗是如何运作的，包括我能用何种方式，在何种程度上改进它们。这种互相的依赖总是反映在作品里。一首诗会持续地指涉一个经验，同时也会唤起对它自身作为意义的载体的觉察。

尽管我不再希望《你，安德鲁·马维尔》是我写的，我还是希望自己能写出类似的作品，拥有这首诗展现出的格局、感性和黄昏的悲怆之美，并且为它自身开辟出同样巨大的精神空间。我阅读并重读这首诗，这样做加强了我对诗歌的信念，并让我有写作的欲望。有些跟它相关的东西用我不很理解的方式打动我，仿佛它与读者交流的东西要多于它实际上说出的。好诗就是这样——它们拥有的抒情身份超越了它们碰巧遇上的主题。它们拥有一个声音，而这个声音的形成，把想象出来的声音汇集成言说的过程，也许是它们存在的真正场合。一首诗也许是一个内在的紧迫性留下来的东西，自我希望在其中表达自身，通过写作让自己进入存在。最终，让另外的自我，也就是读者为之着迷，进而形成信念。它也可以是同样难以捉摸的东西——那是每个经验里都有的幽灵，它希望自己被看到、感觉到、被确认为某种意义。一首诗可以是一个真理，它如此宽容，以至于我们可以在它提供的人性百态中想象我们自身。一首诗是这样一个场所，超越的和内在的状态在那里变得可以触知，而想象就是去感受那

些可能的东西。它让我们去享有我们因为奔波劳碌而没有过上的生活。更具悖论意味的是,诗允许我们活在我们自身之中,仿佛我们刚好在自己能把握的范围之外。

附原诗

You, Andrew Marvell

And here face down beneath the sun
And here upon earth's noonward height
To feel the always coming on
The always rising of the night;

To feel creep up the curving east
The earthy chill of dusk and slow
Upon those under lands the vast
And ever climbing shadow grow

And strange at Ecbatan the trees
Take leaf by leaf the evening strange
The flooding dark about their knees
The mountains over Persia change

And now at Kermanshah the gate
Dark empty and the withered grass
And through the twilight now the late
Few travelers in the westward pass



And Baghdad darken and the bridge
Across the silent river gone
And through Arabia the edge
Of evening widen and steal on

And deepen on Palmyra's street
The wheel rut in the ruined stone
And Lebanon fade out and Crete
High through the clouds and overblown

And over Sicily the air
Still flashing with the landward gulls
And loom and slowly disappear
The sails above the shadowy hulls

And Spain go under the shore
Of Africa the gilded sand
And evening vanish and no more
The low pale light across that land

Nor now the long light on the sea:

And here face downward in the sun
To feel how swift how secretly
The shadow of the night comes on . . .



希腊人和我们*

威·休·奥登

—

从前有一个小男孩。在识字之前，他已经听父亲讲过希腊和特洛伊战争的故事。对他来说，赫克托和阿基里斯就像他的兄弟一样亲切，奥林匹斯众神的争吵，则会让他想起自己的叔叔和阿姨。七岁的时候他进入一所寄宿学校，此后的七年被用于学习希腊文与英文、拉丁文与英文的互译。然后，他去了另一所寄宿学校，那里的教学分古典和现代两方面。后者在男孩们和老师们的眼里是低等的，那种程度就好比在一个军国主义国家里，武官认为文臣是下等的：历史和数学是大有潜力的，就像专业人士；自然科学则全体被贴上“滥学问”的标签，它们就像生意人。古典的一面同样具有别致的划分：希腊文就像海军，是高贵的军种。

如今，人们很难相信这不是童话而是对三十五年前英国中产阶

* 本文是奥登为其编选的《袖珍希腊读本》(*The Portable Greek Reader*, Viking Penguin, 1948)写的导言。以“希腊人和我们”(The Greeks and Us)为题收入《序跋集》(*Forwards and Afterwords*)。——译注

级教育的历史的记载。对任何一个这样成长起来的人来说，希腊罗马跟他对儿童时代和课堂的记忆过于纠缠不清，以至于他很难客观地看待这些文明，也许对希腊尤其如此。大约到十八世纪末，欧洲并不认为自己就是欧洲，它更多地是一个基督教世界，是罗马帝国的后裔，而它的教育体系建立在对拉丁语的研究上。后来，希腊研究拥有了同等的，甚至更高的地位，这一兴起是一个十九世纪的现象，它跟欧洲国家和民族主义情绪的发展步调一致。

有一点很重要，如今在晚宴之后，当发言者谈起我们文明的来源，他总会提起耶路撒冷和雅典，而不是罗马，因为后者是一个已经不复存在的宗教和政治的统一体，很少有人相信或者渴望它的复兴。希腊文化和我们的文化之间在历史上是不连续的，而且若干世纪都缺乏直接的影响。这样一来，它在被重新发现的时候更容易被各个民族塑造成自己的形象。有德国的希腊、法国的希腊、英国的希腊——也许还有美国的希腊——它们都大不相同。举个例子，如果荷尔德林遇见了乔维特^①，可以想见他们不会明白对方说的任何话，只好冷淡地告辞。

即使是在同一个国家里，也共存着不同的希腊。比如，这里有两幅英国漫画：

X教授，道德哲学科目的主任，五十九岁，已婚，有三个女儿。宗教：英国圣公会（普通）。政治态度：保守。住在一个堆满维多利亚式小摆设的郊区小房子里。不娱乐。抽烟斗。不在乎他的膳食。爱好：园艺和孤独的长途散步。厌恶：外国人、罗马天主教、现代文学、噪声。当前的忧虑：他太太的健康。

^① 乔维特(Benjamin Jowett, 1817—1893), 英国的希腊研究专家。——译注

Y先生,古典学教师,四十一岁,未婚。宗教:无。政治态度:无。住在大学里。拥有私人收入并为本科生提供很好的午餐聚会。爱好:旅行和收集古旧的玻璃。厌恶:基督教、女孩、穷人、英国烹饪。当前的忧虑:他的身材。

对X而言,希腊这个词意味着理性、黄金分割、对情感的控制、超越迷信的自由;对Y而言,它显然意味着欢乐和美、感官的生活、超越压抑的自由。当然,作为优秀的学者,他们都知道各自的观点是片面的;X无法否认很多希腊人心仪神秘的崇拜,并且沉迷于一些习惯,它们是建立“文明人普遍的道德感所宣称的无须证明也不容置疑的判断”的基础;Y同样能意识到写《法律篇》的柏拉图和苏格兰的牧师一样有清教徒的气质;然而,这两个人跟他们梦想中的希腊的情感联系是从小形成的,而且这种联系被多年的研究和热爱所加强,要比他们的知识更强大。

希腊文化能够吸引个性不同的人,这也许是它的丰富和深度最有力的证明。据说,每个人生来不是柏拉图主义者就是亚里士多德主义者;但在我看来,还有比这反差更大也更重要的区分,比如,热爱爱奥尼亚和热爱斯巴达的人之间的区别,同时信奉柏拉图和亚里士多德的人和那些更喜欢希波克拉底和修昔底德的人之间的区别。

二

以古典研究作为高等知识核心的时代已经过去了,而且在我们可预见的将来它也不会回归。我们必须接受一个既成事实:在当前和未来,受过教育的人不会再阅读拉丁文和希腊文。我认为,这意

味着如果古典著作要继续发挥任何教育上的作用,那么罗马和希腊研究必须在着重点和方向上发生变化。如果希腊文学只能在翻译中被阅读,那么通向它的途径不再会是美学的途径。从一种语言到另一种语言的翻译中的美学损失总是巨大的;英国的和希腊的语言和文化之间差距过大,所以造成的损失简直是致命的;我们几乎可以说,作为英语诗的希腊作品翻译得越好,它就越不像希腊诗(比如蒲柏翻译的《伊利亚特》),反之亦然。

首先,这里有一个格律上的难度;定量的无韵诗和定性的有韵诗都是有节奏的形式,除此之外两者毫无共同之处。一个英语诗人可以愉快地尝试写定数的诗,把它作为一种技巧练习,或一种致敬的行为:

