A MODERN GUIDE TO ENGLISH POETRY

当代英美诗歌鉴赏指南

〔英〕伊丽莎白·朱 著

李力·余石屹 译

四川人民出版社

A MODERN GUIDE TO ENGLISH POETRY

当代英美诗歌鉴赏指南

〔英〕伊丽莎白·朱 著
李力·余石屹 译

四川人民出版社

首都师范大学图书馆
2113833

113833

译本序

飞白

作为一个诗译者和爱好者，我对诗的鉴赏是素来重视的。因为不论是译者、读者，其实都是诗的鉴赏者（或诗创造总过程的参与者）；只不过译者由于要把自己所领会的东西与读者分享，负的责任更重一些罢了。

但是也许有人会问：诗鉴赏，需要“指南”吗？反正诗无达诂，不如凭读者自己读去，随他怎么领会好了。

我想，实际情况要复杂得多。人类语言本身是一套神奇的符号系统，而诗又是人类语言最微妙的运用，是人类心灵最丰富的交流。人们一般使用的语言是“指称性语言”，其特点是说一是一，说二是二；而诗的语言却大不相同，说一不等于一，说二不等于二。对比一下，两种语言的特征几乎处处相反：前者是指称性或陈述性的，具有认知功能；后者呢，根据现代语义学的说法是一种“伪陈述”，无法按字面

价值判明其是非，它意在言外，以悟性代替知性。前者是单义性的，密度较低；后者则是复义性的，因此具有高密度。前者呈静态，如玻璃镜反射出清晰、平直的映象；后者呈动态，其意义随角度而变，从诗的多面结构中闪现出来，有如钻石的无数晶面熠熠生辉。诗的语言远比指称性语言富于表现力，它所表现的东西，通常是指称性语言所无法表现的。因此诗的语言比较难于把握，从而产生了“诗无达诂”之说。

但难于把握不等于不可捉摸。虽然我们不能要求读者的再创造与作者的原意完全一致，但我们总得以作品为依据，总得避免与作品相违背的误解。可是一个读者如果缺乏资料和经验的积累，光靠自己孤立的理解力去读诗，就会遇到许多困难。因此，参考别人的分析、欣赏、评价，了解前人在对一首诗鉴赏过程中积累的成果，将对我们大有帮助，起码能借给我们一个继续前进的台阶或立足点。

至于对外国诗的鉴赏，就更需要这类参考资料了。诗，是开放在各民族文化深厚泥土层上的花朵，它的色彩、香气、韵味，都有自己民族文化的渊源，是民族传统和原型、集体意识和集体无意识积淀而成的。我们隔着时间差和空间差去欣赏别民族的诗，总是隔着一层，比不上他们本民族的评论家体会得真切。读了他们写的鉴赏著作，必然有助于我们进入情况，缩小隔在中间的距离。

近几年来，我国读者对外国诗的兴趣有增无已，在翻译界和出版界共同努力下，外国诗的新译本不断涌现，出现了

一个空前繁荣的时期。但相比起来，对外国诗评论鉴赏的书籍却很少见到译介。《现代英美诗歌鉴赏指南》的出版，是会受到诗歌爱好者欢迎的。

这本书的原名“Poetry：the Modern Guide to its Understanding and Enjoyment”直译出来应为：《诗歌理解、欣赏最新指南》(“最新指南”也可译成“现代指南”)。译者按我国习惯稍作改动，改作了《现代英美诗歌鉴赏指南》，但“现代”一词还应是限制这本“指南”的。也就是说，并不是此书只限于评析“现代英美诗歌”，而是此书用“现代观点”评析了上起文艺复兴下至20世纪的英美诗歌。书中第一部分讲的是诗学、诗艺，第二部分讲的是英美诗歌的基本主题，这都是读英美诗以至于其他外国诗必需的常识。本书还选录了大量英美著名诗人的诗作为鉴赏的示例，书中列入的诗，我觉得是选得很有代表性的。

尽管“赏析”、“指南”一类字样现在已经被用俗了，尽管市面上常见一般化的赏析文字，开口是“情景交融”，闭口是“给人美的享受”，使人读来扫兴，但是我粗略地读了几章《现代英美诗歌鉴赏指南》的译稿，却感到耳目一新。这本书虽不是理论著作，却有一定的理论性，作者把理论性融入文学性中，写得深入浅出，文笔也不错，不仅可以丰富我们的知识，也可以丰富我们审美的情趣。

最后我想到：这本书是比较难译的，只有对诗和诗学有强烈的爱好和热情、并且有一定理论修养的译者才会去碰它。我感谢李力、石屹二位青年译者为大家做了一件有益的

工作，也钦佩四川人民出版社在出书困难的今天决定出版这本书。

1986年“八一”于杭州大学中文系

前　言

任何一本讨论诗歌的书，都希望能通过阅读诗歌而获得的乐趣和益处去赢得新的心灵。欣赏诗歌可以不读讨论诗歌的专著；欣赏诗歌的趣味像写诗的冲动一样，往往是天然玉成的。但是，正如培根所说："盖天生才干犹如自然花草，读书然后知如何修剪移接。"① 培养熏陶天生的才干，正是文艺批评的任务。文艺批评，不是为评判诗歌的优劣智拙设制种种法规，也不象H·G·威尔斯在他的一本小说中所描绘的一位大学教授的模样："他属于那种学者，常常教导我们如何欣赏诗和散文，什么时候说'啊！'或'唉！'，什么时候沮丧地摇头，活象公共汽车上收到一枚假币的售票员。"任何一位喜爱诗歌的批评家，他的目的必定是使阅读诗歌成为一次探索，接连不断地向读者展示的，不仅是关于作者和他的诗歌，而

①见王佐良译：培根《谈读书》

且是关于读者本人的新的理解；它一定是一张请柬，邀请读者到诗中来观赏、谛听，在诗歌中漫步，并感受其动人魅力。

显然，讨论诗歌的唯一目的不外是说一声“过来呀”，读一读它吧，因此本书遴选了大量诗歌：新知旧好，名家荟萃。至于谈到其他审美趣味，个人气质和社会风尚在一切欣赏活动中均起着作用。反应总是诉诸个人的。像对待其他人一样，我们对待作家也抱有同样的好感或反感，这种出自个人的好恶感可以通过公正的批评加以调节，但是个人的审美趣味必然是以我们自身的需要和情绪为转移，从而呈现出不同的姿貌。正如王尔德所说，只有拍卖商才能做到对一切形式的艺术保持同等的热情。同时，我们属于一定的时代，因此也不能摆脱我们因袭的传统观点。不论我们意识到自己是多么独立不倚或者正在努力成为独立不倚的人，我们含糊其词的“时代精神”总在潜移默化地影响我们；我们置身的文化和意识氛围，趋使我们保留某些艺术传统而将另一些束之高阁。一个时代如同一个人，有它自己的好恶偏爱，一代人的偶像往往变成下一代人的木偶。无论怎样精选诗歌，它终不能取悦每一个人。本书正如爱尔兰人所验证的一样，“不乏遗漏之处。”

然而显而易见，我们能把自己的趣味扩展得愈宽阔，我们就能从诗歌阅读中获取更大的乐趣。唯一实在的需要，是带着一副开化的头脑和一双聪颖的耳朵走到诗的跟前。以达观的态度准备施展我们禀赋的全部才能。正如华兹华斯所

说，天才即是诗人在人类感觉能力的领域内所完成的进步或征服的代表，人们不应期望读者像“一位长躺在家奴们抬着的大轿上的印度王子或将军”去分享那种征服。“不，他应当在指挥者鼓励下，精神抖擞，情绪高昂，以便能充分发挥自己的才干；因为，他不可能在安宁平静中前进，他不能让人象一件静止不动的死物一样抬着。”他又补充说：“创造趣味就是唤起力和赋予力。”

既然诗歌是以语言为媒介的艺术（艺术与技巧不可分割），本书前面几章就较详尽地探讨了诗人们所采用的各种基本的语言技巧——声音模式、意象、语言、结构与构思。这些是诗人达到其目的的手段，也是表现其匠心的手艺。力尽所能地揭示这些艺术技巧的秘密是批评家的一部分工作。我们不必害怕所谓的“解剖无疑是谋杀”，好诗决不会因分析和讨论而失去任何东西；恰恰相反，通过探讨诗歌魅力的原委，完全可能导致更充分的感受。但是，普通读者可能情愿匆匆掠过这些入门的知识，立即扎入后面重点分析主题的章节。然而，为了能够更透彻地理解诗歌的意旨，在诗歌技巧方面进行初步训练定会意义匪浅，因为诗歌总是传达人类的经验。因此，本书用大量篇幅详举并分析了许多表现历久不衰、交迭出现于各个时代的人类普遍主题的诗歌；诗人们以最强烈而难忘的形式表现了这些属于一切人类生灵的普遍主题。我们总是重温约博生博士简洁而根本的至理名言：“写作的唯一目的是帮助读者更好地享受人生，或者说更好地忍耐人生。”

目　录

译本序……1

前言……5

一、诗的创作……1

1. 诗与诗人……1

2. 诗与读者……15

3. 声音模式……28

4. 诗的意象……54

5. 诗的语言……77

6. 诗的构思……101

二、诗与人生……121

7. 时间……121

8. 死亡……148

9. 挫折与孤独……170

*　　*　　*

10. 社会 讽刺……191
11. 自然……224
12. 爱……252
13. 人本主义……290
14. 宗教……318
15. 诗人论诗……345

附录一　英诗的格律和韵律……371
附录二　诗 人 小传……379
译后记……390

一、诗的创作

1、诗与诗人

“一个向人们说话的人”

——威廉·华兹华斯

多么古老的林莽哟，
　当三月的清风甦醒，
多棘的玫瑰梢头
　布满新蕾，
那丰姿也如许古老——
　啊，有谁知道
经过了多少峥嵘的世纪

飘游回来这枝玫瑰。

艺术也是非常古老的，瓦尔特·德拉·麦尔用它歌咏着我们这个星球上自生不息的生活。虽然社会学家告诉我们，人类的基本要求是饮食男女，栖身休息，但是，人类似乎永远有着另一种需求——一种从表面上看来似乎完全是多余无用的东西——这就是在艺术中进行自我创造的冲动。自然状态下的生活，正如霍布斯① 所描绘的那样，是“肮脏、野蛮而短暂的。”但是有一种东西永远把人类同他的兽类兄弟区分开，这就是驱使人类从自身的经验中创造出美的事物的动力，这些美的事物把人的意识体现在更持久的形式之中。即使在最原始的阶段，人类也用绘画来装饰其洞穴的墙壁；到了人类文明的发展阶段，人类开始雕镂珠宝玉器和各种金属制品，装饰各类盘子、瓦罐和骨灰瓮，一边跳舞，一边唱着有节奏的咒文；而最近两三千年以来已有了记载，说明人类使用语言已经不仅是为了直接与他人交流的功利性目的，而且是为了以音乐的形式创作本族人民的故事，记录他们的思想、情感和感觉。

心理学家荣格从他所谓的“集体无意识”的基点出发，来观察纷繁的心理现象，他把这种“集体无意识”视为包含相关意象和众多象征性模式的世代承袭的仓库，而这种仓库是隐伏于每一个人的潜意识中的。荣格相信，这种世代承袭

---

①霍布斯(Thomas Hobbes，1588—1679)英国唯物主义哲学家。——译注(后同)

的遗产足以解释屡次出现于我们的梦、神话以及富于想象的艺术中的相同的模式。能否证明“集体无意识”的存在尚不得而知，然而，文学可以称作人类集体意识的名符其实的文字记录，这一点是确凿无疑的。D·H·劳伦斯认为：“人是在意识中的一次伟大探险”。我们有数千年来不断成长着的意识的遗产，人们用草纸、犊牛皮纸和羊皮纸把它抄写下来，后来又为近五百年来发展起来的印刷文字所记载。

人类意识不断产生新的洞察力并使其趋于复杂化，它在不同的阶段保持着不同的标准，但是从根本上说，是稳定不变的。倘若昔日的文学不再给现实生活以启发，有谁会劳神去读那些文学作品呢？许多世纪以来，人类获得了一种共同的体验——情感的、道德的、感官的，经历了相同的狂喜和剧痛，胜利和挫折，荣耀和耻辱；面对同样的人生难题，提出了同样的人生问题，在感情和道德方面陷于同样的外在和内部的冲突之中。我们之所以知道这些，仅仅是因为每个时代的千百万人中，总有那么少数几个人，感到有必要用语言这种形式与人交流他们所见所感，想用不同的方法选择、组合、赋型、显现他们经验的框架，使这些经验充分转变为意识，并且使用语言介质，赋予这些经验以形式，从而分离出这些经验特殊的内在本质。

在语言艺术的诸种形式中，诗歌是最早的，而且至今仍是最凝练、最强烈的交流形式，它用词比散文更精粹，更丰富、更有力，在整个文学传统中一直占有较重要的位置。今天的悲观论者对诗歌的现状深感忧虑，他们指出，正如年轻

一代的行为和现时的气候一样，诗歌也已经面貌全非了。他们抱怨说，诗歌现在只是为一小部分特殊读者而写的，已经变成了私人圈子里的崇拜，而对普通读者来说，则是晦涩难懂的。结果，公众对诗歌的欣赏面已经大为缩小，只剩下过去盛况的一点影子了。

现在，没有人会坚持认为诗歌至今依然具有往昔它在整个社会生活中的重要性。古希腊罗马的史诗和戏剧，曾经吸引着当时社会中各阶层的人们；中世纪的传奇故事和伊丽莎白时代的戏剧，也深为当时社会中各阶层的人们所喜爱。的确，诗歌已经丧失了大众化的欣赏价值和广泛的吸引力；其原因在很大程度上可以说是由于诗歌中古老的叙事领域被散文侵占了。而且就抒情诗而言，它从来没有为大多数人所欣赏。悲观论者忘记或者忽视了有多少现时为人们熟悉喜爱的旧时诗歌，最初写成时，是抒发个人情感的。文学史上不乏用新形式写下的诗歌的例子，而新的形式都是靠自己缓慢发展而渐趋成熟的。这就证明了华兹华斯提出的这条真理，他认为勇于创新的诗人必须自己创造出一种新的审美趣味，后人正是根据这种审美趣味来评价诗人本人的。只有当公众在诗人的作品中承认了自己时，诗人才会被公众承认。

悲观主义产生的唯一原因似乎是人们不再写诗，但是实际上，人们却一直写着诗。尽管有人说艺术对大众文明和实利标准无能为力，但艺术作品仍然层见叠出，不见减少。诗人作诗，同画家绘画，音乐家作曲一样，心中蕴藏着创作的冲动，但何谓这种冲动呢？答案至今仍是个谜；然而毋庸置