赫尔墨斯言罢飞向奥林匹斯山
普里阿摩斯无畏地走下了战车,
命令伊达俄斯守在路口,看守
牲口们,老国王英勇地走向前

(罗伯特·布里吉斯[Robert Bridges]译,《伊利亚特》,24章,468—471行)

但人们只会把这当成是一种怪异的定性的音步,而怪异是非常“非荷马的”风格特征。

然后是词序和诗藻的问题;希腊语是一种具有词尾曲折变化的语言,其意义不依赖于句子中的次序,这跟英语不同;希腊语有丰富的复合型的表述词,英语就没有。

最后也是最重要的,这两种文学的诗意的感性极其不同。跟英

诗相比,希腊诗显得原始,也就是说,它处理的主题和感情比我们的要更简单和直接;但另一方面,其语言习惯要比我们的更错综复杂。原始的诗歌用迂回的方式说简单的事情,而英诗试图用直白的方式说复杂的事情。历代英语诗人不断地去重新发现“一种真正是被人使用的语言”的努力,在一个希腊人看来是不可理解的。

达德利·费茨(Dudley Fitts)在他给《希腊戏剧的现代翻译》写的导言中引用了一小段《美狄亚》中的对白:

美狄亚:为什么你会经过大地的预言的中心?

埃勾斯:要去问孩童的种子怎能为我所有。

美狄亚:苍天在上,你生活至今仍无子嗣?

埃勾斯:我没有儿女,正是因为某些神的意志。

美狄亚:你是已有妻室,还是从未见识过床第?

埃勾斯:不是的,我并非与婚姻无缘。

正如费茨所说,这显得荒诞可笑,可是这可怜的翻译者还能做什么?如果,比如说他把最后两行翻译成现代习语:

美狄亚:你结婚了还是单身?

埃勾斯:结婚了。

这就不再可笑了,但它也完全失去了原来风格的一个基本成分,即用隐语的形式来表现使用诗意装饰的简单问答。

值得注意的是,尽管过去的英语诗人熟悉而且无比敬仰希腊诗歌,但确实很少有人显示出他们在写作风格上受过影响——弥尔顿,

也许还有勃朗宁受过悲剧作家的影响，霍普金斯受过品达的影响，这是我能想到的仅有的几个名字。

把诗歌从一种语言翻译到另一种语言对诗人而言是宝贵的训练。我们希望每代人都会完成荷马、埃斯库罗斯、阿里斯托芬和萨福等人的作品的新译本，但它们在公众中的重要性会减小。在阅读史诗和剧作的时候，一般的现代读者会发现历史的或者人类学的视角比美学的视角更有效。他不会问“《俄狄浦斯》是一部多好的悲剧？”或者“柏拉图这样的或者那样的论点是对还是错？”，他会试图去把希腊人行为的所有方面，他们的喜剧、科学、哲学和政治看作是一个完整而独特的文化中互相联系的部分。

因此，在选编这部文集的时候，我试图使它成为对希腊文化而不是希腊文学的一个介绍。一部文学选集如果只选埃斯库罗斯而省略索福克勒斯和欧里庇得斯，那会很荒谬，但如果想理解希腊戏剧的形式和理念，选《奥瑞斯提亚》(Oresteia)三部曲要比选三位剧作家单独的作品要好；同样的道理也适用于其他诗体的选编，它们重视代表性的特征而不是个别的诗才。

此外，在对哲学家著作的节选中，我的意图不是完整地展示柏拉图和亚里士多德，而是展示希腊思想家如何处理某些问题，比如宇宙论的问题。最后，希腊医学和数学是希腊文化非常基本的组成部分，即使是对初学者而言，它们也是不能被忽视的。

因为篇幅有限，这个选集把很多重要的材料排除在外。可是，我仅仅出于个人的好恶而有意识地排斥了一位作者。然而，我相信这并非只是我个人的发现，卢奇安作为最流行的希腊作家之一，对于被魔鬼缠身的我们这代人来说显得过于“文明”了。

三

没有任何单篇的希腊艺术作品像《神曲》一样伟大；也没有任何一位希腊艺术家现存的作品集像莎剧全本那样动人心魄；作为一个时期里在一种媒介里进行的持续的创造活动，超过七十五年的雅典戏剧，从埃斯库罗斯最早的悲剧开始，到阿里斯托芬最后的喜剧为结束，它们已被从格吕克《奥尔弗斯》到威尔第《奥赛罗》的一百二十五年的欧洲戏剧的黄金时代所超越。然而，面对从但丁到如今的我们的社会，任何公元前五世纪的雅典人都会作出这样充满迷惑的，而且其尖锐性每过十年都会增强的评论：“是的，我能看到所有的伟大文明产生的作品；可为什么我无法去认识任何文明的人？我遇到的仅仅是对艺术一无所知的专家、对上帝毫无兴趣的哲学家、对政治漠不关心的牧师，还有只了解其他政客的政客们。”

文明是怀特海教授所说的野蛮的混沌与繁文缛节之间不稳定的平衡。野蛮蒙昧是统一的浑然未分；繁文缛节是有所划分的，但是缺乏核心的统一。文明的理想，是在最小的束缚下，让总体的整合容纳最多的独特行为。比如，我们不能说一种原始部落的丰收舞蹈是一个能给参与者带来表演快感的审美的戏剧，或者是一个从外部表现了对控制收获的力量内在虔诚的宗教仪式，或者是一种保证更好的收获实效的科学技术：用这些词汇来考虑它的确是愚蠢的，因为跳舞的人们还不会做出这样的区分，也无法理解它们的意义。另一方面，在类似我们这样的社会里，如果一个人去看芭蕾，他是想让自己感到愉悦，他要求的是舞蹈艺术和表演在审美上令人满足；当他去

作弥撒的时候，他知道弥撒唱的好坏并无关系，重要的是他心中对上帝和他的邻居的态度如何；而耕地的时候，他知道拖拉机好看与否，他是一个狂妄的还是知道悔改的罪人，这些都跟收成无关。他的问题和野蛮人的问题非常不同；他面临的危险是，他不是作为一个在每个行动中都很完整的人而存在，他将会分裂为争夺优势的三个不相关的碎片：审美的碎片去看芭蕾，宗教的碎片去作弥撒，实用的碎片去谋生。

如果可以用这个双重标准去衡量一个文明——它达到的多样性的程度和它保持的统一的程度，那么很难说公元前五世纪的雅典人不是迄今存在过的最文明的人。事实上，几乎所有我们用来定义行为和知识的分支的词汇都源自希腊语，比如化学、物理、经济、政治、伦理、美学、神学、悲剧和戏剧等等，这是他们拥有自觉的划分的强有力的证据；他们的文学和历史证明他们有能力维系一种对普遍的相互关系的感受，我们在很大程度上丧失了这种感觉，而他们也在不长的时间之后丧失了它。

就像他们的祖先

那些古老的海盗，他们流浪着抢掠
在克里特的废墟上建立海岛的统治，
当他们狂妄的来自自由城市的敌人
毁掉了他们在马拉松和伊索斯之间
一百四十年的联盟；从他们击溃薛西斯
和他非凡的军队的自豪中，他们开始发觉
那次最值得纪念的入侵在亚历山大的光荣面前
相形失色，在其异国王权的幕下，他们密谋扩张

他们的野心，赢得宽广无边的，难以控制的疆域
并以他们的气概，分散之后重铸
伟大的，日益强硬的罗马的合金。

（罗伯特·布里吉斯，《美的契约》，第一章，758—770行）

在希腊，贫瘠的山脉分隔着小块的富饶地区，这种地理状况促进了多样性，向新殖民地的迁移，还有交换的经济（而非单纯以使用为目的的生产）。因而，在首次进攻爱琴海的时候，希腊人与其他的家族武装部落的区别不大——《伊利亚特》和《贝奥武甫》描绘的生活是相似的——在相对较小的区域里，多样的社会组织形式很快发展起来；爱奥尼亚的专制和法制的城市国家，比奥夏的封建寡头政治，斯巴达的军事武装国家，雅典的民主，几乎包括所有可能的形式，只是没有埃及和巴比伦式的位于大的河流—盆地地区的扩张的中央集权国家。因此，对理解、质询、考量和实验的最初刺激正在于此；但这还不能解释希腊人在这些行为中展示的非凡才华和他们吸收外来影响并化为已有的能力：跟罗马人不同，希腊人从未给人留下折衷的印象；他们说的和做的一切都具有自己鲜明的特征。

正如这篇导言最后的年代表所示，希腊文化有连续的三个中心，爱奥尼亚的沿海地区、雅典和亚历山大。作为一个原始风格的化石般的国家，斯巴达始终处于这个普遍的文化发展之外，刺激着邻国的恐惧、排斥和羡慕。然而，无论结果好坏，她间接地通过柏拉图，像任何其他希腊文化成分一样影响了世界——即由国家有计划地教育臣民；而国家的确不能等同于统治阶级、个人和社群，这一概念可以说是来自斯巴达。

荷马雄踞希腊文学的开端。如果说《伊利亚特》和《奥德赛》比其

他民族的史诗更好,那不是因为它们的内容上取胜,而是因为它们有更加复杂的想象——给人的感觉是,它原初的材料被非常精细地加工到现在我们看到的形式里,这是因为它来自一个远为文明的境况,比如跟英雄时代湮灭过久而且已经不足为信的日耳曼民族相比。然而,对两者做出客观的比较是困难的,因为日耳曼史诗没有更多的历史;而荷马通过罗马人已成为欧洲文学基本的灵感来源,没有他就没有《埃涅阿斯》、《神曲》和《失乐园》,也不会有阿里奥斯托、蒲柏、拜伦的喜剧史诗。

荷马之后的文化发展大体发生在爱奥尼亚,而且大部分出自或者围绕着暴君的宫廷,这些暴君显然更像梅第奇家族,而不是现代的独裁者。爱奥尼亚的科学家和抒情诗人有一个共同点——反对多神崇拜的神话。前者以原理而非独断的意志去对待自然;后者认为他们的情感是属于自己的,它来自独特的个性而不是上天赐予的。泰勒斯对所有事物由水构成的猜测是错的,但这背后存在一个洞见——无论自然中有多少领域,它们必然相互联系——如果没有这个前提,我们所知道的科学解释都是不可能的。同样有影响的是毕达格拉斯从他的声学研究中得出的论断,一切事物都是数字,即事物的“本质”,它们是什么并如何行动不是因为它们的材料,而是基于它们具有的结构,这可以用数学术语来描述。

希腊的自然概念和后来的自然概念的重大区别在于,希腊人把宇宙和一个城市—国家相类比,所以对对他们来说自然原理就像人类的法律,它们不是描述事物如何运转的原理,而是为事物而设的法律。当我们说一个落体“服从”重力原理,我们无意识地回应了希腊思想;因为服从暗示着不服从的可能性。对希腊人来说这不是死去的隐喻;所以他们的问题不是心智对物质的关系,而是质料对形式的

关系,物质如何被充分地“教育”,也就是说如何符合法律。

抒情诗人在他们的领域里发挥了同样重要的作用;因为西方文明正是通过他们才学会把诗歌从历史、教育和宗教中区分出来。

希腊文明最著名的阶段当然是跟雅典人联系在一起的。大街上任何一个行人都听说过这些名字:荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德,即使他知道的仅仅是名字而已。如果稍微博学一点,他还会知道伯里克利、德摩斯梯尼和修昔底德。除了荷马之外,这些人都是雅典人。

雅典时期可分前后两个时期:前期以梭伦和克里斯梯尼建立的政治和经济的雅典商业民主的城邦为开始,它的力量在对抗波斯入侵的胜利中体现出来;后期是政治上被挫败的产物,先被斯巴达打败,后为马其顿征服。前期的典型表达是戏剧,后期则是哲学。

跟之前的爱奥尼亚文化相比,雅典戏剧的特点是从奢华轻浮回归到严峻简约,并向神话回归。最重要的是,在历史上这是空前绝后的,一种艺术,即戏剧,成为全体人民主导性的宗教表达方式,而剧作家成为人们精神生活中最重要的人物。荷马和品达跟雅典的悲剧作家相比更像世俗作家,他们在教育上的价值显然被少数统治者享有,但他们大体上仍是娱乐表演者,其重要性逊于祭司和传达神谕者。现代戏剧发源于复活节和圣体节这样的宗教节日,雅典戏剧同样与榨酒节和酒神节联系在一起。现代戏剧开始从属于宗教仪式,后来脱离宗教而发展出自己的世俗生涯。然而,雅典戏剧的价值则由投票决定,尽管它明显是艺术作品但却成了主导性的宗教实践,比献祭和祈祷都要重要。在十九世纪和我们的世纪,独立的艺术天才时常宣称自己有最高的重要性,甚至还说服了一小部分唯美派;然而这只有在雅典才会成为一种普遍的社会事实,因为天才并不是宣称自己

有特殊的权力的孤独者，而是社会中备受称颂的精神领袖。与之最接近的现代活动不是任何戏剧，而是球赛或者斗牛。

希腊悲剧转向神话，但不再是荷马的神话；爱奥尼亚的宇宙论者已经做出了他们的贡献。众神不再必然是强大的，而且不再偶然地代表正义；这时候他们的力量变成次要的，而且变成了他们用来加强他们拥有并代表的律法的工具。结果，神话从属于众神之间的力量的消长；因为宙斯越具有唯一神的性质，他就越重要，而其他的神就越无个性，也就越具有寓言意义。而且，宙斯背后出现了很“非神话”的命运的概念。这时候，要么让具有人格的宙斯和非人格的命运联系起来，像犹太人的创造者上帝达到的境界那样，但这一步是希腊的宗教想象力从未迈出的；要么，也就是实际上最终的结果，宙斯成为造物主，一个自然中的秩序的寓言性人物，而命运（运数、非人格的观念或第一因）成为真正的上帝。在这种情况下，戏剧不再是传授关于上帝本质的知识的天然工具，它被神学知识取代。

从埃斯库罗斯的虔诚到欧里庇得斯的怀疑主义的发展非常迅速，而且希腊悲剧的时代也并不长，也许这些都多少与上述的原因有关。渥纳尔·加格尔(Werner Jaeger)指出，索福克勒斯与另外两位剧作家的不同在于(尽管他们的兴趣基本一致)，他更关注人的个性而非宗教和社会问题。如果希腊悲剧进一步发展，它应该会从索福克勒斯继续向前，抛弃跟神话和节日的关系并成为一种世俗的艺术；也许正是它的成功让它过分地跟神话和节日联系在一起，导致它无法突破，无法达到比如伊丽莎白时期的戏剧那样的水平。因此，尽管希腊悲剧作家极受后世作家的敬仰，却并未产生很多直接的影响。相比较而言，哲学家们发挥的影响更为显著，因为柏拉图和亚里士多德建立了思想生活的基本前提，真理的统一和多样性；再者，他们是

我们习以为常的特定划分的始作俑者。比如，如果我们试图阅读印度哲学，一个理解的巨大障碍是人和自然的结合点是用不同的方法辨识出来的：我们的划分和辨识是希腊式的；而且我们发现自己很难相信存在别的样式。

希腊文化的最后阶段是希腊化时期或者亚历山大时期，它回到了爱奥尼亚的享乐主义和物质主义，但并没有将其与社会政治生活联系起来。当时的重要成就在科技方面。如希腊的文选所示，其文学高度讲究而且漂亮，然而总体上归于无聊，至少对于当今的时代而言是这样的，因为它对文艺复兴以来的二流诗歌有巨大影响。它是我们的最差的“古典”遗产，包括丘比特的小无赖、花卉的目录、希丽亚的胸部之类的东西。

基督教是犹太的历史宗教经验和非犹太人对它的思考和组织的产物。希腊思想是典型的非犹太的，并且与犹太人的意识相冲突。作为一个希腊人的基督徒会试图在世俗的琐碎和虚假的出世精神之间来回摇摆，这两方面本质上都很悲观；作为一个犹太人的基督徒会被引向一种错误的严肃和不宽容，以至于把异己当作恶人而不是蠢人来进行迫害。宗教裁判正是非犹太的对理性的兴趣和犹太的对真理的热情的产物。