疑，它是不同时代的某一类人身上共通的本能。这种本能冲动，总是采取自己发泄的方式。在这样或那样的社会和经济环境中蔓延的关于艺术家无能的说法，只要对历史略加研究，都会被驳倒。人们的确很难说清什么样的社会土壤最有利于产生文学巨著，但是，在各种各样的条件下都曾产生过文学巨著。无论在君主制、民主制或是在独裁专制下，无论在宗教狂热的年代或是政治迫害的年代，无论是在战争时期或和平时期，都产生着诗歌；王公和农夫，学者和无赖，隐士和世界主义者，革命家和主张清静无为者，教士、理性主义者和狂人，都写着诗。

那么，这些生活在不同时代、急于用格律化的语言来表达他们生活经验的个人，有什么独特之处呢？什么是诗人呢？托马斯·葛雷是这样描绘18世纪后半期的行吟诗人的：

诗人挺立在巨石上，紧蹙双眉
俯视古老的康韦礁，白浪滔滔，
两道警视的目光，
一袭忧郁的黑袍，
（他的胡须和皓发，象一尾流星
射向骚动的云霄）
用巨匠的手，预言家的火，
撞击他的竖琴，奏出深沉的烦恼。

19世纪后期的奥肖内西给我们描绘了另一幅图画：

我们是音乐家，
我们是梦幻者，
孑于在孤独的海浪边，
独坐在荒凉的溪流旁；
大地的弃儿，上苍的遗孤，
身上惨白的月光闪忽，
但是，我们似乎永远是
世界的震撼者和推动者。

这儿是两幅浪漫主义的图画和摄影，我们难以把它们与T.S.艾略特和麦克利什联系起来，也许叶芝注意到了这个问题，他自觉地把自己看作是听从召唤，成为他的祖国和人类的代言人的。诗人对待自己和自己的艺术还持有许多不同的观点，对华兹华斯来说，诗人是“一个向人们说话的人……他在其内在的精神生活中比他人更富有。”这种说法模棱两可，但是尽管很委婉，从某种意义上说，其涵义仍是丰富的。除诗人外，还有许多人具有特殊的活力和感受力，他们通过谈话直接激励同伴，这使人直接联想到一种突出的“个性”，然而诗人却往往感到，我们通常所称的这种“个性”对他们来说是不重要的，或者至多只是次等重要的。“个性”存在于为生计而斗争的世界里，存在于与他人、与家庭、与社会的直接关系中。诗人一旦被创造欲控制，就成了这个现实世界里的陌生人，而隐伏在现实世界下面的才是诗人的真实世界。在那里，诗人的实际经验和真实生活，从时空的控制中

游离出来，联结并转变为新的关系和形式；在那里，诗人独自一身，从某种程度上讲，无个性特征可言。济慈宣称，诗人性格的本质是无个性的，因为这种本质随时可以附在不同人的身上。叶芝也有同感，他说："我的性格很少属于我自己，以致我任性的整个生活使得我连遭挫折，它影响了我的诗、我真实的自我，不亚于一个舞蹈家的性格影响他的舞蹈运动。"把这种看法推向极端的是艾略特："诗歌不是个性的表现，而是个性的逃避……诗人没有个性可表现，他只掌握了一种特殊的媒介而非个性，通过这种媒介把印象和经验以其特有的、意想不到的方式组合起来。"

然而，不论诗人怎样如实地对待其天性，从最初起，他就感到自己臣服于一种超越寻常自我的力量。古代经典作家们将这种力量体现于阿波罗或缪斯的形象中，浪漫主义作家则将它体现于想象中，并视之为一种远离人的正常才能的神奇物。在华兹华斯看来，

这种力量
由不称职的人类语言如此可悲地称呼。

它"从人类心灵的幽谷中升起"，并占有诗人；雪莱则视其为"一种至高的才能，其宝座掩隐在看不见的人类天性的帷幕后面。"现代诗人贾雷尔用更加口语化的语言陈述了同样的思想："一个顶呱呱的诗人会毕生挺立在暴风雨中，迎接闪电的轰击，一生中至少有那么好几次；如果上了几十次，那么他

就是出类拔萃的了。”

其他诗人提出了更缓和的创作过程。莎士比亚《雅典的泰门》一剧中的诗人说道：

> “我们的诗歌就象树脂一样，会从它滋生的地方分泌出来。燧石中的火不打是不会出来的；我们的灵感的火焰却会自然激发，象流水般冲击着岸边。”①
>
> （朱生豪译）

莎士比亚没有提出灵感的超验性，他认为，他的艺术来自一种自我滋养的创造性的内部源泉，不需要燧石或闪电去引发火花。但是它固然是静止的能量，却也蕴藏有驱迫力，能在任何外来阻力下保持自己稳定的流向。豪斯曼没有提及使莎士比亚所谓的涌出的琼浆从被动扩展为主动运动的火花和潜流，但是他也持有类似的观点：

> “假如让我不是给诗下定义，而仅仅是举出诗的物类归属的话，我将把诗叫作一种分泌物，无论是一种自然的分泌物，像松木泌出松脂；抑或是一种病理学上的分泌物，像牡蛎分泌出珍珠。”

尽管使用了各种不同的术语，诗人们似乎的确同意：他

①原书引自莎士比亚剧本的无韵诗，多数采用朱生豪的散文译文。

们的艺术源于纯粹的意识能力之外。艺术是一种难以驾驭、来去自如的能量，每一个艺术家都熟悉它反复无常的造访，熟悉那种眼睁睁看着它飘然而去，却又无能为力的沮丧。

哦！写和唱
简单的事儿一桩，
但是要写出真实的诗篇，
却又难乎其难！哦，老天！
卸去重负，让我的精神自由潇洒，
让它像善于想象一样善于表达。

——亨利·沃恩

什么是作品本身呢？有诗人或批评家成功地给诗下过定义吗？他们用种种不同的术语谈论诗，使人难以相信他们在描述同一活动。“诗是一切知识的生命和更精粹的灵魂。”(华兹华斯)“诗能囊括所有科学，所有科学都必然发源于诗。”(雪莱)“诗恰当地传达着一种超验性质……正像我们不能给优美下定义一样，我们也不能给这种性质下定义。”(赫伯特·里德)“诗人是通过理想化的完美描述，把人的整个灵魂置入一种活动之中。”(柯勒律治)与这些富于浪漫情调的说法相对的，则是柯勒律治的另一种简明的陈述：诗即是“把最恰当的词纳入最恰当的位置。”佛罗斯特把诗简单地称为“词的表演”；艾略特颇为轻蔑地称诗为“一种高级享受”；有种教科书上的定义泛泛地宣称：“诗是一种表达形式，在这种形式中，

极其丰富的语言资源凝练于一个由富于意义的经验组成的格律化的组织单元中。”

从某一方面着眼，最后一段摘录使我们在浪漫的飞翔之后又回到地面，它执著于诗的本质，即诗是用词构成的。奥顿曾说，如果有一个怀有写作欲望的年轻人来对他说：“我有重要的事要表达”，那么这位青年准不是诗人；然而，如果他承认：“我醉心于词汇中，想听清楚它们的声音”，他或许能成为一个诗人。诗人的个性也许在诗中能起着始所未料的更大的作用，但是，除非诗人作自己的媒介的主宰，他的个性将不会在作品中表现出来，也不可能与他人进行交流。正如哈特·克莱恩所说：“哦，多难呀！诗人必须浸入词汇的江河中，以便在恰当的时候用恰当的词组成恰当的形式。”艾略特说，诗人的首要任务在于面对他所继承的语言，保存并发展这种语言。出现于《四个四重奏》最后部分的“熟识的复合的灵魂”是诗魂本身，他说：

> 我们关心的是说话，而说话又驱使我们
> 去纯洁部落的方言，
> 并怂恿我们瞻前顾后……

驱使心灵接近人类的底蕴是诗人的最终目的，但是只有通过诗人的“说话”，才能产生这种结果。“纯洁部落的方言”译自马拉美的诗，艾略特由此提出，诗的传统是诗人的最大财富，诗人必须保存并从中汲取自己的那部分人格。但是诗人

也在用他自己创造的独特习语，来发展他继承的传统，这是他一身兼任这种媒介的仆人和主人而创造的产品。轻而易举不可能写成“真实的诗篇”，不论诗行简短还是繁长，诗人都竭尽所能，使之准确、丰富和有弹性。

由此，诗人对那种把写诗视为等待缪斯赐予飞往巴那斯山① 的魔毯，或者视为进入一种通过无意识产生完美作品的迷狂状态的流行观点，大不以为然。柯勒律治谈到《忽必烈汗》这首在鸦片作用下写出的充满幻觉片断的诗时说，他是应拜伦之约发表该诗的，这样，“就作者本人的观点而言，与其说是来源于假定的诗的魅力，不如说是提供一种心理的珍品。”波德莱尔尖酸刻薄地把灵感说成“每天工作”；威廉·莫里斯断言，谈论灵感纯属扯淡，“世上没有灵感这东西，它仅仅是一种技巧。”霍布金斯直截了当地说：“除了技巧，没有什么能够长存。”D·托马斯带着明显的夸张，把诗描绘为：“耗费体力和脑力去建立一个形式上天衣无缝的词的框架……用它来保留创造性的大脑和身体的一些真实动机和力量。对我来说，诗的冲动和灵感仅仅是一种突如其来的体内能量，向构造和技巧能力的转化。”

从诗人们提出的这些相互对立的论点中，我们可以清楚地看到一种本质上的双重性毗存于诗的创作和对诗的分析之中。诗人具有普通人和艺术家的双重性；诗也来源于双重的源泉——神秘的内在冲动和充分自觉的技巧的锤炼。诗，是

---

①巴那斯山(Parnassus)，位于希腊南部，是希腊最高的山之一。希腊神话中太阳神阿波罗和文艺女神缪斯的灵地，相传为诗人之山。

一个首尾相贯的过程，在其间，生活和语言交织，意义和格局联姻，想象和修正同演。

荣格认为，我们永远不能孤立地考察文艺的内在实质，“由刺激产生的任何反应都有其前因后果，我们可以加以解释；但是一个与单纯的反应绝然对立的创造性行动，将永远不会为人类所理解。”这话在很大程度上是正确的。对诗人手稿的逐条分析至多也不过只是触及了问题的表面，虽然在那一阶段的修改订正也的确能够作出因果关系的解释，而且尽管我们如此感兴趣于证明作者敏锐的洞察力和精妙入微的技巧，这仍然无助于我们解释艺术构思的奥秘。也许我们可以说，艺术构思来自产生新生命的交媾和结合，一些诗人就用生物体来类比，奥顿说：“诗人是诗的父亲，他使语言怀孕而生出诗来。”霍布金斯在痛惜自己创作之火熄灭时说，“狂喜”与心灵的结合产生出诗歌：

> 父亲们曾感到了那阵狂喜；强烈的
> 刺激，似吹火筒下的火舌奔突，
> 仅仅片刻，又复熄灭，
> 却使心灵成了不朽诗歌之母。

柯勒律治在一段有关诗人想象的著名的话中，通过对创作过程的每一细节的观察，发现了这种对立面的统一与调和是“带有差异的同一性；含有具体的普遍性；由形象反映的观念；有代表性的个性；表现古老和熟悉对象的新奇别致感；

一种纳入超乎寻常规范的超乎寻常的情感。”

“一种纳入超乎寻常规范的超乎寻常的情感”似乎是我们从诗的构思转向诗的创作的关键所在。无论哪一类诗，不能没有感情。“浪漫主义”的济慈说：“诗的生命在于热情；”“古典主义”的约翰生博士说：诗与众不同的性质是“一种集中、组合、充实、鼓舞的能量，”华兹华斯称诗为“在宁静中回忆起来的情感，”但是像他进一步指出的那样，这并不意味着诗的创作本身是宁静的过程；艾略特称诗为“变血为墨迹的阵痛。”这些观点不能忽视。“回忆起来的”是华兹华斯论点的关键所在：艺术不是一种经历着的现实，而是一种以静观的方式看到的，在新的冲动下再创造出来的新生活。这种新生活是通过把现实放进一个有组织的格局中，重建、组合、丰富并使之富于生命而得以实现的。

“组织”一词在此不受欢迎，它使人想到大商业和官僚政治，而不是艺术创作过程；但是，这个词的内涵确实又非常丰富，它常常使人想起生活与秩序。从好的诗和任何成功的创造中，人们不难发现，艺术活力与格律并存不悖。有组织的布局是对各种感觉和知觉的综合，是把多样性最后压缩为一个整体，是从混沌中显现的和谐。

艺术作品不会通过某种自然的进程孕育和产生出来。怀特赫德说：“想象充斥的朦胧混乱状态超过任何成功的归纳概括。”我不完全赞同，说这种观点在各个领域的创造性过程中都是正确无误的。当然，诗人作出的最终证实仿佛出自相同的前提。雪莱从另一方面的证明是正确的，他说，处于创作

中的心灵是一块渐趋熄灭的煤，创作活动一开始，灵感已在渐渐衰退，并且，即使是最成功的诗，也只不过是诗人最初想象的一片微弱的影子而已。但是雪莱对情感的兴趣胜于形式，而大多数诗人似乎意识到创作是发现而非丧失，是创造一种前所未有的新生活，而不是产生一种幻影来替代那种想象的实体。

不论诗歌萌芽于什么胚胎——一桩事件，一段情愫，一种性格，一个场景，一次顿悟，一掣意念——其主题决不会孤立存在，它总是扩展和丰富着。诗人进入那种“想象充斥的朦胧混乱状态”，也许有许多死胡同和废物，有盲目的寻求甚至要完全推翻重写，但是诗人是全力以赴的，这像柯勒律治说的那样，不仅仅是诗人的“整个心灵”投入行动，因为诗诉诸人的精神，同时还诉诸人的感官。诗人意识中贮存着的大堆感官和情感上的印象和联想，在创作过程中相互碰撞，相互充实，词和记忆无可摆脱地纠缠在一起。“除非见诸笔端，我无从知道我的所想所感，”这也许是诗人的座右铭。诗人身上永远发生着生活与语言的相互作用和相互转变，于是诗成为诗人自我的发现，同时又是主题与读者的交流。我们将在后面的章节中看到这个过程的更多的作用。叶芝谙熟这一过程的规律，他因修改早期的诗作而遭到批评时所说的话，证明了这一点：

每当我改写一首诗，
那些指责我的朋友们

应弄清至关重要的事儿，

那是我在重新铸造我自己。

2、诗与读者

“奔流在一起的血，想象和才智”

——叶芝

“艺术是一种人类活动，它在于有意识地用外在符号把自己经历过的情感传达给他人，使其为这种情感所感染，并亲身去体验它。”托尔斯泰的这一定义，简洁而又义蕴丰富。创造性活动从本源上来说或许是神秘而复杂的，但是它的目的是在于交流。诗人是一个向人们说话的人，他激情澎湃地追求把“最恰当的词纳入最恰当的位置，”以使自身经验在他人心中再生。这里很显然，写诗又是一种“双重”活动。艾略特说，诗人在创作时，“并不比在实验室中的科学家更多地去考虑社会影响，然而，倘若没有用之于社会的实际环境，不论诗人或科学家都不可能抱有支撑着他们的坚定信念。”