历史上最明显的例子是耶稣被钉上十字架。在《谈迪克·威丁顿》一书中，海斯凯茨·皮尔森(Hesketh Pearson)和休·金斯密尔(Hugh Kingsmill)收录了一篇希拉尔·柏勒克(Hilaire Belloc)的访谈，其中谈到犹太人：“可怜的宝贝儿，生来就知道自己属于人类的敌人……因为耶稣被钉上十字架。那感觉一定很糟糕。”

我不认为柏勒克先生是个十足的傻瓜，但他的说法跟亚当说“那女人骗了我，而我确实吃了苹果”如出一辙。他不可能不知道耶稣被

钉上十字架是罗马人干的,或者,让我们来一个当代版,那是法国人干的(英国人会说,“我的天哪!”然后表示赞同;而美国人会说,“太不民主啦!”并派摄影师前往)。罗马人这样做是出于不重要的原因:耶稣在政治上让他们反感。而犹太人要求这样做是出于严肃的原因:在他们看来,耶稣犯有亵渎罪,也就是说,他错误地宣称自己是弥赛亚。显然,每个基督徒既是彼拉多又是该亚法。^①

四

跟以前的时代相比,如果说我们时代对希腊人的反应有什么典型之处,我想那就是我们觉得希腊人确实非常古怪。正因如此,如果我们遇到他们写的东西和我们思考问题的方式近似的東西的时候,我们马上就会怀疑我们误解了这些文字。我们和他们之间的不相像,双方做出的假定和提问之间的差异,比其他任何东西都令我们动容。举个例子,《蒂迈欧篇》(Timaeus)中的一段:

“这就是永恒的神为将会出现的神所做的全套设计,他由此给他一个平滑的身体,其表面在各个方向上都和其中心等距,那是一个完整而完美的身体,从各种完美的形体中塑形。他在中心放上灵魂,让它分散到身体里并把身体包围;他还把宇宙变成一个圆环中运动的圆环,它孤独一身,可是它有与自身进行交流的长处,所以它不需要别的友谊,也无须跟别人相识。他怀着这些目的为世界创造了一个受祝福的神。”

^① 分别是下令处死耶稣的罗马总督和预言耶稣之死的大祭司。——译注

显然,这种思维对我们来说和任何非洲部落的习俗一样奇特。即使是我们中数学知识最贫乏的人也吸收了数字作为解释自然的工具的现代概念,我们不会再回到过去的思维状态中去把数字看成是物理的或者形而上学的实体,不会进而去认为一个数字会比另一个“更好”,正像我们不会再倒退回对感应巫术的信仰。对我们来说,柏拉图式的对神的道德本质的假设也和这个神的形状一样奇怪。对于神的存在,我们也许相信也许不相信,但我们唯一能够考虑去信仰的神是受难的神,他要么是像泛神论的神那样自然出现而且不自觉地受苦,要么像基督教的神那样自觉地受苦,因为他爱他的人类并且跟人类一起受苦;那种只需要自己而且对此很满足的神,不足以让我们有兴趣提出他是否存在的问题。

对我而言,擅入众多伟大贤明的人们毕生研究的领域是放肆的。为了减少这种冒犯,我只能尝试把我的评论限制在自己略有所知的一个方面:对各种希腊的和我们自己的关于英雄的概念的比较,以此来证明彼此文化之间的差异。

五

荷马的英雄:荷马的英雄具有军事上的品德:勇敢、足智多谋、胜利时的宽宏大量,还有在失败时表现出异常高度的尊严。他的英雄主义表现在超常的行为中,旁人作为评价者被迫承认“他做到了我们做不到的事情”。他的动机是从能与 he 相比的人们那里获得仰慕和光荣,不管他们是自己人还是敌人。他生活的信念是对荣誉的信念,那不是像法律一样的普遍的要求,而是个人的要求:我以此要求

自己,考虑到我个人的成就,我有权力去要求他人。

他不是一个人悲剧人物,也就是说,他不比别人受的苦更多,但他的死却带来特殊的悲情——伟大的战士和最低贱的乡下人最终殊途同归。他仅仅存在于他和另一个英雄的个人碰撞的那个时刻;他的未来会成为别人眼中过去的传统。荷马的英雄最相似的现代对等物是王牌飞行员。因为他经常参与单独的战斗,他认得出敌方单个的飞行员,而战争对他而言意味着个人的竞争而不是政治问题;实际上,他和敌方的王牌飞行员的关系要比他和己方的步兵团的关系更密切。他的生活充满了冒险和侥幸的逃脱,经常会有生命危险。运气好坏的影响,突然的引擎故障或者不可预测的天气变化都非常关键,结果偶然的机遇主导了个人的干预力量的所有方面。他被保护的时候是他的好日子,他被对手计划攻击的时候是坏日子,这些想法和总有一天他会因为命运的力量而死的信念,几乎都成了他不可缺少的生活态度。

然而在战斗机飞行员和荷马的英雄之间有一个根本的区别;要对他们做出严密的类比,我们必须想象世界历史处于连续的无数世纪的战争中,而且战斗机飞行员是世袭的职业。因为《伊利亚特》的假设和所有早期史诗一样,对我们来说都显得很奇怪,它认为人类的正常状况是战争,和平只是中间偶然喘息的时间。前台上厮杀的是卷入战争的人们,杀人或被杀;远处是他们的妻儿和奴仆焦急地等待着结果;天空中是既不会悲伤也不会死去的神,他们兴致勃勃地看着战争的奇观,偶尔插手;在所有这一切的周围是冷漠不变的,包含天空海洋和大地的自然世界;这就是事情的面貌,它们一贯如此,而且将来也是如此。因此,任何冲突的结果都没有道德的或历史的意义;它给战胜者带来欢乐,给失败者带去悲痛,但双方都无法想象如何提

出关于正义的问题。如果我们用《伊利亚特》和莎士比亚的《亨利四世》或者托尔斯泰的《战争与和平》相比较,我们看到现代作家们首先深切地关怀历史性的问题:“亨利四世或拿破仑是如何掌权的?”“邪恶或者国际战争的原因是什么?”其次是一般的道德问题,“战争对人类道德的影响是什么?”“跟和平相比,战争鼓励什么德行和罪恶?”“不考虑双方具体的个人,霍茨波或拿破仑的失败促进了还是推迟了建立一个公正的社会?”这些问题对荷马来说没有意义。荷马的确为特洛伊的战争给出了一个原因:引起争议的金苹果;但这既是一个来自神的原因(也就是说不受人类控制),又是一个琐碎的原因(也就是说荷马没有严肃地对待它,而是把它用作开篇的手法)。他也确实对他的英雄人物做出了道德评判,阿基里斯本不应该因为他和阿伽门农的争吵而长期拒绝帮助希腊军队,他本不应该那样对待赫克托的尸体,然而这些都是小缺点,它们既不能干扰战争的结果,也不能影响他的英雄主义最终的证据,即他战胜了赫克托。

赫克托之死引起的悲情是简单的:高贵的人物被打败了;霍茨波的死引起的悲情则是反讽的:他比哈尔亲王更能引起同情,但是他死于保卫错误的理想。此外,在荷马的世界里战争就是标准,所以没有对战争英雄的批评。阿基里斯的愤怒永远不会像克里奥兰纳斯的愤怒那样成为人物的悲剧性的缺点。荷马也可能会描绘阿基里斯洗澡,但那只能是一个简单的对英雄洗澡的描绘,而不是像托尔斯泰对拿破仑洗澡的描绘那样,能够揭示出战争的英雄其实和为他而死的成千上万的人一样脆弱。尽管把荷马的英雄看作神的木偶是不公平的,但他的自由选择和责任的空间实在有限。首先他是生来如此而非后天养成的(他经常是某个不朽的父亲的孩子),因此尽管他有英勇的行为,他却不具备我们所谓的勇敢,因为他从来没感觉到害

怕；其次，他展现英雄主义的情境是给定的；某些情况下，他可以选择是否战斗，这个或那个对手，但是他不能选择他的职业或者立场。荷马的世界悲伤得让人难以忍受，因为它从未超越当时的一刻；人高兴、难过、战胜、失败，最终死去。这就是一切。欢乐和苦难就是人在那个时刻感到的东西；它们没有超越这些的意义；它们来临之后就消逝；它们没有方向；它们什么也不改变。这是一个悲剧的世界，但它是没有罪恶的世界，因为它的悲剧性缺憾不是人类本性中的缺点，也不是单独的人物的缺点，而是存在的本质自身的缺点。

悲剧英雄：荷马史诗中的战士/英雄（及其非军事的对等物，品达颂歌中的运动员）是一个贵族的理想。他是每个统治阶级成员应该模仿的对象，是每个被统治阶级的成员应该毫不嫉妒地去仰慕，而且毫无恨意地去服从的对象。他跟神最大限度地接近，在人类的可能性范围之内，他被构想为理想而强大的神圣存在。

在另一方面，悲剧英雄不是理想而是警告，这个警告不是给贵族的听众的，他们是另外的潜在的英雄个体，而是给城邦的平民的，他们是集体的合唱者。在戏剧开场的时候，他出现于光荣和好运之中，他拥有血统和成就已经显示了荷马意义上的卓越素质。到了结尾的时候，他已经陷入了非同寻常的苦难，也就是说，他比合唱者们受苦更多，那些人是没有任何显著成就的公民。他受苦是因为他处在冲突之中，那不是与别的个人的冲突，而是与正义的普遍律法的冲突。作为一个法则，让他有罪的行动中对正义的违背不是他有意识的选择，因为他无法避免它。典型的希腊悲剧英雄的处境是无论他怎么做都是错的——阿伽门农要么杀死他的女儿，要么丧失他对军队的责任；俄瑞斯忒斯要么不服从阿波罗的命令，要么去犯杀母的罪行；俄狄浦斯要么坚持提问，要么让底比斯被瘟疫毁灭；安提格涅要么对

她死去的兄弟不負責任，要么对她的城邦不負責任，诸如此类。然而，当他发现自己处在一个不知不觉地犯罪，或者违背自己意志地犯罪的处境里，这种处境显出他的另一种罪，所以神让他为之负责，这就是狂妄自大，这种夸大的自信让他认为自己具有的所有的优越性让他成为一个不会受苦的神。他有时候（并非总是）在行动中展示这种狂妄自大——阿伽门农走在紫色的地毯上，大流士试图在达达尼尔海峡架桥——但即使他没有狂妄自大，他也一定会被扣上这个帽子；否则，他也不会因为背上其他罪名而受到惩罚。通过目睹悲剧英雄从欢乐坠入悲痛的过程，群众知道荷马的英雄并非他们应该敬仰和模仿的理想人物。相反，强大的人被他的力量所引诱，进而成为神所惩罚的不敬的人，因为神之所以是神不是因为他们完美地达到了强大无比，而是因为他们完美地做到了公正。他们的力量只是加强他们的公正的工具。

每一个民主社会的成员都应该想做的理想人物，不是贵族的英雄个人，而是温和守法的、不试图比别人更强大或更光荣的人。又一次，正如在荷马那里，我们发现自己处在一个陌生的世界里。我们非常习惯于这样的观念，即一个人的行为是他自己的各种自由选择和各种环境的混合产物，他可以对这些选择负责，但他无法为这些环境负责，因此我们无法理解为什么一种处境本身可以让一个人有罪。试以俄狄浦斯的故事为例。有个人听到了关于自己将要杀父娶母的预言，他想防止它成为现实，却徒劳无功。一个现代剧作家会怎样处理这个题材？他会推论出唯一的让俄狄浦斯逃脱的方法，让他不杀任何人也不娶任何人。所以，他会以俄狄浦斯离开底比斯并做出这两个决定开场。然后他会让俄狄浦斯进而卷入两种处境，首先是他被一个男人打成重伤，然后是他狂热地爱上一个也爱他的女人。这

两种处境都具有诱惑力，让他在为所欲为和改变自己的决定这两种选择之间挣扎。他屈服于这两种诱惑，他杀了这个男人并娶了那个女人，他这么做的时候自我欺骗并找了借口，也就是说，他不会对自己说，“尽管可能性很小，他们仍然可能是我的父母，所以我不能冒这个险。”相反，他说，“他们根本不可能是我的父母，所以我可以改变自己的决定。”不幸的是，那个极小的可能变成了现实。

在索福克勒斯那里不会发生这种事。俄狄浦斯在路上遇到一个老人并与之发生了无谓的争吵，然后他杀了这个老人。他来到底比斯并解答了斯芬克斯的谜语，然后进行了一场政治婚姻。他对这两件事情都没有负罪感，也没有人预料他会有罪。直到发现那两个人是他的父母的时候，他才变成有罪的。他没有在什么时候意识到他是被诱惑而做了他知道自己不应该做的事情，所以在任何时候都不能说，“他在那里犯了致命的错误。”希腊悲剧英雄的原罪是自大，即相信人可以像神一样。只有拥有特殊福祉的人才会被诱惑走向狂妄自大。他只是偶尔直接地表现出狂妄自大，但是他本性难改，他受到惩罚，仅仅是因为神让他不知不觉地或无心地犯罪。

现代悲剧英雄的原罪是骄傲，即拒绝承认他的局限和弱点，执意要成为他所不是的神。因此，一个人并不需要拥有福祉才会被引向骄傲；不幸一样能诱惑人骄傲，比如格罗斯特的理查的驼背。骄傲不会直接表现出来，因为它是纯主观的罪。自我反省可以向我揭示出我的淫荡或嫉妒，但它不能向我揭示出我的骄傲，因为我的骄傲（如果它存在）正存在于进行反省的“我”之中；然而，我可以推断出我骄傲是因为我观察到我的淫荡和嫉妒完全是由骄傲引起的。因此，我们现代的悲剧英雄拥有让他们继续犯罪并堕落的那些次要的罪恶，这不是神对他最初的罪的惩罚，而是这种惩罚造成的效果，他要对那

些罪恶负责，而那惩罚也是他应得的。他不是不知情的而是自我欺骗的罪人，他拒绝了自己对罪恶的省察。当俄瑞斯忒斯杀死克莉特曼妮斯特拉，他并没有预料到复仇女神会到来；当麦克白一伙儿人计划谋杀的时候，他们试图说服自己以后不会受负罪感的折磨，尽管他们心里知道事实正相反。

在希腊悲剧里，苦难是天谴，一种从外部强加给主人公的惩罚。他在经受惩罚的过程中赎罪并最终和律法和解，尽管决定何时完成赎罪的是神而不是他自己。另一方面，在现代悲剧里，这种打击犯了错误的伟大人物并让他们悔恨的外部苦难并不是悲剧性的。真正的悲剧性苦难是主人公自己造成的，而且挑衅性地坚持下去，这不会让他变好，相反他会变得更糟，而且在死的时候也不会与律法和解，他离经叛道，也就是说，受到了诅咒。李尔王不是悲剧主人公，奥赛罗是。

希腊和现代悲剧在概念上有两个区别，首先是在主人公主观的自大或骄傲的原罪和他随后的罪行之间的关系上，其次是在苦难的本质和功能上，它们产生了对待时间的不同态度。时间上的统一在希腊悲剧中不但是可能的，而且是正确和正当的，因为人物是不变的，变化的只是他们的处境，因此它所需的戏剧时间仅仅是处境变化所需的时间。在现代悲剧里，时间的统一作为一种特殊技巧而言是可行的，但它很少是人们想要的，因为剧作家的要务之一是，不但要展示出他的人物们如何被处境所改变，而且要展示他们如何积极地参与创造这些处境，这在一个单独的无间断的时间过程中几乎是不可能的。