现在，诗歌有了一些奇怪的用途。我听说一位教师在学生们阅读《古舟子咏》时，让学生去自然博物馆测量信天翁的翼展；我还听说一位希腊语教师站在一桌为他的学生们准备的佳肴前咂着嘴，要这些正在阅读索福克勒斯的《俄狄浦

113833

斯在科罗诺斯》一剧的学生们去企望得到“一个装着语法奇珍的货真价实的宝物。”什么是诗歌对社会，或者说对组成社会的个人的真正用途呢？这些用途是重要的还是多余的，是本质的还是非本质的？

柏拉图为何把诗人逐出他的理想国，这始终令人费解，尤其是考虑到柏拉图本人具备诗人的想象，并且是以神话家的幻觉得出他的许多思想的，就更是如此了。但是，柏拉图生活在一个与我们相去甚远的社会环境中，而当时的社会对艺术如此敏感，完全沉溺于艺术的魔力中，以致于使他感到年轻一代太易于被艺术所腐蚀，太易于受到诱惑而放弃把全付精力用于国家的道德利益。事实上，他是担心那种使雅典成为古代文化中心的非凡天赋，可能会使雅典的政治分崩离析。

如今，这一类危险已不复存在了，高等学府有访问诗人和常驻诗人维持正常的文化氛围；然而，有人认为这些诗人可以在政治界、金融界、工业界或科技界同样发挥才能，把这些领域逐渐变成传播艺术成果的天地，这种观点未免太可笑。诗人哪怕能把艺术世界的一线微光传达给那一部分善于将现实和冥想溶为一体的人，他便算得上幸运了。

常驻艺术家和诗人的存在，证明社会的确尊重他们的职业。任何一位从事向年轻人介绍文学作品工作的教师都知道，对艺术的普遍兴趣是容易唤起的。然而，何谓这种影响的“用处”呢？我们在前面已经提到，诗人在创作中发现自我和世界，因而把这种发现传达给读者也必须出自同一种目的，即

让读者在阅读中发现自我和世界。诗人与读者之间的情感交流范围如同人类经验本身一样宽广，包括直接从一钱不值的催眠术到整个身心的最深刻、最真实的震动。诗歌很可能是起源于单调的伴舞歌，不是给感官和感情以慰藉，就是鞭笞它们；诗歌将永远作为音乐和词的舞蹈而存在，它带来的欢愉可以说纯粹是情感上的。下面以雪莱的《给夜》一诗中开首几节的宁谧旋律为例：

快迈步跨过西方的水域，
　　啊，夜的精灵！
走出云雾缭绕的东方洞穴，
在漫长而寂寥的整个白天，
你编织的那些梦，有欢愉、
有恐惧，使你狞恶而又亲切，
　　快，请快来临！

在身上披一条金色的锦被，
　　嵌上些晶亮的星辉！
用头发把白昼的眼睛遮蔽，
吻她，直吻得她困倦、疲惫，
在漫步游遍城镇、海洋、田野，
用你催眠的魔杖点化一切，
　　来吧，我所渴望的！

（江枫译）

再以本·琼生的《爱的胜利》中唤醒所有感觉的最后一段为例：

你可见过清丽的百合绽放
那粗野的手还未曾将它玷污？
你可踏过洁白的雪花纷降
那泥土还未曾将它弄脏？
你可摸过海狸的绒毛，
或者是天鹅的柔发？
你可闻过石南花蕾的幽香
或者烈火中的甘松油味？
你可尝过甜蜜的蜂囊？
哦，多么洁白，多么温柔，多么甜蜜。

再以斯宾塞的《结婚曲》中引起感官狂喜的高潮部分为例：

打开教堂的大门，朝向我爱人，
敞开这扇大门，让她蹦蹦迈进，
所有的廊柱都应当装饰一新，
所有的横梁要挂满漂亮的花环……
让鸣响的管风琴大声地弹奏，
用快乐的音符颂赞上帝的荣光；
这时候，唱诗班的歌手们，

用深厚的歌喉，唱起欢乐的赞歌，
万木都会回应，回声荡漾不停。

有些读者除了简单的音乐和节奏变化外，从诗歌中所得甚少，蒲柏对这些浅薄的读者毫不留情：

美丽的缪斯纵然有万般的魅力，
只求悦耳的傻子们却仅钦慕她的声音；
他们常去缪斯的灵地，只求耳的满足，
不充实自己的心灵，恰如去教堂忏悔，
不领会教义，却只是为了听听音乐。

很早以前，批评家们曾经指出诗的另一种“双重性，”即诗既娱乐人又教育人。在诗歌中寻求精神上的激励，是人类根深蒂固的天性。正如同一些读者仅仅追求感官上的快感一样，另一些读者则要从诗歌中吸取教益，甚至对诗歌造诣颇深的阿诺尔德也坚持认为诗歌的试金石是“高度的严肃性，”并且因为乔叟的诗歌中缺乏这种“高度的严肃性”而将其摒除于伟大诗人之列。说到底，这些走极端的人也仅仅甄选出了这些有益于人生的箴言：

可是人的“企及”要超过他的“把握”，
否则何必要天国。

白朗宁（飞白译）

我是我命运的主宰，
我是我灵魂的首领。

亨利

我们仍然相信：不管如何
恶最终将达到善的目的地。

丁尼生　（飞白译）

这些常常挂在墙上的座右铭在必要的时候曾屡次给我们以帮助；然而，我们不愿让诗歌完全成为道德的宣传，正如济慈所说，我们厌恶那些有明显企图的诗歌，本能地感到说教并非是诗的真正作用。这颇似幻游在奇境中的艾丽丝① 企图把一只火烈鸟当作槌球游戏中用的长柄木槌。

雪莱宣称，诗人是世界上未经公认的立法者，不幸事实上并非如此。诚然，在对人类提出控告的假想的法庭上，诗人也许能被作为主要的见证人之一传去替被告作证。叶芝相信诗人是“良心之音，”相信伟大诗人们在他们闪光的诗句中所首肯的，即是我们能够接近一种至高无上的宗教的极近点。那些根本排斥一切教条和绝对事物的人本主义者，大概会赞同这种观点；但是，诗歌不是宗教，我们不能奢望得到超出它能给予的东西。诗歌能缓和然而却不能解除人类生活中的矛盾冲突。《约伯记》的作者以及密尔顿在《失乐园》中，都提

①英国作家卡罗尔(Lewis Carroll1832—1898)的《艾丽丝漫游奇境记》中的人物。

出："要证实上帝通达人类之路的存在"，但是这两部作品从来没有使异教徒皈依宗教，也没有谁非得通过神学信仰来欣赏诗歌。最好的宗教诗绝不说教，而只是把蕴含在诗中的信仰显示给读者。诗的顶峰是巴那斯山，而不是奥林匹斯山或西奈山，① 但是这并不排除诗歌应当具有的伦理道德意义。真正爱好诗的人不会同意奥斯卡·王尔德所说的："一切艺术都是无用的"，"认为美的作品仅仅意味着美的人才是上帝的选民。"

现在，我们不会像人们在十九世纪九十年代所做的那样，用赫然注目的大写字母"B"来含糊地摆弄"美"（Beauty）这个词了。一派师承王尔德的批评家们曾经大力倡导所谓的"纯诗"，即剔除了一切"观念"的诗歌，这在很大程度上是对维多利亚时代（1837—1901）着魔于直接道德说教风气的大胆反叛。我们完全可能选编出一本纯粹诉诸人的感官和情感的优秀诗歌的选集，但是为什么只是把诗歌局限在这种范围呢？自从荷马把他的伟大史诗建立在阿喀琉斯的愤怒所带来的悲惨结局之上以来，展示人们在道德和情欲上的选择以及由此产生的后果，就一直是诗歌的伟大的主题，因为这种选择深植于人类经验的本质以及人类致命的"双重"天性之中：

生来一半升腾，一半沦落；

身为万物之主，又为万物捕获；

---

①奥林匹斯山(*Olympus*)是希腊神话中诸神的住所。西奈山(*Sinai*)：是以色列人的神耶和华向摩西传授十诫之处。（参见《圣经·出埃及记》第十九、二十四章）。巴那斯山见第一章注。

真理的唯一判官，却陷在无穷谬误里；
世界的荣耀、笑料和难解之谜！

——蒲柏

诗的本质是显示而非说教。我们反对说教的诗，不是因为它的伦理道德内容，而是因为它向我们灌输这些内容的方式。当华兹华斯写出：

缘于一株春树的激动
会教给你关于人
关于善恶的许多道理，
远胜过一切圣贤。

他使人厌倦，我们不愿听他的乏味的布道；但是当他写见到水仙花的冲动，并且创造出冲动的情感真实时，他的诗就在新的表达方式中变得生气勃勃了。华兹华斯本人极为浪漫而卓越地向我们披露了变日常生活为语言这种点金术的奥秘：

想象的威力
伴随着风的舞动
浮现于神秘的词中。
黑暗安下了家，一大群
朦胧不清的东西，繁衍变化，
仿佛在一座大宅里找到了归宿。

诗人难以揣度在诗的创作过程中发生着什么，他的人生经历由一种新的力—“风的舞动”掀起，最后定型于词语中。写诗不是一个直接连贯的过程，它运行在处于创造性黑暗中的内部世界里，一大群朦胧不清的东西在繁衍变化，直至找到一种形式为止，这种形式就是它们恰当的归宿。

推动那些变化，正是想象力的秘密所在。柯勒律治说，在诗的创作过程中协调起来的“两个对立面”是新奇别致感与古老而熟悉的事物；怀特赫德感到，“心灵大声疾呼着要挣脱羁绊，进入变化”，而这种解脱正是艺术实现的核心所在。

“艺术增加了心灵自身永恒的丰富性，它同时通过瞬时的喜悦以及它最本质的规律来证实自己。这种决律不是与喜悦分离，而是根源于喜悦……心灵的丰富呼唤着艺术。”

那种“变化”可能仅仅是用简单而难忘的形式表达了人类命运中许多伟大而平凡的事件之一：

它们也照样侍候安心等候的人们。

——密尔顿

或者：

宁肯爱过而又失却
也不愿做从未爱过的人。

——丁尼生

它也可能是对一种复杂情势的令人费解的表达方式。事实上，我们大概能够区分诗歌欣赏中两类不同的反应：认识和启示。济慈说，诗“应当作为读者自己崇高思想的文字表达来打动他，并且象是一段回忆出现在他的眼前。”庞德声称：“读哈代的诗歌，没有人不会感到他自己的生活以及那些已经淡忘了的时刻又重新浮现于脑际，忽这忽那，飘忽不定。你对真正的诗歌还会有更好的鉴别方法吗？”这的确是鉴别诗歌的好方法，但是仍然有失偏颇，原因之一，是我们对往事的记忆透过诗人的想象变形了，诗人的词句便我们更清楚地意识到自己的感情。然而，诗歌远远不止仅仅帮助我们回想起“人所常思而尚未充分表达之物”，正如怀特赫德所说，诗创造全新的洞察力，使心灵更丰富更充实。白朗宁通过利泼·利皮之口谈论绘画的一段话对诗歌也是极为贴切的：

> 我们生性如此，直到事物
> 画在画上才感到喜爱，而在这以前
> 在旁边走过哪怕一百次也不曾留意……
>
> ——飞白译

佛罗斯特在谈到成功地理解修辞手段与成功地运用修辞手段一样令人陶醉时，他是注意到了与利泼·利皮所言相类似的顿悟感。顿悟不但适用于理解意象的各个细节，而且也适宜于理解一切诗歌。

诗歌的确有别于生活，但是它唤醒和催生新的生活。诗

人找到恰当位置上的恰当的词来表达我们虽已朦胧地感觉到而困于表达的感受，并且还充实和培养了我们意识中处于呆滞愚钝状态的反应机制。诗人在诗歌中重新铸造自己，在众多杂乱无章、朦胧不清的事物中寻找，整理，选择，扬弃，定型，以便使之具有词和声音的外壳；于是，读者不仅发现了超乎寻常、才华横溢的诗人，而且发现了自身始所未料的"新的阈限和新的结构。"正如肖伯纳《人与超人》一剧中的泰纳所说：

> "艺术家的工作是告诉我们自身的真实面貌，我们的心灵仅仅是对自己的认识而已，增进这些认识的人塑造了全新的心灵，恰如妇女产生新的生命。"

诗人不是依靠直接的逻辑分析方式来完成他的工作的。我们可以从许多诗歌中分离出某种散文意义，但是好的诗绝非仅仅是散文内容的装饰性改写。我怀疑散文是否能同样有力地表达诗歌的寓意。诚然，我们并不是用诗歌原理的长处，用诗歌所表达的生活观，而是用诗歌本身的洞察力的强度和深度来判断诗的。

叶芝说，诗使人的身心充满活力，是"奔流在一起的血、想象和才智"，"诗强迫我们去触摸，去品尝，去倾听，去静观这个世界，要我们避开纯粹属于理智的东西，只承认从希冀、记忆和身体的骚动中源源涌出的喷泉而避开此外的一切。"叶芝所用的不同的动词，如奔流、涌出等，暗示这一过程的活力

这股奔腾而来的喷泉从体内涌出，不论诗歌本身固有何种神秘莫测的特质，这些特质都不会游离于人的感官之外。语言本身就是一种感性媒介，它为诗人自己的精神创造出一种新的物质实体；然而除此之外，感性世界与内在世界对诗人来说是不可割裂的，它们在诗人的语词中融为一体。柯勒律治提出的想象使之结合的另外两种“对立面，”是一般与具体，观念与意象，而所有这些因素之和谐一致，在诗中俯拾即是。的确，“观念”常常融于具体的事物中，并且纯粹借助于具体的事物而为人们所理解。一篇为公民权利辩护的社论可能会使用下列句子：“我们将毫不犹豫地宣称：在这场争取人类幸福和道德权益的伟大斗争中，我们既不会放松努力，更不会停止斗争，直到完全达到我们的目标。”然而，诗人布莱克却写道：

给我闪光的金弓！
给我热望的利箭！
给我长矛！啊，拨开云层！
给我战车，燃烧着火焰！

我决不停止精神的鏖战，
决不让长剑在手中安眠，
直到在英格兰乐土绿园
把耶路撒冷修建。

布莱克是怎样改变并且丰富上面散文式陈述的效果的呢？对社会不公平现象的憎恶是该诗的主题。在前一节，布莱克提到过使英格兰乡村变得黑暗不堪的“黑暗的魔鬼的磨坊”，以及亵渎基督教神示的工业奴隶制。该诗是一首深刻的道德说教诗，但是诗中的道德观念深隐不显，只是通过具体的意象和动作体现出来。诗人是一个斗士，他的武器是弓箭、长矛、战车和利剑，这些物质实体由于邻近的其他语词而变得富有感情意义。这位勇士在进行精神上的战斗，他在为整个人类而战；勇士的弓是在烈火、闪电和献身的荣耀中由闪闪发光的黄金铸成；勇士的箭是他所向披靡的雄心大志；勇士的战车如同太阳神那驾奔驰于天堂的四轮大车光焰熠熠。这一切不只是摧毁罪恶与黑暗的武器，还是创造的工具，它们将会建成耶路撒冷以及这个名字所喻示的一切，宁谧的英格兰乡村将充满希望、喜悦和火热的憧憬。此外，全诗高昂的情调在积极而辉煌的节奏模式中体现出来。