色情英雄：大约四分之三的现代文学都跟男女之爱的主题相关，并且假定恋爱是人类最重要、最宝贵的经验。我们对这种态度习

以为常，以至于我们往往会忘记它的存在不早于十二世纪。比如，它在希腊文学中就不存在。我们在希腊文学中能找到两种态度。在大量的小夜曲式的抒情诗中——“不要虚度春光，来吻我吧，妙龄的女郎”那样的东西，表达的是简单的、心平气和的、轻松的色情。还有一种对严重的和暴力的情欲的描绘，比如在萨福的诗里，或在伊阿宋和美狄亚的故事里，但它看上去并不值得骄傲，它是灾难，是毫无怜悯的阿佛洛狄忒的杰作，是一种可怕的疯狂，能够让人失去尊严，背叛朋友，健全的男女要祈祷不受它的伤害。我们的浪漫观念认为，性爱可以改变恋人的性格并把他变成英雄，这对希腊人来说很陌生。

直到柏拉图出现，我们才找到对类似于我们的浪漫爱情的东西的肯定描述，然而两者之间的差异仍然大于相似。首先，它假定这种爱情只有在同性关系中才有可能；其次，它只是作为灵魂的发展所必需的第一阶段而被肯定。最高的善是作为普遍的善的非个人的爱；最好的事情是一个人直接就爱上善，但因为他的灵魂纠缠在时间和物质之中，他只能绕路而行；首先他要爱上一个美丽的个人，然后他才能进展到对一般的美的爱，然后是对正义的爱，诸如此类。如果情欲能够而且应该被这种方式所转变，那么让柏拉图把异性恋排除在外的是他自己的健全的心理学的洞见，而不仅仅是希腊的色情文化的形态。因为异性恋不能把自身引向普遍之爱，而是引向更个别的爱，也就是说对家庭的爱。可是，在同性恋中，因为这种关系本身并不指向任何地方，它引起的爱可以让爱人们自由选择发展的任何方向，而这种方向应该是朝向智慧，一旦拥有了智慧，他们就可以教会用正常方式繁衍出来的人类如何创造一个好社会。这是因为，爱情应该由它的社会政治价值来判断。婚姻提供原始的材料，男性的爱欲和知识则把这些材料铸造成它正确的形式。

有两个伟大的现代色情神话在希腊文学里没出现类似情况，它们是特里斯坦与伊索尔德的神话（或《为爱而失去的世界》）和勾引家唐璜的反神话。

特里斯坦与伊索尔德的处境是这样的：两人都具有史诗意义上的英雄的卓越素质；他是最勇敢的武士，她是最美貌的女人；两人都出身高贵。他们不能结婚，因为她已经是他的朋友（即国王）的妻子，但他们相爱了。在故事的某些版本里，他们偶然喝了一种导致恋爱的药，但其效果不是让他们相爱，而是让他们意识到他们已经相爱，而且他们必须接受这个事实的前世注定和不可改变。他们的关系不是传统意义上的“柏拉图式的”，可是婚姻和环境的障碍不可能让他们经常上床，在每一次欢会中，他们都无法肯定那是不是最后一次。他们互相的爱具有宗教般的绝对，也就是说，每个人都是对方最高的追求，以至于跟别人的恋情和性方面的不忠都是难以想象的，而且整个外部世界都变得无足轻重。然而，尽管他们的关系是他们眼中唯一的价值，它仍然是一种折磨，因为他们的性欲只是他们的真正激情的象征性表达，而这种激情向往着两个灵魂合为一体，只要他们还有身体，这种圆满的境界就不可能达到，所以他们最终的目的是死在对方的怀抱里。

唐璜则另当别论，他不是个史诗性的英雄；在理想的状态下，他的外表不会引起人的注意，因为他看上去平平无奇，这一点对他的神话很重要。他这样一个具有英雄意志和成就的人，在肉眼凡胎看来应该就像是大众的一员。如果唐璜英俊或者丑陋，女人们在他动手前就已经对他有好恶之情，这样他的勾引就不会是绝对纯粹的意志的胜利。因为，重要的在于他的牺牲品应该对他没有自发的感情，除非他决定去挑逗她们。反之亦然，对他而言重要的不是她的外表

如何，而仅仅是她是所有女人中的一员；他对老丑的女人和年轻美女一视同仁。特里斯坦与伊索尔德的神话是非希腊的，因为希腊人无法想象怎样把绝对价值赋予另一个人，他只能在比较的意义上进行思考，这个人比那个人美，这个人比那个人做了更了不起的事情，诸如此类。唐璜的神话也是反希腊的，如克尔凯郭尔指出的，这不是因为他跟众多女人睡觉，而是因为他保留了一份她们的名单。

希腊人可以理解某人勾引一个女孩是因为觉得她吸引人，之后抛弃她是因为遇到了更有吸引力的女孩而喜新厌旧；但是希腊人无法理解一个人这么做是出于算术上的原因，因为这个人决心去做世界上所有女人的第一个情人，而某个女孩碰巧是他的无穷无尽的序列中的下一个整数。特里斯坦与伊索尔德受折磨，因为他们被迫做两个人，而他们渴望有能力成为一个人；唐璜也受折磨，因为无论他勾引的女人数量有多大，它仍然是有限的，他不能停下，除非他能够达到无限。他们的大敌都是时间：特里斯坦与伊索尔德惧怕时间，因为它有可能带来变化，而他们希望激情的时刻永远不变，所以爱情的迷药和他们境遇中无法拆除的障碍成了反抗变化的保障；唐璜惧怕它，因为它有可能带来重复，而他希望每个时刻都是绝对新奇的，因此他坚持要他每个牺牲品是第一次发生性关系，而且他只会和她睡一次。

这两个神话都依靠基督教，也就是说，它们只可能在这样一个社会中被发明出来，这个社会里的人被教导去相信：a. 每一个人对上帝来说都具有独特和永恒的价值，不论他在世界上的社会性的重要程度如何。b. 自我对上帝的献身是自由选择的行为，是一种由无限的热诚造就的无关情绪的绝对承诺。c. 一个人必须既不让自己的暂时的时刻的统治也不企图超越它，而是让自己对它负责，把时间变

成历史。

两个神话都是基督教的想象力的疾病。尽管它们启发了大量优美的文学，它们对人类行为的影响几乎完全是恶劣的，尤其是它们的琐碎的掺了水的现代版本，它们都掩盖了一个事实，即这对浪漫情侣和那个孤独的勾引者都非常不快乐。每当一对夫妻因为不能互相扮演对方心目中的神圣形象而离婚的时候，当他们不能忍受回想自己爱过一个并不比他们更好的真实的人的时候，他们都中了特里斯坦的神话的符咒。只要是当一个男人对自己说，“我一定是变老了，我已经有一个星期没做爱了。如果我的朋友们知道，他们会怎么说？”他是在重新搬演唐璜的神话。同样重要的是——这会让柏拉图感兴趣，尽管不会让他感到惊讶——在现实生活中与两个神话的形式最接近的例子都不是异性恋的；在现实中，特里斯坦与伊索尔德的类型会是一对女同性恋，而唐璜的类型则是鸡奸者。

沉思的英雄：希腊史诗中的理想人物是强大的个人；希腊悲剧中的理想人物是对正义的律法怀有虔敬的谦虚的公民；希腊哲学中的理想人物与两者都有共同之处：跟后者一样，他遵循律法，然而他又跟前者一样是特殊的个人而非大众的一员，这是因为学会如何遵循律法已经成为超出常人能力的英雄事业。面对“什么是罪恶和苦难的原因？”这个问题，荷马只能回答，“我不知道。大概是诸神心血来潮。”悲剧的回答是，“因为傲慢的强大者违背了公平正义的律法。”哲学的回答是，“对律法的无知导致人们的心智受身体的情欲的支配。”

荷马的英雄希望在死去之前通过英勇行为赢得荣誉；悲剧里的大众希望只要他们活着就能通过谦恭的生活来逃脱不幸；沉思的英雄希望在成功地学到真正的和永恒的善的时候得到灵魂的永恒快

乐,并把他的灵魂从跟身体和时间的变迁的纠缠中解脱出来;而更高于这一点的是,他一定要教导社会如何从不公正中解放出来而获得同样的自由。

在理论上,这样做的可能性应该属于所有人,但是在实践上它只属于那些被上天的爱欲启发过的,拥有对知识的热情的,而且时间和环境允许他们花毕生时间去追寻智慧的人们;愚人无力,俗人无心,穷人无暇,所以他们被排除在外。他们也许会实现有价值的社会功能,但是他们没责任去说出社会的律法应该是什么,而那正是哲学家的责任。

对我们来说,这种理想要比它乍看上去的样子更奇怪。我们熟悉两种沉思的人:第一种,由各种类型的僧尼或者独立的神秘主义者所代表的宗教的沉思者。他的目标是了解隐蔽的上帝,和所有现象背后的现实,但他思考中的这个上帝有人格,也就是说,他所指的知识不是客观的知识(客观知识对所有的头脑都是一样的,一旦被感知到就可以通过教学传授给其他人,比如数学上的真理),而是一种对每个人来说都很特殊的主观关系。一种关系无法被传授,它只能被自愿地进入,而且唯一的说服别人去做这一点的方法是通过个人的例子。如果乙是甲的朋友而丙不是,乙无法通过描述甲而让丙成为甲的朋友,但如果乙因为和甲的友谊而成为一个丙想成为却还没成为的人物,丙也许会决定去和甲认识。

客观知识是另一类沉思的领域,知识分子、科学家、艺术家等等,他们追求的知识不是关于任何超越性的存在的知识,而是关于现象的知识。知识分子跟宗教沉思者一样需要个人的热情,但他的这种热情被限于对知识的探求上;而对他的探求的对象,即那些现象的事实本身,他一定是毫无热情。

关于希腊人的沉思的英雄的观念,让人费解的是这两种行为不可分割地混合在一起。有时候他谈论一个超越的神,就仿佛这个神是个被动的客体一样;另一些时候他谈论类似于行星运行的可以被观察的各种现象,但它们仿佛又成了可以被感知到其个体的热情的人。比如,柏拉图最让我们感到困惑的是他这样的方式:在一个辩证推理的过程中,他会引出一个神话并承认这是神话,但他自己对这样的做法的古怪毫无觉察。

很难说希腊人和我们谁在思想上更倾向于人神同形论。一方面,在希腊的宇宙论里,自然中的一切都被看作活体;自然的律法不是对事物实际上如何行动的描述(即属于自然的律法),而是像人类的律法一样,它们应该遵循律法,但也可能不遵循。另一方面,在希腊的政治哲学里,人类被构想成工匠—政治家,他通过自己的技艺来塑造好的人类社会的材料,就像陶工用黏土制作瓶子。

对希腊人来说,人和自然之间的根本区别在于人可以理性地思考,如果他愿意这样做,然而对我们来说,基本的区别在于人有自我。也就是说,在我们看来,除了神以外,只有人能够独立地意识到自己的存在——这种意识属于他自己,无论他是否想要或者他是否聪明。因此希腊人没有真正的区别于欲望的意志的概念,所以尽管他们显然观察到了关于诱惑的心理学的的事实(人会想得到他明知道不合理的東西),他们对如何解释这一现象仍感到茫然。希腊伦理学最薄弱之处就是它对选择的分析。这一点之所以变得更加严重,是因为政治在希腊哲学中处于中心位置,而不是在边缘上;最优先的事情是建立好的社会,而追求个人的解脱,追求关于物质的科学真理或关于人类心灵的想象性的真理是次要的。他们通过理性而不是意志去识别善的活跃的源头,他们注定要毫无希望地追求社会的理想形式(它和

理性的真理一样,可以在任何地方为了任何人而成立,而且跟他们具体的个人的特点和历史境遇无关)。

一个概念要么是正确的,要么是错误的。一个接受了错误概念的头脑也许会通过多步的论辩而去接受正确的概念,但这并不意味着错误的概念已经变成了正确的;在辩证推理的过程中总是存在着一点(就像悲剧中的人物相认的时刻)是革命性的变化发生的时候,一个人意识到错误的概念永远是错误的,因此放弃了它。这一辩证的过程也许会花一些时间,但它发现的真理本身是没有历史的。^①

把政治问题看作一个寻找社会组织的真正形式的问题,这或者会导致政治上的绝望(如果一个人知道他无法找到这样的形式),或者会导致捍卫专制(如果一个人认为他已经成功地找到了这种形式)——如果预设的条件是生活在错误的秩序中的人不会有好的意愿,而生活在正确的秩序中的人不能有坏的意愿,那么政治压迫就是建立那个所谓正确的秩序所必需的条件,而且把它付诸应用也将是

^① 我不知道这里是否存在任何历史的关系,但是当我读柏拉图对话录的时候,我时常想到悲剧中紧张地用单句进行的对话。在苏格拉底的辩证法在智力教育中所扮演的角色和自由联想在情感的心理分析教育中所扮演的角色之间,似乎也有—种对应关系。两者都相信德行不可传授并由此发展起来,也就是说,真理不会简单地被教师说出然后被学生生搬硬套地学会,因为学习的结果无法与每个人必须自己亲身经历的质询的过程相脱离。

苏格拉底和心理分析的技巧同样也都要面对相同的抗议。它们需要个人的监控而且要花去对大多数人而言过于昂贵的漫长的时间,而且它们预设了学生或病人具有真正的对真理和健康的热情。当人对真理缺乏热情的时候,辩证法成了避免形成任何结论的技巧,正如人对健康缺乏热情的时候,自我考察被用于证明神经病的正当。

伊索克拉底(Isocrates)对希腊学园的看法是不公平的,而且他高估了自己的教育方式,但是他相信他的方法更适合于平均水平的学生的需要和一般教师的才能,这也许不是完全错的。无论如何,是他的方法而不是柏拉图的方法被罗马人采用并且被西方继承下去。

统治者的道德责任。

《理想国》和《法律篇》，甚至是《政治篇》都应该与修昔底德的作品并读；只有像这位历史学家所描绘的那样的令人绝望的政治处境才有可能在那些寻求治疗的哲学家们那里产生一种激进主义，它跟过去完全决裂并从头开始建立社会，同时产生一种对分裂和变化的病态的恐惧。我们生活在一个在世界范围内具有类似停滞状态的社会里，所以我们见证过类似的症候表现在左派和右派那里，它们也表现在经济和精神病学的核心之处。

此外，我们已经亲眼目睹了创新的政治学理论被付诸实践，展现出的景象却绝非乌托邦。我想，这种经验通过强迫我们认真对待柏拉图的政治对话（而不是视为逻辑上的游戏）而改变了我们对其他的对话的态度。如果在他的形而上学和他的政治学之间存在一种本质的而非偶然的关系，而后者在我们看来有灾难性的谬误，那么在前者那里也一样会有关键的失误，发现这一点对我们具有至高的重要性，如果我们要提供一种对柏拉图式解决政治危机的方法的积极的替代品的话。

喜剧的英雄：亚里士多德说，“喜剧是对低劣于平均水平的人们的模仿，低劣并非是指任何一种错误，而只是指一个特殊类型，即荒谬可笑，它是丑陋的一个种属。这种荒谬可笑可以被定义为：不产生痛苦或对他人无害的错误或畸形。”

最原始的喜剧形式大体是这样的故事：首先是诸神，其次是英雄和统治者做出不庄重和可笑的事情，也就是说，他们不比没有他们的卓越素质的常人更好，实际上他们要比常人更差。此类原始的喜剧是与放纵的节日联系在一起的，在此期间弱小者对强大者的愤怒可以自由表达，这样做是为了让社会气氛在第二天尊卑秩序恢复的

时候变得好起来。

在雅典,当一种增长中的理性主义趋向于认为诸神遵循他们自己的律法,而政治权利趋向于集中在少数人手中的时候,喜剧会找到新的牺牲品和主题。遭到取笑的是特殊的公众人物而不是作为一个阶级的统治者;其主题不是整个当局而是时事政治问题。观众的笑声不是弱者对抗高于律法者的补偿性的爆发,而是了解自身力量的人们自信的笑声,也就是说,这笑声要么是普通的大多数对古怪或傲慢的个人的嘲笑,那些人不过是侥幸逍遥法外而并非高于律法,要么是表达了一个党派对它的敌手的争论的热情。这种喜剧的靶子是那些因为不相信伦理的标准具有约束力而去触犯它的人;也就是说,他缺乏社会良心。结果他跟和他一样逍遥法外的人产生了冲突,而不是与律法产生了冲突,因为让律法去关涉那些不承认它的人会降低它的尊严。他受到折磨,但观众没感到痛苦,因为并不认同他。他的苦难也是教育性的;他个人的癫狂通过受苦而被治愈,而且他学会了遵从律法(如果不是出于良心,也是出于谨慎的考虑)。