这就是“奔流在一起的血，想象和才智，”它唤醒了沉睡的感官，给情感和心灵注入了生命，并且带给我们紧张感和变化的震惊，从而丰富充实了我们的心灵。诗人不是一般意义上的行动着的人，他行动的方式是写诗，是把日常生活的内容转变成词语的形式，转变成佛罗斯特所说的“变成实际的词语”。佛罗斯特的诗不只是传递经验，他的诗本身就是一种经验。阿诺尔德认为：“诗的全部力量在于其阐释的力量。我所说的阐释力量，不是用黑白两色简单勾勒出的对宇宙神秘性的阐释，而是一种如此处理事物，以便唤醒我们内心对

这些事物的充实感、新奇感和亲切感的力量。”这段话足以证明他对诗的感受非常真实，已远远超出了我们从他“高度的严肃性”的试金石，或者“人生批评”的定义中得来的猜想。

3、声音模式

“声音须成为意义的回声。”

——蒲柏

前面一章所引的布莱克的诗，与那一段陈述同一主题的散文相比有三点不同：这些诗具有节奏模式，隐喻式的语言和超越日常使用涵义的简单用语。一首诗就是一个整体，因此这相互联系的三个方面事实上也是不可分割的。但是，为了便于分析，我们可以分别对它们加以讨论。

翻开一本诗集，见到书页上短短的印刷行，我们会不由自主地准备好去接受一种与阅读一页印得密密匝匝的文字不同的经验。这种反应是一种本能的心理调节，恰如从事哪怕是最轻微的体力活动之前，身体各部分肌肉的自我调节；同时，我们还得承认，这种反应又是一种复杂运动。首先，我们须准备去领受一种完全脱离日常用法的书面语；其次，由于我们总是期望诗的语言更简洁、更凝练，也就期望诗能强化我们的感觉能力。然而众所周知，区分散文和诗的，乃是

我们的听觉经验：诗是格律化的语言。

众多的节奏模式之间差异很大，于是引出这样的问题：诗的自由限度究竟有多大？在本世纪前二十五年里，认为可以删除一切规范的诗律格式，如押韵和节奏的观点，风行一时。伊迪丝·西特韦尔① 宣称，诗是园艺学的胞妹，“每一首诗都按照其自身的规律成长。”劳拉·里丁和罗伯特·格雷夫斯② 在《现代派诗歌概观》中也强调这种自由。在他们两人看来，诗是“一种极敏感的物质，让它们自己去凝结成型比把它们装进预先准备好的模型里效果更佳。”D.H.劳伦斯在这一点上走得更远，他说，诗律格式“不特别依赖于耳朵，却依赖于敏感的灵魂。”庞德所迷恋的意象主义根本不谈节奏，他们只要求清晰可见的视觉意象凸现在按乐节结构排列的诗行里，高声朗读时，这些乐节结构与散文毫无二致。在这些观点的影响下产生了大量的诗歌。像威廉斯的《红小车》这首诗，大概仅仅为我们证明，语言不能代替颜色。

这么多东西

①伊迪丝·西特韦尔(Edith Sitwell, 1887—1964)，英国女诗人，文艺评论家。1954年被册封为“大英帝国大十字勋章夫人”她的《诗集》先后于1930，1954，1957年出版。她的诗富于形象性和音乐性。文艺论著有《诗与批评》、《现代诗的各方面》等。此外还著有《亚历山大·蒲柏评传》。

②罗伯特·格雷夫斯(Robert Rankc Graves, 1895－1985)英国诗人、小说家和文艺评论家。第一次世界大战期间开始发表诗作，他继承了英国十七世纪的传统风格，擅长洗练的抒情诗。他与劳拉·里丁(Laura Riding)合著《现代派诗歌概观》《白色女神》是他最重要的诗歌理论著作。1961年－1966年任牛津大学诗学教授。他主要以历史小说和传奇小说闻名，如《我，克劳狄斯》、《金羊毛》。等

要靠
红色的手推
小车
雨水淋漓，闪闪
发光
白色的鸡在旁边
走着。

（赵毅衡译）

这类东西是否令人愉悦完全取决于个人的审美趣味，但是它们不能被称作“韵文，”因为“韵文”意味着节奏的回环往复，正如散文意味着节奏的一泻直下一样。艾略特把“自由诗”戏称为另一意义上的用词不当，他说：“对想干好一件事的人来说，没有一首诗是自由的。”他认为决不可能逃避诗歌的格律，相反，只有精通它；并且他还系统地阐述道：“某种平易的格律的幽灵，应当潜伏在即或是‘最自由’的诗的花毯后面，当我们昏沉欲睡的时候，它驱使我们；当我们惊醒之际，它又悄然隐去。换言之，只有当自由在人为的限制下时才是真正意义上的自由。”佛罗斯特更为简练地表述了同一思想：“自由就是套在马具里而又感到舒适自然。”他还间接地说道：“我委实情愿像不用球网打网球那样来写自由诗。”

除了讨论摈弃一切正统规范的节奏模式那种自由外，有关押韵的问题也曾引起过激烈的争论。古代的诗歌不押韵，押韵直到中世纪才介绍到英诗中来，而当时诗歌用韵在法国

和意大利早已蔚然成风。伊丽莎白时代的诗人都用“无韵诗”写剧本，但他们当时也在激烈地争论抒情诗用韵的优劣。丹尼尔在一篇散文中宣称：

> 如果诗不是如此精妙，如此完美，它似乎将不会引起那种结合了萦回往复的音调而产生的欣喜。那种音调好象是全诗的枢纽，没有它，诗就会成为散沙一盘，就会像一个没完没了的梦幻四处纷散。

本·琼生竟用一首押韵的诗站在另一边争辩：

韵，是神智的刑架，
只零星地表达
　真实的奇想，
损害了内容的精华，
用韵律把明断欺诈，
　这空虚的东西；
曲解词语，使它脱离原意，
支撑诗句，深怕摔跌在地，
　一倒不起；
连结音节，却淹死字母，
拴住元音，有如用铁箍
　把它紧紧缚住！
迟早你会开豁

好诗皆被它淹没——

托马斯·坎皮恩这位最细腻、最富音乐家气质的诗人，不遗余力地反对“实在难以忍受”的、毛病百出的韵——虽然他在创作中常常用韵；虽则如此，他用单音节词写的不押韵的诗，的确优美秀雅，富有迷人的旋律。

玫瑰脸蛋的罗拉，姗姗走来，
用娇容无声的音乐，
用甜美优雅的丰姿，
　　轻缓地歌唱。

你柔美的身段
是上帝建造的和谐；
天堂是音乐，你的美貌
　　就是神圣的天堂。

我们单调的歌声
需要装饰来增色；
惟有纯洁可爱的美
　　永远是和谐。

欢乐源源流涌，象清泉
在流动中才碧波澹澹。

永远，永远，完美无瑕，

青春常在。

以往没有任何诗人像现代诗人一样经常采用不押韵的声音模式；他们纷纷起来反对19世纪后期墨守成规而又松散的押韵诗。史温朋在下面一节诗里，总结了他同时代人的诗中感伤的内容和技巧上微不足道的成绩。该诗凑巧成为他自己诗歌的评价：

一月两月美餐着蜂蜜，还算快乐；
可是，你会厌恶香草的芬芳，
厌恶公认的诗韵，甜蜜而冰凉，
当芙醇涌起高高的酒沫，
你会厌恶下面浓重的紫色，
再也不会感受初吻的喜悦。

这节诗与庞德的《浴盆》遥相呼应：

仿佛一只白色磁边的浴盆，
滚烫的水跑了热量，就渐渐变凉；
我们骑士般的热情也这样变得温凉、
哦，我顶礼盛赞的矜持的姑娘。

然而，撇开这种理由不充足的反叛，传统的押韵诗出现

的危机也导致了许多成功的试验和探索。艾略特在为庞德的《诗选集》所作的序言里，把作为话语的诗(verse as speech)和作为歌的诗（verse as song）区分开，这是20世纪诗界的第一次重大革命。从成功的方面看，它说明抒情诗不但可以用传统的歌来写，也可以用无韵的话语节奏来写。奥顿所写的一首爱情诗的第一节就是一则佳例：

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;
Time and fevers burn away
Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral:
But in my arms till break of day
Let the living creature lie,
Mortal, guilty, but to me
The entirely beautiful.

诗中仅仅出现一个真正的韵脚，但是整个诗行舒展自如，富有令人愉悦的韵律美，相同的辅音和元音组成低回往复、缠绵不尽的美的结构。

现在，押韵又重新流行起来，并且由于同自由流畅的话语节奏结合而变得更为清新，由于对半韵、行内韵、非重读音节押韵以及对多才多艺的诗人们所能创造的其他各类韵式的

使用，而变得更为精巧。下面是摘自理查德·威尔伯《塑像群》一诗的前面三节

These children playing at statues fill
The garden with their shrillness; in a planned
And planted grove they fling from the
swinger's hand
Across the giddy grass and then hold still

In gargoyle attitudes,--as if
All definition were outrageous. Then
They melt in giggles and begin again.
Above their heads the maples with a stiff

Compliance entertain the air
In abrupt gusts, losing the look of trees
In rushed and cloudy metamorphoses,
Their shadows all a brilliant disrepair…

每个时代的诗人们都从词语中发展或发现了新的音响效果。在诗的历史进程中，诗曾经给它不可悉数的节奏模式命名。除自由诗外，一切诗歌与散文的分野之处在于它们根植于格律。格律即度量。一个诗行是根据重读音节和非重读音节的数量和排列来度量的，一个度量单位称为“音步”。诗的

一般读者当然没有花许多时间来留意这些东西，人们怀疑许多诗人也对此不以为然。正如艾略特在其论文《诗的音乐》中所写：

> 我从来记不住音步和格律的名称，对格律分析的公认规则也没有给予足够的尊重……这并不是说我把在不同诗人手中听起来千差万别的格律和抽象形式的分析研究，完全当作浪费时间。我只是认为，研究解剖学并不能教会你怎样让母鸡下蛋……

掌握一定的格律和韵律知识是研究诗歌不可或缺的组成部分，因此，有关知识将在后面的附录里作具体介绍。

我们通常在评诗中使用的“音乐性”这一术语，仅仅是指“悦耳的声音”，而不是指诗的声音与音乐中乐声的组织安排有任何类比关系。有人对诗作过饶有兴趣的研究，证明诗中词的安排确实与音乐上记谱的方法一致。伊丽莎白时代的诗人，特别是本·琼生和坎皮恩经常有意这样做，后来的富于音乐家气质的诗人密尔顿和霍布金斯也努力仿效。然而，用一门艺术的术语来谈论另一门艺术决不会产生精当而独具慧眼的批评，两门艺术之间的差别总是远远大于它们的相同之处。音乐与诗的同质说大都夭折了，这是因为诗的声音除了喻示意义之外，一无所有。蒲柏要求“声音须成为意义的回声”，即使在刻意模似自然音响的诗中，也应该如此。柯勒律治这样写冰：

It cracked and growled, and roared and howled,
Like noises in a swound.

劈里啪拉，轰轰隆隆，
像眩晕中袭人的噪音。

或如丁尼生所描写的：

The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees.

在古老的榆树林里群鸽鸣鸣呻吟，
无数的蜜蜂在嗡嗡低鸣。

声音负载着意义，它根本没有自己独立的审美价值。

这即是声音模式的基础。格律只是其中的一个组成部分。格律安排本身仅仅是一个机械框架，一种传统，诗人指挥着他自己独特的诗的节奏在里面冲撞和挣扎。传统建立起一种悦耳的、回环往复的音响效果模式，但是如果一首诗仅囿于极其单调乏味的重复它们，就会变得索然无味，令人生厌。规范的诗歌节奏对技巧纯熟的诗人来说是一个基础，一种准则，他从这里出发又回归到这里。这种节奏是在一种更大的节奏体系——诗人的内在节奏中的一枚分子。节奏即“流动”。“流动”是由意义而非格律，由感情而非音步决定的。它代

表诗人在自愿负担的责任范围内所能支配的自由，它是诗人借助正规的传统而发出的个人的声音。

由此看来，整齐划一的音步数目和种类并不能说明一首诗的声音模式，相反，倒是那些独特的、不拘一格的重音安排能说明这种模式。节奏安排不存在任何尽善尽美的成规，因此，也不必有格律分析的任何绝对规律存在。人耳的反应千差万别，不同的读者在同一首诗中所听到的声音迥然不同。无论阅读中产生什么微小的差别，有规律的格律设计总体总是隶属于诗的内容，隶属于思想和情感所要求的不同结构。诗人将会使用完全出乎我们预料之外的重音、省略、附加音节、惊奇、延宕甚至是恫吓，所有这些全是精心设计好的。叶芝说："不是灵感使人疲惫，而是技巧。"他承认，自己常常在一个诗节上花去整整一天时间。

如果我们在采用同一形式写成的诗中谛听它们的声音，注意这些声音呈现出来的不同的节奏模式，其间的差别又是显而易辨的。下面以用无韵诗体写成的英国最早的剧本《哥波达克》为例：

The royal king and eke his sons are slain;
No ruler rests within the regal seat;
The heir, to whom the scepter 'longs, unknown;…
Lo, Britain's realm is left an open prey,
A present spoil for conquest to ensue.

高贵的国王被弑，太子们也被杀害；
在君主的王座上没有了主人；
御杖的继承人，也渺无踪影；
唉，不列颠的国土如今是一块猎物，
为即将来到的征服，奉上的礼品。

该诗的格律凑合得勉强规则，诗中全部使用行末停顿的五步抑扬格，诗行严格规整，毫无变化地徐缓爬行，结果导致了毫无生气的单调。

马娄彻底改变了这种写法。他变换重音，采用行间停顿、戏剧性停顿，允许将意义注入一种更为自由的句式结构中，由此，他给无韵诗带来了新的舒缓流畅感和灵活性。

Was this the fáce that láunched a thóusand
ships,
And búrnt the tópless towers of Ilíum?—
Swéet Hélen, make me immortal with a kiss—
Her líps suck fórth my sóul; sée, where it flíes!
Cóme, Helen, cóme, give me my sóul agáin.
Hére will I dwéll, for heáven is in these líps,
And áll is dróss that is not Hélena.

这就是那张挥发千帆的脸蛋，
烧毁伊利昂耸入云霄的高塔？

甜美的海伦，赐我一吻让我永生——
她的芬唇吸去我的灵魂；它飞散得多快！
来呀，海伦，还回我的灵魂。
我要长吻这两片天堂般的芬唇，
没有海伦娜，世界就没有意义。

莎士比亚的语调更接近说话：

That it should comes to this!
But two months dead! Nay, not so much, not two.
So excellent a king, that was, to this,
Hyperion to a satyr. So loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth!
Must I remember? Why, she would hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on. And yet within a month---
Let me not think on it---

竟会有这种事情！
刚死去两个月！不，两个月还不到！
这样贤明的国王，比起现在的，
简直是天神和魔鬼；他深爱着

我的母亲，甚至不愿让天风吹痛她的脸。
天地呀！我必须记着吗？嘿，
她会依偎在他的怀里
好象吃了美味佳肴，食欲大添。
可是啊，只有一个月时间，
我难以再去深想——

这是真正的戏剧无韵诗：没有一个诗行是完全规则的。使人窒息的暴怒和厌恶从零散的不和谐的节奏中，从怒火万丈的痛苦和嫌恶中喷发出来。

密尔顿的无韵诗不是戏剧无韵诗，而是史诗。他的无韵诗的宏伟气势产生自首尾一贯的华贵的韵律和圆转流亮的节奏。同时，他还充分利用他的内在节奏体系中的思想和感情结构，与读者期望中的有规律的节奏抗衡，从而获得了这种最佳的效果。以他描写撒旦从天堂坠入地狱的一节诗为例：

Him the Almighty Pówer
Húrled héadlong fláming from the ethéral sky
With hídeous rúin and combústion dówn
To bóttomless perdítion, thére to dwéll
In édamántine cháins and penal fíre,
Who dúrst defý the Omnípotent to árms.

全能的神

把这个敢于大胆向大力者挑战的
神魔，从净火天上摔下去，
倒栽葱忽速下坠，燃烧着，
浑身放射火焰，落进无底的
地狱深渊，停止在金刚不坏的
镣铐和永不熄灭的刑火之中。

（朱维之译）

这里只有一个诗行，即第五行保持着规则的格律结构。这一诗行为其余诗行的自由和不规则的形式提供了一个传统的模式，从而突出了那些诗行自由不羁的形式。上面诗行的充沛的活力，确实不仅仅在于它们用词的华丽堂皇，而且在于那种仅仅在一个句子中创造出魔王掉下地狱的动感。富有强烈节奏感的突发的开句，一气贯穿到“…落进无底的／地狱深渊……”；在撒旦彻底颠覆之后，“……停止在金刚不坏的／镣铐和永不熄灭的刑火之中。”使那种一贯到底的气势嘎然而止，使人感觉到撒旦永久性的末日已经降临。

在《力士参孙》这部诗剧里，密尔顿自己不仅允许在五音步诗行中有变化，而且还允许诗行本身长度的变化，以便产生明确的效果：

O dárk, dárk, dark, amíd the bláze of nóon,
Irrecóverably dárk, tótal eclípse
Withóut all hópe of dáy!

黑呀，黑呀，黑，在正午盛阳时刻，
无可挽回的漆黑，日全蚀
没有一星点白昼的希望。

第一诗行有十个音节，六个重读音节；第二行有十一个音节，却只有四个重读音节；第三行是仅有三个重音的无停顿诗行。声音好象在地壳下潜行，组成诗行的行间停顿充满了“黑暗”和参孙沉默无语的绝望。

如果我们从密尔顿转向白朗宁，那么，要想确认他们两人是否使用的是相同的格律是困难的：

I am poor brother Lippo, by your leave!
You need not clap your torches in my face.
Zooks, what's to blame? you think you see a
monk!
What,'tis past midnight, and you go the rounds,
And here you catch me at an alley's end
Where sportive ladies leave their doors ajar?
The Carmine's my cloister; hunt it up,
Do---

我们又在个人的声音中听到了话语节奏。诗中的插入语、提问、停顿、思路的迅速变换和突发的喊叫，传达了那种直接而自发地从内心发出的声音。但是，该诗的节奏尽管灵巧敏

捷，却非精细微妙。

在英雄偶句诗中，我们也同样能够听见种种不同的节奏和声音。马娄在《赫尔德与利安德》中表现了他丰富的描写技巧，但是采用行末停顿的诗行趋于单调乏味。

她头戴一顶长春藤编成的花冠，
轻纱一直飘垂到地面。
鲜花和绿叶绣满了纱巾，
精巧的手工足以乱假成真。
她走过时呼吸散发出阵阵香气，
旁边的人们总要赞美它的甜蜜；
在她路过的地方，蜜蜂徒然追赶，
刚飞过去又依依不舍地飞还。

多恩比马娄仅仅小9岁，但他的英雄偶句诗听来却完全不同：

On a húge hill
Crágged, and stéep, Trúth stands, and hé that will
Réach her, abóut múst, and abóut must gó;
And whát the hill's súddenness resists, win só;
Yet stríve so, that befóre áge, déath's twilight,
Thy sful rést, for nóne can work in thát night.

在一座陡峭险峻的高山顶，
真理屹立，坚意要达到她的人们，
快呀，快去登攀；
用什么对抗这意外的高山，
奔向她；别挨到老年，死前的黄昏，
灵魂会静息，那个夜晚没有人能去攀登。

尽管这是一首押韵的偶句诗，但是，与其说它是那个时期的非戏剧诗，还不如说它更像伊丽莎白时代的无韵诗。思索的大脑驱迫格律脱离了规范。一些诗行用强重音强调，另一些诗行又轻掠而过，读者不得不放慢速度以便把握意义的力度，不得不以消耗体力的方式，实际地参与诗中紧促的呼吸，以坚韧的毅力去攀登、去征服“意外的高山”。在第三、四行中，由于重音在行末的两个词上，于是艰难攀援的辛勤努力溢出诗行，延绵不断；最后一行是来自《圣经》的回声：“夜幕降临，众生皆息”，它最终使我们明白，诗人故意放弃那种平易流畅的音乐性节奏，代之以一种不流畅的节奏。

多恩的偶句诗的节奏负载着他个人的情感徐缓地行进，然而蒲柏的偶句诗的节奏却带有广阔世界里一个男人与朋友们谈天时的轻快调子。蒲柏不用延续几个诗行的长句说话，他让每两行本身成为一个单位，使这两行的节奏基于对称。这种封闭式偶句体是一种矫揉造作的形式，但是在其正式得体的框架里，蒲柏装进了精练简洁的诗句；于是，蒲柏的诗的效果就大大异于马娄的了。

先作词的奴隶，后为名氏的仆人，
继为政界的骗子；一生没有长进；
受自然的钳制，为艺术所局限，
精于琐事的头脑，褊狭的心眼。

像写无韵诗一样，罗伯特·白朗宁也写偶句诗，用以传达日常谈话的语调。他不强求意义非得在两行内完成，也不强调押韵，意义漫不经心地掠过韵脚：

Who′d stoop to blame
This sort of trifling? Even had you skill
In speech---(which I have not)--to make your will Ouite clear to such an one, and say, ′′Just this Or that in you disgusts me; here you miss, Or there exceed the mark′′---

谁愿意屈尊来责备
这类区区小事？虽则你斟词酌句
——(我却不长于此道)——把你的意思
向她说得一清二楚，你说道：
“你总之令我讨厌；
说话做事没有一点分寸。”

正如诗中的思想和感情能由诗的形式创造或增值一样，

诗中的思想和感情也会被诗的形式所损害。例如，威廉·库柏用轻快的抑抑扬格来写他的《亚历山大·谢尔克写的诗歌》（谢尔克是鲁宾逊的原型），这注定了这首诗的失败。

I am monarch of all I survey,
My right there is none to dispute;
From the center all round to the sea,
I am lord of the fowl and the brute.
Oh, Solitude! where are thy charms
That sages have seen in thy face?
Better dwell in the midst of alarms,
then reign in this horrible place.

我是我眼下一切的帝王，
谁敢争夺权力，与我较量；
从环绕中心的土地一直到海洋，
我就是飞禽走兽的大王。
呵，荒僻之野，在你的脸上
先贤们见到的魅力，如今在哪里？
最好长居在惊恐之中，那么，
就可以在这可怖的土地上称帝。

我们完全可以肯定，这首诗的节奏与其用来表现海上罹难后孤立无援的百般恐惧，还不如用来表现喜歌剧的欢乐喜悦气

氛。

一首诗的单调即或是悦耳的声音，也免不了它的单调乏味。乔治·梅瑞狄斯写的《幽谷之恋》一诗的开头，调子是欢快的：

Under yonder beech-tree single on the green-sward, Couched with her arms behind her golden head,
Knees and tresses folded to slip and ripple idly, Lles my young love sleeping in the shade.
Had I the heart to slide an arm beneath her, Press her parting lips as her waist I gather slow,
Waking in amazement she could not but embrace me: Then would she hold me and never let me go?

在远处绿茵上，一株山毛榉树下，
她用手臂枕着金色的头，
膝盖和卷发交叠着微微起伏，
树荫里躺着我年轻的恋人。
我悄悄把手臂放在她的身下，
慢慢搂抱起她，贴紧她微张的嘴唇，

她一惊醒，也只得把我拥抱；
那么她会不会紧拥我，不让我离开？

但是，当后面二十五个诗节都连续使用同样的调子时，我们的耳朵听得发腻，感官也变得麻木了。这首诗的声音模式太流畅、太平易。为了听听节奏创造出来的伟大成功的爱，让我们读一读多恩《周年纪念》一诗的第一节。在那节诗里，心灵努力编织一个复杂的诗节格式，并且不但用极强烈的感情，而且用高度的理性灌注每一个诗行。

All kings, and all their favorites,
All glory of honors, beauties, wits,
The sun itself, which makes times, as they pass
Is elder by a year, now, that it was
When thou and I first one another saw:
All other things to their destruction draw,
Only our love hath no decay
This no tomorrow hath, nor yesterday,
Running it never runs from us away,
But truly keeps his first, last, everlasting day.

从我们第一次见面来，
　　所有的国王和他们的宠臣，
所有的荣耀、美貌和智慧，
就连掌握时间的太阳，
　　通通增长了一年寿辰：
世上万物向它们的终点移进，
　　唯有我们的爱万古长青；
没有明天，也没有昨日，
时间之流决不会将它曳走，
却原原本本地保存他永恒不变的日子。

第六行是规则的抑扬格，但在这一行前面，语调佶屈聱牙，强行使我们的阅读慢下来，从而使现世的、转眼即过的、物质的一切享乐和荣耀的沉重感，与后面超越时间的轻灵舒卷的节奏形成鲜明的比照。在总结了关于浮生不免一死的主题之后，“世上万物向它们的终点移进，唯有我们的爱万古长青；”这两行以坚定有力的节奏宣告胜利。接着，音节又以四个音调悠扬的韵脚平缓地移动；最后，用七个重音的诗行对永世不变的忠贞表示长久的依恋和赞颂。

在艾略特的《空心人》开首几行诗中，我们见到用节奏创造出的一种全然相反的情绪——空虚的失望感的佳例：

We are the hollow men
We are the stuffed men

Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar
Shape without form, shade without color,
Paralysed force, gesture without motion;…

我们是空心人
我们是填塞起来的人
靠在一起
脑袋瓜装一包草。唉!
当我们窃窃私语
我们干涩的嗓音
平静而无意义
像风吹干草
或是干燥的地窖里
耗子在碎玻璃上跑
有形无式，有影无色，
瘫痪的力量，不动的姿势；……

（赵毅衡译）

这首诗的主题是失去人类生命力——行善或作恶的生命力——的放逐感。那种毫无意义的处于中性地位的情形，正是在最后两行不押韵的诗里引发的。这首诗没有指向某种目的的人为的节奏，它的语言就像其感情一样平淡无奇，消极乏力。作者在开始的几行诗里，通过微弱的、心跳一般的节奏，用诗行中安排的不对称的重音表现出空心人的无生命感。“干涩的嗓音”，完全没有共鸣和活力；他们窃窃私语所说的话，“靠在一起”，根本没有和谐感；他们的说话声被比作风刮过枯草时发出的凄厉声，或者老鼠跑过玻璃碎片时发出的扎扎声。在“耗子在碎玻璃上跑”这行诗中，由辅音和元音组成的时高时低的、刺耳的不和谐音，使我们感觉到在“我们干燥的地窖”里，似乎确实有许多玻璃碎片。

然而，诗的节奏当然完全没有必要为了愉悦我们而富有戏剧性或变得繁复不堪。它从响亮的浮言美语到平易朴素的口语，无所不包。诗人们自己的现代审美趣味体现在技巧的精妙入微的独创上。抒情诗应当凝练而强烈，它的每一个技巧上的创新必须是先进的、无懈可击的，于是，这无疑把写作技巧的水准推得很高。然而，抒情诗最终的评判，却是它必须离开地面，腾飞起来，必须摆脱使它不能展翅的技巧上的羁绊。我们在大多数当代诗歌中就未曾听到纯歌的节奏。叶芝和德拉·麦尔大概是那种传统的最后两位代表。乔伊斯在他回荡着流畅清澈之音的《室内乐》一诗中，也表现了这种节奏。

我终日倾听喧哗的大海
　　呜咽如泣，
有如孤单飞去的海鸟，
　　哀伤悲戚，
他听到海风向大海呼喊
　　沉寂单一。

阴郁冷风吹个不停，与我
　　不分须臾，
我谛听浩渺的海波
　　呼呼掀起，
日日夜夜，我谛听着它们
　　涌流不息。

我们现在很难听到这首诗中朴素无华的乐曲，它的调子和节奏固然不同于伊丽莎白时代的诗歌，但是本诗提供的官能满足以及它对词和声音熟练的驾驭，不禁使我们联想到16世纪写歌的作者们：

别再哭泣，忧伤的清泉；
何须流得这般匆匆？
看那白雪皑皑的山峦
　　天上的太阳怎样把它们消融！
但是，我的太阳那双圣洁的眼睛

看不见你在哭泣，
他现在已经静息。
平静地，平静
沉入梦里。

睡眠是恢复的和谐，
宁静带来的休息；
当太阳愉快地沉入黑夜，
难道他不会笑盈盈地升起？
那么，闭上吧，忧伤的眼睛，
不要呜呜哭泣，
当她现已静息，
平静地，平静
沉入梦里。

4、诗的意象

“说的是一件事，指的是另一件事。”

罗伯特·佛罗斯特

柯勒律治说：“我希望哲学与诗不要相互抵消，给我留下一团呆滞死沉的混乱。”他还认为：“一篇文章完全可能通篇就

是在缺乏形象思维的危险中写成的。”事实上，不用形象思维的诗将会是一团呆滞死沉的混乱，因为形象的语言是诗歌的一个重要组成部分。罗伯特·佛罗斯特写道：“关于诗歌，我自己已说过很多，但是最主要之点在于诗是一种隐喻——说的是一件事，指的是另一件事，或者借用另一件事来说一件事。”