这第二种喜剧的类型由希腊人发明并在欧洲发展成幽默的喜剧,如本·琼生的剧作,还有礼仪和问题剧类型的喜剧。如果我们不考虑其缺乏真正的诗歌,那么吉尔伯特和萨利文的歌剧就是跟阿里斯托芬式的喜剧最接近的近似值。

然而,还有希腊人不拥有的第三种类型——最伟大的例子是堂吉诃德——其中的喜剧人物同时也是英雄;观众敬仰他们嘲笑的同一个人。此类喜剧建立在这样的意义上:个人与社会的相互关系,以及它们与真正的善的关系都包含了不可解决的矛盾,这些矛盾与其说是喜剧的不如说是反讽的。喜剧英雄之所以是喜剧的,是因为他和自己的邻居不同;或者像堂吉诃德那样,因为他拒绝接受他们的

价值,或者像福斯塔夫那样,因为他拒绝像他们那样假装接受一套价值但实际上却按照另外一套价值去生活:他是一位英雄,因为他是一个人,而且不是那种随波逐流地去思考和行动的个人,这两类人同样具有一种喜剧性的疯狂。

悲剧英雄受苦,观众也会因为与他认同并仰慕他而感到痛苦;喜剧的小丑也受苦,然而观众因为他们觉得自己比他更高明而不会觉得难受;但另一方面,喜剧英雄和观众对待受苦的态度是错位的;观众看到英雄受挫和失败,自己也会感到痛苦;但关键的问题在于,对英雄自己而言,这些经历并非如此;相反他以此为荣,因为他不觉得那是羞耻,或者他认为那是他正确的证据。

显然,与这种人物最接近的希腊人是苏格拉底。在他的人格中他展现了这种为尼采所深恶痛绝的东西,即他的灵魂的主观的卓越素质和他显示出的客观的卓越素质的缺乏之间的矛盾;他是最优秀的人,也是最丑陋的人。更有甚者,他死在社会的手里但不认为这种命运是悲剧的。然而对希腊人而言,他要么是阿里斯托芬眼中罪有应得的喜剧人物,要么是柏拉图眼中的悲剧烈士(他被害是因为代表谬误的政党当权,而他代表着正确的群体)。任何持有异议的个人一定都犯了骄傲的罪,所有的社会和政党无论好坏都是有错的,仅仅因为它们都是集体——这样的观念对他们来说是不可理解的,那就好比让基督徒相信耶稣要么是上帝的化身要么就不是好人,而给他定罪是根据罗马法的正当程序。



六

我已经强调了希腊文明和我们的文明之间的种种差别，这是因为，首先，在我看来这样做是处理一个不可穷尽的问题的可能途径，而我们不可能穷尽这个问题的所有方面；其次，我想不出比勾画出差别更好的办法来指出我们是如何受惠于希腊的，在所有的智力活动中，也许这是最具希腊风格的做法。

正是他们教会我们，不是去思考——那是所有人类都已做到的——而是去思考我们的思考，去问类似这样的问题，“我是怎么想的？”“这个人，那个人或其他的人们是怎么想的？”“我们同意什么，不同意什么？为什么？”他们不但对思考提问，还发现了如何设定某种状况，然后看接下来会发生什么，而不是给出直接的答案。

要有能力进行这两种心智活动中的任何一种，一个人必须首先具备极强的道德勇气和自律，因为他必须已经学会如何抵制情感和身体需要的直接要求，而且要无视对他的未来的天然的焦虑，这样他才能够静观自己和自己的世界，仿佛它们不属于他而是属于一个陌生人。

如果我们发现某些希腊的问题提得不对，某些它们的答案被证明是错的，那也无伤大雅。假如希腊文明从未存在过，我们也许会畏惧上帝并且善待邻人，我们也许会进行艺术实践，甚至可以学会设计比较简单的机器，但我们不会完全觉悟，也就是说，不会成为完整的人类，无论那是好是坏。

精典文库书目

主编 周 宪 副主编 左 健 出版统筹 杨全强

- | | | |
|----------|----------------|-----------|
| 柏林童年 | (德)瓦尔特·本雅明 著 | 王涌 译 |
| 缅甸岁月 | (英)乔治·奥威尔 著 | 李锋 译 |
| 我为什么写作 | (英)乔治·奥威尔 著 | 刘沁秋 赵勇 译 |
| 孟兰变 | 孟晖 著 | |
| 张爱玲传 | 余斌 著 | |
| 佛罗伦斯月光下 | (英)萨默塞特·毛姆 著 | 卢玉 译 |
| 剧院风情 | (英)萨默塞特·毛姆 著 | 俞亢咏 译 |
| 德国人 | (德)瓦尔特·本雅明 著 | 王涌 译 |
| 巨匠与杰作 | (英)乔治·奥威尔 著 | 李锋 译 |
| 作家笔记 | (英)萨默塞特·毛姆 著 | 陈德志 译 |
| 老美国志异 | (美)格雷尔·马库斯 著 | 董楠 译 |
| 永远的男孩女孩 | (美)艾里森·卢里 著 | 晏向阳 译 |
| 冷记忆 1—5 | (法)让·波德里亚 著 | 张新木等 译 |
| 美国 | (法)让·波德里亚 著 | 张生 译 |
| 终极美味 | (法)妙莉叶·芭贝里 著 | 严慧莹 译 |
| 作家看人 | (英)V. S. 奈保尔 著 | 孙仲旭 译 |
| 葡萄牙修女的情书 | (加)蜜莉安·席尔 著 | 钟玉珏 陈秀芸 译 |
| 少女 | (法)安娜·维亚泽姆斯基 著 | 王琳叶 译 |
| 明智的孩子 | (英)安吉拉·卡特 著 | 严韵 译 |
| 新夏娃的激情 | (英)安吉拉·卡特 著 | 严韵 译 |
| 印度札记 | (墨)奥克塔维奥·帕斯 著 | 蔡悯生 译 |
| 印度慢吞吞 | (印)马克·涂利 著 | 郑家瑾 译 |
| 巴塔哥尼亚高原上 | (英)布鲁斯·查特文 著 | 叶肖 译 |

歌之版图	(英)布鲁斯·查特文 著	叶肖 译
局部麻醉	(德)君特·格拉斯 著	刘海宁 译
头脑中诞生的德国人	(德)君特·格拉斯 著	刘永强 译
巴黎的学习岁月	(德)尼克拉斯·桑巴特 著	洪天富 译
刺猬的优雅	(法)妙莉叶·芭贝里 著	史妍 刘阳 译
情色之花	(法)菲利普·索莱尔斯 著	段慧敏 译
别样的声音,别样的房间	(美)杜鲁门·卡波蒂 著	李践 译
读诗的艺术	(美)哈罗德·布鲁姆等 著	王敖 译



[General Information]

书名 = 读诗的艺术

作者 = (美) 哈罗德·布鲁姆等著

页数 = 342

SS号 = 12570691

出版日期 = 2010.02

出版社 = 南京大学出版社

原书定价 = 26.00

参考文献格式 = (美) 哈罗德·布鲁姆等著. 读诗的艺术. 南京市: 南京大学出版社, 2010.03.

内容提要 = 本文集收录了19篇诗歌批评, 作者都是杰出的诗歌批评家、作家或诗人, 如哈罗德·布鲁姆、特里·伊格尔顿、吉尔·德勒兹等等。在诗歌遭到各种声音贬抑、诗歌批评遭到全面批评的今天, 本文集为读者提供了一些批评样本, 从一个方面证明了依然有强大而凝练的诗歌, 读诗既是艺术也是快乐, 而真正的诗歌批评, 与诗歌共享着同一个缪斯。