以上说法是否完全正确尚不得而知。诗歌的“最主要之点”似乎在于它有一节奏模式，因为散文的生命力同样也主要在于它成功地用具体的修辞手段来强化“思想”。此外，一首完全忽略清晰的逻辑叙述的诗（佛罗斯特从不忽视逻辑叙述）只是某种特定的审美趣味。现代对这种审美趣味的追逐，惹得奥迦顿·纳许作出这种揶揄的评语：

> 只要作者更严格地使用明喻和隐喻，
> 文学就会大为改观。

节奏和意象在诗的马具上并行不悖。菲立浦·西德尼（philip sidney）认为它们是不可分割的：“与诗人有关的是，洞悉词的韵律和节奏，以及想象翱翔的自由。”

语言的本质特征是隐喻性的。我们日常的谈话穿插着各种隐喻，只是由于这些隐喻在频繁的使用中已变得平淡无奇，我们才不再留意到它们的存在。比如怒火中烧、某个念头如晨曦渐露、时间的车轮飞滚向前、选民投票如一阵山崩等。我们对这类常见的比喻熟视无睹，因而不再感到新鲜；但是，诗人总是通过新奇的比喻来扩展和强化他的思想和描述：用

明喻——一种明显的比喻，或隐喻——一种隐含的比喻。诗人的头脑中储藏着各种记忆、各种联系以及各种最本质的关系。柯勒律治所谓的“联想的流动特性”即指在无穷无尽的变化中把这一切混合在一起。这种创造意象的能力，永远是诗人的标志。明喻在荷马的诗中比比皆是；亚里斯多德最早指出隐喻是诗歌之本，并认为它难以传授。隐喻是一种在不相似中把握相似的直觉力，它最终将开拓崭新的视野，带来新的洞察力。

明喻和隐喻最起码必须是形象化的。莎士比亚把蜜蜂描绘为“唱着歌的泥瓦匠在建造黄金的屋顶，”或如白朗宁写下的：

野郁金香，在花茎的顶端，吹出红色的铃铛，
恰如一颗脆薄透明的血泡，

这样，我们就可以更清楚地看见这些事物。再如，D·H·劳伦斯使用一系列栩栩如生的比喻，引起我们对蝙蝠的联想：

一阵震动，一阵颤抖，一阵有力的搏动，
那锯齿形的双翼冲向空中，
像一只手套，一只黑手套，抛向亮光，
顷刻又掉到地上。

这就是我们所称的“图画般的意象。”这些意象揭示了事

物间外在的相似之处，给我们的感官以清新和愉快的刺激。它们没有超越我们的感知能力。如果我们的思想或情感，或者两者一起，与诉诸感官的意象融为一体，那么，诗中所用的隐喻作用会更大。我们根本没有必要去苛求准确无误的意象。当莎士比亚写道：

我把对已往种种事情的回忆，
召唤到我这温柔的沉思的公堂，

我们不会想象在公堂前出现一幕幕记忆的真实图景；当济慈把那只希腊古瓮称为“你静穆而贞洁的新娘”时，我们并不能由此联想到一张结婚用的床。在上面两个例子中，抽象的情感内容强于具体的联想。然而，抽象的情感内容与具体的联想也可能彼此平衡。麦克佩斯谈到邓肯：“经过了一场人生的热病，他现在睡得好好的，”从这里，我们不仅得到死亡如同长眠的一般性描绘，而且感到人生如同热病这一比喻的情感内涵：人生的热病因死的沉睡而得到解脱。哈特·克莱恩把海描绘为“永恒而伟大的一闪。”于是，他就把瞬息与永恒、广阔海面的粼粼波光与大海平和幽默的秉性凝聚在一个意象中了。

这种浓缩的方法在诗歌的隐喻里极为常见。当普鲁弗洛克① 说：“我用咖啡匙量出我的生活，”他于是就把两种隐含意味叠合在一起：啜饮生活而不是充分自由地畅饮生活；生活

①普鲁弗洛克(mrpJr.rubiock)是艾略特的戏剧独白诗《普鲁弗洛克的情歌》(The Love Song of Jr.Alfred Prufrock)中的主人公。

被彬彬有礼的、绝不逾越社交礼仪的宴会分割成无数片断。戴兰·托马斯在一首诗的开头写道："流过绿色导火线的力，催促着花朵，"这里，催生植物茎和花朵的自然力在我们的意念中与用于爆破的"导火线"连为一体，导火线是破坏性而非建设性的，于是，托马斯就创造了处于同一过程中的生与死永恒存在这一事实，这即是该诗的主旨。

隐喻使读者对前面的铺叙有一种豁然开朗、恍然大悟的感觉。艾米丽·迪更生的《一线春光》是一个佳例。此诗前面四节先描述这一线不可触摸到的春光的奇怪性质，它给诗人传输一种特殊的情感，它近乎是有声的，然后，随着时间的流逝，它也悄然而去，只留下：

一丝丧失的感觉
摇动着我们的欢情，
恰如商旅突然逼近
把圣餐抢食殆尽。

后面这个意象突然强化了前面的涵义，读者读到这里，心中恍然大悟；这个意象还带给全诗新鲜而炽烈的情感。

与此相反，整首诗也可以就是一个持续不变的意象，我认为这即是佛罗斯特所指的言彼及此的那类诗。最恰当的例子，是佛罗斯特本人所写的《丝篷》。

她，犹如田野里的一顶丝篷，

正午，一阵和煦的夏日柔风
拂干了露珠，根根游丝变得温和
在牵索中自由自在地轻轻飘动，
它那中央的支撑柱——雪松，
那伸向无垠天空的高高篷顶，
那显示出这灵魂自信的篷顶，
仿佛对每一根游丝都不欠情，
它不受任何约束，只是
轻轻地被无数与思维的丝带
与周围世界之万物系在一起，
唯有当一根游丝微微拉紧
在夏日变幻莫测的空气之中
它才意识到最轻微的一丝束缚。

（曾明伦译）

契诃夫说："在特定的行动上花费最少的劳动，就是优雅。"这一定义完全适合这首诗。佛罗斯特仅用了一个句子就写成这首流畅轻快的十四行诗，在丝篷这个唯一的意象中，他就使我们感觉到女人不可挫败的力量和她的自信，感觉到她远达他人的爱和关切，以及她为了自己的快乐而对他人的本能依赖。本诗把观念和意象、形式和内容完美地融合在一起。

隐喻使用得成功与否，决不仅仅决定于大量使用隐喻。理查兹认为："思维即分类排列。"诗人的成果，正是这一过程的结果。人们也许可以改变柯勒律治的断言，认为一篇文章

可以在不用思维创造意象的危险中写成，或者说在单纯依靠直觉反应的危险中写成。正如艾略特所说，阅读斯宾诺莎，打字机的嘈杂声和烹煮晚餐的香味，可能在同一瞬间体验到；但是艾略特又提醒我们说，一位说实话的诗人，不仅要深入人的心灵，而且，大脑皮层，神经系统和消化道对他来说也是同等重要的；然而，一位优秀的诗人不会把他所发现的每一样东西都视为有同等价值，他会将它们“分类排列”。意象堆砌和意象缺乏是同样轻便的事。诗歌不同于逻辑严密的辩论，它不是各个独立部分的总和，而是叙述与意象之间有机关系的一种模式，是根据诗人的安排，各部分相互支撑，相互修饰的一种方式。有时，虽然诗中个别的隐喻栩栩如生，但是整体效果却模糊不清。比如下面这首取自丁尼生《悼念集》中的诗，我们要是在阅读过程中慢慢品味每一个意象，就得气喘吁吁地追赶一连串被唤起的图景和情绪，并且，在那些景与情之间似乎根本没有必然联系，它们根本没有融为一个强有力的整体。

靠近我，当生命之光黯淡
当血流减缓，神经感到刺痛
当心灵感到懊丧而沉重
生命的所有齿轮都已转慢。

靠近我，当血肉的躯身
被难忍的剧痛抽笞，

时间，飞撒尘埃的疯子，
生命，口吐毒焰的复仇女神。

靠近我，当信仰已经枯竭
当人变成暮春的苍蝇
撒下卵、刺和嗡嗡声，
编织卑微的巢穴，然后完结。

靠近我，当我枯槁而心殚，
它点明了人生搏斗的期限，
永恒时日的傍晚
已降临我垂危生命的黑暗边缘。

把这首诗与下面一段诗进行比较，我们就会发现，在下面一段诗中，生命与时间的空幻感和虚无感在同样是接二连三的意象中呈现于我们面前。

明天，明天，再一个明天，一天接着一天地蹑步前进，直到最后一秒钟的时间；我们所有的昨天，不过替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光！人生不过是一个行走的影子，一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人，登场片刻，就在无声无息中悄然退下；它是一个愚人所讲的故事，充满了喧哗和骚动，却找不到一点意义。

这段诗的每一部分都紧密地联系在一起，每一个意象都强化并且渗透了麦克佩斯完全绝望和烦躁不安的情绪。首先是在时间上的暗示：无数个明天与昨天缓慢而单调地重复，向着最终的归宿蹑步爬行，紧接着，人生的无能和虚无感与这些暗示混合起来。那幽幽的残烛、踽踽前行的影子、拙劣夸张的演员、空洞粗野的胡话等，每一个意象都不失鲜明生动，并且全部意象的总体效果远远超过单个意象。

多恩是莎士比亚的同时代人，他和他的追随者们写下的那一类诗歌也得力于紧凑重叠的意象，但是一般说来，他们所用的意象不同于莎士比亚。约翰生博士第一个把这些诗人叫作"玄学派诗人"。"玄学"在这里与柯勒律治所敬畏的哲学毫无关系。约翰生博士这样称呼他们只是想说明，多恩及其门徒在使用比喻上显得博学多才或者叫别出心裁。约翰生指出，在玄学派诗人的诗里，"最庞杂的观念用强力捆绑在一起；玄学派诗人遍搜自然和艺术，寻找实例、比喻和典故。"他不太赞同这种风尚，虽然他勉强同意："他们的奇思怪喻不免牵强附会，但是看来他们还能胜任愉快。"四处搜寻和苦思冥想出种种奇喻的游戏，通过喻本和喻体之间的跨度来判断一个比喻的成败智拙，产生了一些奇怪的后果。下面以弗兰西斯·夸尔斯《神圣的想象》一诗为例：

我的罪过像满头的密发绺绺
拼命增长，像要触到罪过的顶点，
然而它们又稍有差别，头发

不时脱落，罪过却日益增添，
倘若你能用头发数尽我的罪过，
上天早已使我光头秃顶。

（吴德艺译）

多恩关于圆规的著名比喻真的像人们所说的那样成功吗？这个比喻出现在他离开祖国时写的《告别辞·节哀》一诗的结尾。

两个灵魂打成了一片，
　虽说我得走，却并不变成
破裂，而只是向外伸延，
　像金子打到薄薄的一层。

就算还两个吧，两个都这样
　和一副两脚规情况相同；
你的灵魂是定脚，并不像
　移动，另一脚一移，它也动。

虽然它一直是坐在中心，
　可是另一个去天涯海角，
它就侧了身，倾听入坝；
　那一个一回家，它马上挺腰。

你对我就会这样子，我一生
　像另外那一脚，得侧身打转；
你坚定，我的圆圈才会准，
　我才会终结在开始的地点。

（卞之琳译）

这首诗的情感强度和节奏与弗兰西斯·夸尔斯的相比判若云泥，但是它的情感内容如何呢？也许有人会说，我们不论怎样琐细地想象该诗的情感内容都不会过分，或者说，我们必须有抓住一付圆规的感觉，即圆规倾斜而坚定的感觉，以及两只规脚之间的拉力感。然而，难道多恩不会用他的“一副两脚规”和不厌其详的具体描述把这一视觉形象强加于我们吗？把爱人比作圆规的多情善感的比喻恰当吗？画完圆圈后，两只规脚再不会重合：一只在圆心上，另一只则留在圆周上，再也没有快乐的重聚。如果像人们公认的那样，这首诗是写给多恩的妻子的，那么，实在难以设想那位陷于贫困、正怀着第十个孩子的可怜的安妮·多恩会从诗中得到多少慰藉；也难以设想，别的情人们会从诗中得到多少帮助，来抚慰离别的痛苦。

要想了解多恩超常机敏的头脑和毫不衰减的激情是怎样驾驭和统一一堆杂乱无章、相互矛盾的隐喻的，请看他的一首著名的宗教十四行诗。

粉碎我的心吧，三位一体的上帝，你一直劳神

轻拍、吹气、照射，想把我修补涂饰，
我还能站起，毁灭我吧，凭你的伟力，
猛敲、猛打、猛烧，使我获得新生。
像一座被攻破的城池，已属于别人，
我痛苦地接待你，但是徒劳无益；
理性哟，内心的主宰，你不该将我抛弃，
可你自己也成了俘虏，软弱而不贞。
我仍深深地爱你，也愿被你所爱，
但我却许配给了你的仇敌：
离开我，放松我，或再把那个结解开，
抓住我，囚禁我，只因
除非你奴役我，我再不会自由，
除非你占有我，我再没有童贞。

（张德明译）

亨利·詹姆斯在论及乔治·艾略特的小说时说，尽管艾略特在表现人生方面确有深度和力度，但是她对小说家的工作的理解不外乎是艺术的游戏。没有人批评多恩在诗中玩艺术游戏，相反，没有人不感到多恩被他所写的内容深深地感动了，没有人会认为他寻找众多奇喻的乐趣仅证明他的信仰和热情的虚妄，复杂的词语结构透露了他内心的冲突：一方面，在情感上热烈地追求宗教满足；另一方面，是他通过理性的或者说客观的途径又无法追求到这种满足。

强烈的感情占据全诗的中心地位。通过暴力反抗，最后

降服于战争和爱的过程达到了最终的和平，这就是全诗矛盾的主题。多恩以“粉碎我的心吧”，开始，立即把隐喻的双边联系起来。本诗不但是对“三位一体的上帝”说话，诗人还把三位一体的结构纳入此诗的形式因素中。虽说最后呈现出来的是十四行诗这种形式整体，但诗的基本结构却被分为三组隐喻，其中有两组在前面八行，另一组在后面六行。此外，第一组隐喻——直接向三位一体的上帝祷告，不是祈求上帝用温和的办法来修补涂饰他，而是祈求先毁灭他，然后把他重新铸造——分别在两组并列的三个词组中推出理由，然后用一个短句把前面三个词组归纳起来。上帝不要只是“轻拍、吹气、照射，想把我修补涂饰，”却应该“猛敲、猛打、猛烧，使我获得新生。”前面一行的每一个词都暗示着一场无声的行动，后面一行的每个词则使这场无声的行动变得异常凶猛激烈。

本诗前四行中几个不同的词：“粉碎”、“毁灭”、“猛烧”，使诗向下一组从被占领的城池为中心的隐喻过渡。诗人的心虽然对它合法的拥有者是忠实的，却已被他人制服，变得无依无靠了。代替上帝管辖世界的理性应当帮助这颗孤立无援的心，但是它却没有足够的力量，同时也不够主动。这里的四行诗也由发的意象加以渲染，这种意象在最后六行发展成全诗的主线。“被攻破的城池，已属于别人”，暗示一位被出卖了的少女；“软弱而不贞” 暗示一位负心的朋友。同样，一当性的意象处于显著地位时，被俘和被囚禁的比喻使战争的主题复活了。同时，需要用暴力去侵犯弱小的描述也随之结束。

与另一个男人的姻约听起来像缓慢凝重的水流声，这里所用的语言也是呆板无力的。到诗的最后四行，连接而来的粗犷的意象和令人惊诧的矛盾的结尾又使该诗生意盎然。

多恩及其门徒所采用的隐喻常常使人在初读时感到困惑不解，这大概是由于他们所用的意象基于17世纪的观念，现在已经过时；也可能是由于他们的意象太密集，正像前面所举出的那首十四行诗一样。但是，在这些迅速变换的意象和奇喻之下，又存在一条逻辑线索，理性争辩的支柱把扯得很远的隐喻紧紧联系起来。由于阐释常常借助于与逻辑比喻毫无关系的纯感情的联想，所以，象征的使用就使诗人的意图变得更加捉摸不定。譬如，在一种宗教或民族的背景中，一个十字架、一弯新月、一把锤子、一柄镰刀会有它们本身根本没有的象征意义和种种联系。在诗歌中也是如此。一些物体——人的躯体、破碎的塑像、蛀虫咬过的玫瑰，对诗人来说，也许就象征着一整段思绪和情愫，诗人的目的就是在读者身上唤起这种思绪和情愫。或者换句话说，诗人的某种深刻的情感与某一景物牢牢地融为一体。托马斯·哈代在《中调》里描述了这种情与景的联系。

那是一个冬日，我们站在池旁。
阳光晦暗，像是受了上帝的斥责。
凋敝的草地，撒上几片落叶
——它们落自一株栎树，颜色灰黄。

你的目光落在我身上，扑朔迷离，
像在琢磨多年前的乏味谜语；
我们彼此故弄玄虚的话句，
更加丧失了爱情的真意。

你嘴边浮起的微笑没有一丝生气，
还未完全露出便已悄然敛迹，
苦涩的嘻笑掠过面皮，
像一只不祥的鸟儿飞起……

自此以后，虚假爱情留下的教训，
带来的懊悔，使我眼前现出
你的面孔，上帝斥责的阳光，那株树，
还有那周围泛起灰色落叶的池步。

（蓝仁哲译）

哈代用素淡的笔触写出景物的情感内涵，并描绘了一组结果成为诗人情感象征的具体细节。华兹华斯在《决心与独立》中也是这样做的。诗人在一个明媚的春晨漫步郊外 为环绕着他的一切生意和美景而兴高采烈，陶醉在他自己的安宁幸福和吉星高照的鸿运之中。突然间，他想到了青年诗人查特顿和彭斯，一阵怀念之情向他袭来，这两位诗人也怀抱着与他同样的希望起步，却在贫穷郁悒中夭折了。处于这种心境，他感到自己的灵魂“被赐予了某种东西”，看见一个拾水蛭的

的老人，孤独地站在沼泽地里，虽然年迈又贫穷，却依然“双目炯炯”。这时，在诗人眼里，老人已幻化成一个象征形象：

那老人依然站在我身边絮絮不休；
现在他的声音变得像涓涓溪流
难以听见，吐字也不清晰；
这老人的整个身躯，仿佛是
我曾在梦中邂逅，或者是
来自遥远异地的某个人；
他常给我做人的力量、热切的忠告。

我昔日的思绪又复回转；那戕杀的恐惧；
那不愿再被滋养的希望之苗；
寒冷、痛苦，劳累和肉体的一切痼疾；
有力的诗人在他们的苦难中死去……

在老人的形象中，诗人凝入了坚韧的人类精神的象征。

这是象征主义的雏形。象征手法的进一步使用就是诗人自己创造景物，并在景物的具体细节上建立情感联系，不明确指出诗的主题，而是让主题从景物的具体细节中自然而然地流露出来。雪莱的《奥斯曼达斯》就是一个直接的证明。

我遇到过一位来自古老国土的旅客，
他说有一双巨大的石足，没有身躯，

矗立在沙漠……近旁的黄沙半露着，
一幅破碎残缺的面孔，它眉峰紧蹙，
嘴唇起皱，统帅万方。鄙夷一切的神色，
表明雕刻师对这类情欲曾经深有感受，
它们，由于留痕在这无生命的物体上，
竟比孕育了它们的心，仿造过它们的手，
都存活得更加长久；在台座上石足下，
有这样的字迹依稀可读："众王之王——
奥斯曼达斯就是我。看看我的业绩吧，
纵然是一世之雄，也必定会颓然而绝望！"
残骸的四周，此外再没有留下什么，
寂寞、荒凉，无边的平沙伸向远方。

（江枫译）

我们站在广袤的荒漠上，看见一具巨大而残缺不全的雕像——开始是一双什么也没有支撑的巨大的石足，然后是一张破碎的脸，布满"鄙夷一切的神色"，最后是一段铭文。诗人对此不是用道德说教或抽象词语进行评价，而是通过入木三分地描绘这个"庞大的残骸"的孤独，以及用"寂寞、荒凉，无边的平沙伸向远方"这些词，创造出时空无限的感觉。读者感觉到这些象征揭示了人类愿望的虚幻感，嘲弄了人类的自负和权力，俯视了短暂易逝的人生，指出了艺术的永恒性，并且，唯有它才继续把这些物证提供给后来的人们。

罗伯特·佛罗斯特在《补墙》中，给他的邻居画了一小幅

速写。诗中没有《奥斯曼达斯》中那些事先设计好的象征意蕴，但是一种象征意味却从画面中油然而生。诗人发表了他本人含蓄而敏锐的见解，认为在牛都不会迷路的邻居间不应有墙，诗人等待着邻居的答覆：

我看到他
搬石头，每只手都抓住一块，
像旧石器时代野蛮人手执武器，
我感到他好像走在黑暗中
不只是在树木的阴影里，
他信守父辈之言，不越雷池一步
他挺满意自己一直没有忘本
于是又说一遍："墙高有睦邻"

（赵毅衡译）

佛罗斯特并没有说诗中人物对他来说象征何物，但是，诗中对原始时期的联想，以及对因循守旧、愚顽固执的人的刻画，暗示了那些滞留于邻居或国家之间，妨碍良情善意的暴力、无知和迷信。

以上诗例，简捷而又有力地证明了诗的象征。诗的象征把感性景物与情感、道德方面的内容结合起来；然而，富于想象的诗人们在使用象征的时候更为灵活，于是留给我们既清晰又神秘的感觉。柯勒律治说，一些最优秀的诗只停留于"一般的理解而非完全理解"上，布莱克的《病玫瑰》就属

此类诗：

玫瑰呀，你病了！
在风暴呼号中，
乘着黑夜飞来了
看不见的蛀虫。

找到了你的床，
钻进红的欢乐中，
他秘密的黑的爱
毁了你的生命。

（飞白译）

诗中的景物与情感、道德涵义不存在简单的对等关系，我们在一个句子中同时体会到这三个层次上的意义。这个句子，在简单的邪词下面创造出一种邪恶和狂暴的情欲。从表面上看，诗在写花园中的花和害虫——一朵玫瑰和一只蛀虫，但是，诗的语言顿然透露了诗人的真正意旨：玫瑰和蛀虫具有象征性，玫瑰、蛀虫以及它们之间的关系，组演了一场与花园无关的内在戏剧。

这种情形根本不是靠逻辑推理说明的，而是通过文字暗示彼此的关系而体现出来的。这些十分简单的文字，蕴含有种种感情和言外之意的可能性，但是要清楚准确地理解这出内在戏剧是不可能的。玫瑰与蛀虫，欢乐与毁灭，喻示着存

在于自然秩序中的引诱和恶也存在于人类情感和道德规范之中。这也许是带有普遍性的事实。但是再进一步，既然暗中的秘密情人是“他”，这就说明在这场灾难中被毁灭的一定是女性，或者是一个特定的女人。除一个诗行之外，恶出现在每一个诗行中。“找到了你的床，/钻进红的欢乐中”，引起我们丰富生动的感受，这些感受迅即又被“病了”、“蛀虫”、“黑夜”、“风暴呼号”、“找到了”、“秘密的黑的爱”以及“毁了”等等暗示的邪恶力量所淹没。

蛀虫象征着什么呢，淫欲，罪恶还是死亡？它是一只“看不见的蛀虫”，这更增添了它神秘莫测的气氛。它真实的本性，如同它乘着的夜色一般黑暗，如同呼号的风暴，要摧毁一切生命；同时，与它在呼号的风暴中乘着夜色飞行相映衬，“找到了你的床”和“他秘密的黑的爱”，又包含一种偷偷摸摸、鬼鬼祟祟的意味，暗示某种邪恶，即贪婪的情欲，它毁灭胜于创造，带给红的欢乐致命的绝症。诗中的意象极其生动，内涵丰富，但可能不会有两个读者从中得出同一意义。

现代诗人使用的象征，像布莱克一样，朝着复杂化方向发展。现代两位最著名的诗人叶芝和艾略特都是幻想家，他们本能地把自己的思想观念寓于象征形象之中。正如叶芝所说：“任何一个曾经有过心灵的神秘体验的人都知道，意蕴深刻的象征是怎样浮现于脑际，它的涵义……人们无论多少年之后都难以明白。”或如在通过最后的彻悟完成了那种无意识体验时，他谈到：“当我们在想象中见到一组意象时，有一种突如其来的力和平静的感觉，那些意象依服于我们，尽量满

足我们心灵的需要。”再如，他还认为，个人内心最深处的记忆变成了“伟大的记忆”的一部分(“伟大的记忆”与荣格的“集体无意识”相似)，它把现实中的诗人与过去的神话连接起来。

基于这种观点，叶芝写出十四行诗《丽达与天鹅》，虽然该诗没有对诗人提出的终极问题给出答复，仅在其自身的象征性轮廓中留下一团复杂的疑云。

叶芝相信历史的发展是呈周期性的。在1923年出版的第一本诗集的注释中，叶芝告诉我们，《丽达与天鹅》最早就产生于这种思想。当时他正在思考欧洲衰败的政治土壤，并在探索某种新的道路。“那时我认为：‘现在不可能干任何事，除非有一场自上而下的、由暴力开路的运动。’我的想象开始在丽达和天鹅上寻找比喻，然后动手写这首诗，但是一旦开始动笔，鸟儿和淑女就占据了整个场景，一切政治都消失了。”一切政治确实消失得无影无踪了，然而形象仍然具有象征意义，虽然已是普遍而非具体的了。

猝然猛袭：硕大的翅膀拍击
那摇摇晃晃的姑娘，黑色的蹼爱抚
她的大腿；他的嘴咬住她的脖子，
她把无力的胸脯紧贴他的胸脯。

她受惊的意念模糊的手指又怎能
从她松开的大腿中推开毛茸茸的光荣？

躺于洁白的灯心草丛，她的躯体怎能
不感觉她卧倒处那奇特的心的跳动？

腰肢的猛一颤动，于是那里就产生
残破的墙垣，燃烧的屋顶和塔巅，
阿伽门农死去。

因为这样被征服
这样被天空中野性的血液所欺凌，
在那一意孤行的嘴放下来之前
她是否用他的力量骗了他的知识。

（裘小龙译）

叶芝联想到米开朗基罗在威尼斯的同一题材的画。在该诗的前八行中，我们实实在在地感觉到“鸟儿和淑女”，以及诗人渲染出的那片混合着恐怖和光荣的古怪、荒凉、壮观的场景。即使当这一场景被突如其来的“那里就产生残破的墙垣”和关于力量与知识的抽象提问捣碎后，物质场景的具体感随即又复回。从最初的“猝然猛袭”到最末一行缓慢而微弱的节奏，我们都置身于一个极重要的创造性活动中。然而，叶芝用这一场景暗示了什么呢？在这些物质的组合中有什么更深刻的内在想象隐藏其间呢？古代关于鸟儿与淑女的神话对作者意味着什么？

天鹅即是宙斯，这是永恒的创造之力和创造之意志。他降凡尘世，获得物质的外形，变成“天空中野性的血液”，与

人类结为伴侣。叶芝在另一首诗中写道：

永恒这匹雄马
爬上时间的雌马，
产下世界这匹小马驹。

丽达与天鹅的结合有相同的涵义。精神只能在肉体中得以完成，精神与肉体的结合诞生了人类，由此也使人类带上难以愈合的双重性：创造与破坏，爱与战争。这就是丽达与天鹅象征性的结合所蕴含的意义。他们的结合产生了海伦，接着是特洛依战争，随后是一切神话以及人们从中引伸的种种涵义。叶芝把这种经验集中成丽达和她被“欺凌”的感觉。诗末没有解答的疑问使我们超越神话进入普遍的神秘感中：对宇宙之力仅仅是其工具的人类生灵，能理解宇宙之力吗？人的种种情欲的秘密何在？这些与生俱来的情欲，相互矛盾，自始至终伴随着人类的历史进程。

对诗的理解因人而异，然而生命力的感觉和象征的力度却是长存的。对物质世界的描绘绝不会仅仅停留于实际物质的水平上，它孕育出超乎其上的、丰富多采的思想和情感，远远逸出诗的本体。把叶芝这首十四行诗与多恩的相比较是很有趣的。我们或许会说多恩的那首十四行诗起于默祷：“赐我积极的信仰，抛去那消极的吧。”随后，他把这句抽象的话从头到尾改变成绝妙的具体而复杂的文字，并用爱和战争的隐喻描绘出来。叶芝采用了相同的意象，但他却先给我们一整幅

感性的象征性图画，不作任何解释，接着是对神话场景的进一步窥视，最后是一句较抽象的句子："她是否用他的力量骗了他的知识。"叶芝也思考着多恩的"对立统一体"：积极与消极，肉体与精神，创造与毁灭，意识与无意识，以及它们自相矛盾的神秘性。两位诗人都饱含激情，富有戏剧性，笔触简洁洗炼；但是他们产生的效果却是南辕北辙：多恩在奇崛的联锁比喻下显出严密的逻辑性，往往留下惨淡经营的完整的形式结构；叶芝以他飘逸的想象令人目不暇接，创造了与多恩不相上下的形式结构，但是他总在结尾处留下不作结论的思想，含不尽之意于言外。

很难评断他们两人谁技高一筹，他们的诗作都是诗歌艺术的精品。但是从本章的着眼点看，我们可以说，一个长于比喻，一个长于象征。

5、诗的语言

"最恰当的词纳入最恰当的位置"

——柯勒律治

人们对英语有各种苛求的说法。对德国人来说，英语是一种不纯的语言，是一种杂混民族的的语言，不具备连贯统一的传统，缺乏一般语言的性质，即从本身衍生出众多词汇，以适应新的需要；对法国人来说，英语是一种不适于表

达清晰思路、逻辑性不强、低级混乱的语言；它像没有受过教育的顽童，被惯得粗野不堪，没有受到什么高深的学院的尽心照管。以上两种批评是合乎实事的，但是从另一方面看，也不大尽然。英语的确是难以把握的混合物，但是，没有别的语言能像它一样表达出思想和感情的微妙变化，以及意思的细微差别。英语丰富的来源，为它提供了丰富的同义词，每一个同义词都有各自涵义上的区别。比如，fatherly（父亲的）不同于paternal（像父亲的），fortune（运气）不同于luck（幸运），boyish（孩子气的）不同于puerile（幼稚的），pastor（牧人）不同于shepherd（羊倌）。英语中有一些简单、近于原始的词汇，用来称呼习以为常的、原始古老的事物，描述共同恒常的生活经验，表达最强烈的人类感情。例如，太阳与夏天，热与冷，海洋与陆地，手与心，父亲与母亲，爱与罪恶，血与呼吸等等。英语中有些带感情意味的美妙词汇来自法语，诸如博爱，优雅，怜悯，同情，安慰等等；有些绮丽的词汇来自东方，如蔚兰，殷红，锦缎，大篷车等等；还有一些堂皇典雅的词汇可以一直追溯到古希腊罗马，如领悟与普遍性，高尚与全能，明智与理想，悲剧与哲学等。

这种吸收了几种语言的精华，显出勃勃生气和活力的庞杂的语言，正是我们的诗人传情达意的媒介。然而不论对哪种语言来说，诗的媒介必不同于其他艺术的媒介，因为它们服务于不同的目的。语言是我们与他人交流的手段，我们通过语言交换思想，交流感情，处理日常事务。因此从更广的意义上来说，语言在自身的职责范围内，已经富于生命力。

词有其独立的生命，它们最早只有本义，后来才加上传统用法、个人感情以及感觉上的种种联系。词义发展的这种普通过程，使语言在另一方面也不同于其他艺术的媒介，这就是说它的负担过重，已经筋疲力竭，正如艾略特所说，词：

> 由于不确切的使用，逸失，滑脱，僵死，腐朽，
> 不会呆在恰当的位置，不会静立不动。

语言像土壤一样，不论多么丰饶，也易受到洪水的冲蚀，它的肥力不断受到滥用的威胁，如果不想使其变得贫瘠不毛的话，就要不断给它施加养料。

诗是语言的保养和更新的重要源泉之一。已过世的诗人们为语言提供了传统的遗产，提供了如今依然生气勃勃、精妙绝伦的东西；活着的诗人们推动着语言前进。新的一代不会完全按先辈们的方式去感受世界，一代人有一代人的语言。单方面看，诗歌史就是诗的措词（poetic diction）发生、发展、消亡的循环史；每一次循环都始于革新，然后按其发展、深化的行程推进，最后退化为形式主义和机械的模仿。

人们通常把流行于18世纪的一种特别矫揉造作的用词，冠以“诗的措词”一名。当时称微风为“馨风”，称少女为“美姬”，称鱼、鸟和羊为“有鳍的牺牲”、“长着羽翼的歌手”、“柔软洁白的忧虑”，把耗子则称为“长着胳膊胡子的害虫”。无论怎样放纵我们夸张的想象，我们都难以设想，多恩会把一位少女称作“美姬”，华兹华斯或雪莱把鸟儿

叫作“长着羽翼的歌手”，或者艾略特把耗子叫作“长着胳膊胡子的害虫”。但是，诗的措词并不只是在18世纪才逐渐形成，它的各种特点应归于不同时代、不同传统的影响。伊丽莎白一世（1558—1603）和詹姆斯一世（1603—1625)时期，众多的戏剧家们推动了英语大规模的发展。在此之前，伊丽莎白时代早期的抒情诗人们，用非常朴质简单的词来歌咏生活，抒发情怀；他们仅仅使用了词的表层意思。

我心中的爱像一只蜜蜂
　采集着甜蜜；
时而晃翅，时而摇腿
　和我一起游玩嬉戏。
他的巢穴营筑在我的明眸中，
　我的床铺在我温柔的心胸；
掠走了我的宁静和安适。
　唉，顽皮的人儿，你也是么？

然而，这种风格非常适合于表达多恩及其追随者所坚持的抒情诗应该具备的那种思想的复杂性和强烈的戏剧性，因此，到多恩的时代，语言变得简洁凝练，蕴含着丰富的情感和理性意义。与多恩迥然不同，密尔顿把伊丽莎白时代的词汇，变成了庄严崇高的拉丁语化的雄辩；然而对18世纪的诗人来说，多恩和密尔顿的语言同样不合适。他们需要一种符合当时社会风尚的文学媒介，凭这种媒介，他们才能与津津乐

道于符合清楚、高雅、得体三种标准的“诗的措词”的读者们进行交流。现在看来，他们的作法似乎过于矫揉造作。《圣经》中的格言：“去看看蚂蚁吧，你这懒汉，想想蚂蚁的生活方式，变聪明些吧……你还要昏睡多久，你这条懒汉！何时何日你才会从沉睡中醒来？”在约翰生博士的诗中变成这样：

把勤俭的蚂蚁对准你的眼睛
看看它的劳动，懒汉，变聪明些……
当机灵的阴暗围住了你柔软的绒床，
懒惰将侵占你多少无用的时光？
当温驯、神往的庭院陷入沉睡，
懒惰何时不再把你束缚，使你气馁？

（吴德艺译）

华兹华斯竭力反对这种风尚，他要求诗歌回到普通人的语言中去；后期的浪漫主义诗人济慈、雪莱以及再后的丁尼生、罗塞蒂和史温朋在他们的诗歌中，大大地发展了语言本身的美感价值。但是这种风尚在19世纪90年代逐渐衰落，最后发展到极端，一味追求美感效果：

往事如梦，西罗娜，随风飘去，
玫瑰，绚烂的玫瑰，漫天飞舞，
把你往昔苍白的百合驱出心底……

（欧纳斯特·道森）

20世纪的诗人们彻底抛弃了这些华丽造作的词藻，再次要求诗歌使用日常谈话的语言。如果一位现代诗人要表达道森所写的情景，他会故意使用“非诗化的”词，他会写道：

我站立着，结结巴巴，
紧搂着那位流线型的丰腴的名妓。

（路易斯·麦克尼斯）

撇开“诗的措词”这种一般说来属于每一个时代的语言不谈，措词，就其最简单的意义上来说，是一切诗歌的基础；撇开各个时代的诗人都倾向于采用符合其时代特征的格调来说，每个诗人都出于各自的审美趣味和气质，而在语言使用上表现出一种个性化的特征。他也许像哈代和霍思曼那样经济，或如马娄和史温朋一般挥霍；像赫伯特一般平静，或如白朗宁一般喧嚣；似赫里克一般优柔，或如霍布金斯和叶芝一般壮美。除因袭的嗜好外，诗人在艺术事业上的全部意识力量，应当驱使他去追求他的语言和所预期的效果之间最精确的对等。诗人将无视多恩的宣言，不会成为“一颗仅仅思索着的心，不声张，也不表露”，他要使用他语言中的一切资源，从最简单朴质的词汇到复杂深奥的修辞，时而凝缩，时而扩展，时而大笔重彩，时而重复层叠，以便强化他自己的情感。

一些最动人的诗行，往往是天然玉成的，没有刀痕斧迹；

上帝呀，上帝！但愿能
覆水再收，召回昨天。

（海伍德）

密尔顿悼亡妻的十四行诗的结尾也是一例：

我醒了，她去了，白昼又送回我的黑夜。

又如多恩不耐烦的恳求：

看在上帝的分上，闭上你的嘴，让我爱吧！

又如华兹华斯破碎的心声：

回忆起往事，
它却永难返回。

又如艾略特的祈祷：

教会我们有忧有不忧，
教会我们静默。

处于另一极端的是运用修辞的瑰丽诗篇。如麦克佩斯恐怖的叫喊：

大海里所有的水能洗净我手上的血迹吗？恐怕我这一手的血，倒要把一碧无垠的海水染成一片殷红呢。

（朱生豪译）

或如密尔顿用一连串高贵、响亮，有历史意义的名字描写撒旦麾下严阵以待的天使军的诗行，从人类诞生以来，没有人像这样调集过兵力。

无论是弗勒格拉的巨人族，
加上在底比斯和伊利翁交战的
得了群神援助的英雄部族；
无论是稗史、传奇中有名的
以攸瑟之子为中心的
不列颠和亚摩利的骑士们；
无论是圣教徒或是邪教徒
一切在阿斯波拉门、蒙塔班，
在大马士革、摩洛哥、特列皮松，
各地参加教内外比武的好汉阵营；
无论是毕色塔人，从非洲海岸派去的，
在封太拉比亚打败查理曼大帝
和它全部勇士的大军，都是如此。

（朱维之译）

或如叶芝目睹他的祖国被蹂躏时的狂怒：

在这个混乱而衰颓的世界上
细长的树干变得粗壮，大树却枯烂，
祖先的珍珠全都抛进了猪栏，
英雄的梦想被小丑无赖嘲弄一番……

不是简单而高贵的语言本身，而是诗人赋予的节奏、激情和活力使该诗具有价值。如果E·迪更生的简朴风格排斥了独创性，偏离主题，流于平淡，也可能会令人困惑不解。比如：

那天，我失去了一个世界，
是否有人拾到？
凭着环绕它前额的群星
你会将它认出。

修辞手法有时也可能用得不妥贴，比如詹姆斯·汤姆森在《四季歌》中对波萝说：

哦，神佑的凤梨，
你是植物的骄傲。

或如哈特·克莱恩对布鲁克林大桥说：

哦，你这钢凝的权威，连结两岸，
给云雀的归程提供了灵活的境域；

两两翻飞的小云雀
在你的缰绳可及之处，歌声回盈。

白朗宁在《自白》一诗的结尾处，使一连串普通、押韵的小词动人心弦：

唉，先生，我们常常相亲相昵，——
多么可悲，多么不轨，多么狂悖，
可是，这却是多么甜蜜！

史温朋在一行诗中把这些词同样地排列在一起，结果却显得滑稽可笑，十分笨拙：

维庸①，我们可悲、不轨、欢欣、狂悖的兄弟的名字。

叶芝曾谈到要使表达“达到诗人的真实自我能够找到其语言的那种技巧高度。”这似乎是一种自相矛盾的说法。我们常常把技巧与诗人自我的真实内容视为对立物，事实上却并非如此。靠着打磨镜片，才能给近视的眼睛带来逼真的景

①维庸(*Francois Uillon*，1431？—1463以后)，法国诗人。毕业于巴黎大学。诗作有《小遗言集》、《大遗言集》。一生入狱五六次，两次被判死刑而未执行，他作为诗人的美名和他品行不端的恶名同样远近皆知。他的诗自然、真挚，历代评论家认为他是法国文学史上最早、最深刻的抒情诗人。

象。诗的创作也与打磨镜片类似，或如叶芝所谓的“缝缝补补”，它给不尽完善的人类语言，带来全真的声音，其结果可能产生纯粹自发的效果——一定会的。他说道：

一行诗可能就会花去我们数小时；
但是，如果那不是来自一闪的思绪，
我们的缝缝补补全无意义。

诗人的技巧是变语言为实际。诗中用词与散文中用词的根本差别在于它们所传达的活动量。好的散文作者，不会浪费词语，他也用敏感的耳朵去保持词语的平衡、连贯与和谐；然而诗人，尤其是抒情诗人，却不得不在更小的范围内活动，他必须使用更精炼的语言，合理地安排结构。愈伟大的诗人，从他的媒介中会拧出愈多的东西：音乐、意义与回忆，朴素与华丽，意象与观念，高度的戏剧性与炽烈的抒情性，直接陈述与间接提示，色彩、光线、力量等——一切都从他的语言中提炼出来。

从某种意义上说，诗歌都具备一种戏剧性因素。无论直接还是间接，诗人总是与他人说话，也许是与读者，与他生活中的某个人物，或者是与在他的意识中扮演着各种角色的各种情感。诗人自己总是扮演着某个角色：先知，情人，思想者，哀痛者，愤世嫉俗者，讥讽者；诗人同时也总是带着角色所规定的情绪：快乐，挑衅，绝望，激怒，怀疑或自信。正是在这种情况下，我们感觉到一种个人的声音在说

话，在操纵语言表现出诗人刹那间闪现的真实自我；也正是依据这些因素，我们才高度评价一首诗歌。库柏与霍布金斯两人都曾写诗惋惜他们珍爱的一片白杨被人砍倒，让我们看看他俩表达的不同之处。库柏写道：

白杨砍倒了，再见了树荫
和凉爽的白杨林低婉的沙沙声；
清风不再嬉戏，不再在叶间欢唱，
公牛身上也没有了树影斑驳的图象。

自我首次观赏我酷爱的原野
白杨丛生的河岸，十二年已经消毁；
现在，我却看到它们在草地上倒毙，
曾借我荫凉的大树变成了我的坐具。

诗中轻快的节奏破坏了此种情景的悲伤感。除后面一行是较规整的对比以外，诗的语言极端平庸琐碎，全诗结尾处的多愁善感也是极平庸的：

这一景象使我不禁回想：
人类的乐趣正在凋亡；
尽管人生如梦，倏忽结束，
可人的快乐比生命还要短促。

（吴德艺译）

霍布金斯也惋惜失去了树荫、树影和清风，可是他写得多么不同啊！

我亲爱的白杨，你们空灵的笼
曾用叶子消减或浇熄过跃起的太阳，
如今却倒了，倒了，全部砍倒了；
　你们曾迎风弄影，
　让荫影浮沉流转
在草地、小河、和清风遨游的
　芦苇丛里蜿蜒的岸，
如今，密密层层的葱茏行列里
　竟没有一棵幸免！

（飞白译）

白杨树被砍倒前的生气、光采、运动以及诗人对它们丰采多姿的美的赞赏，在描述的字里行间体现出来。首先还不是美，而是白杨能消减或浇熄跃起的太阳的威力；然后是白杨迎风弄影的绿波，以及掠过田野、小溪和河岸的稀疏变幻的浓荫。在诗中，诗人织进了他对人类暴力毁坏这可爱景色的悲哀，沉重的丧钟“却倒了，倒了，都被砍倒了”，以及“竟没有一颗幸免”是诗人情感的焦点。

十或十二斧，只消十或十二斧的
　浩劫，就足以毁灭

这可爱而不可重复的田园之景。

这就是那场悲剧，它非同一般，有自身独特的内蕴。然而，霍布金斯“个人的”声音依然在诗中回响；他极富个性的语言，简洁而有创造性，表现出他独特的洞察力和炽热的个人情感。他这种高超的技巧，现在依然为人们所承认。

让我们再看一首彭斯所作的、著名而又非常普通的告别诗，并用该诗与莎士比亚的诗进行比较。

一次亲吻，然后分手，
一朝离别，永不回头！
用绞心的眼泪我向你发誓，
用激动的呜咽我向你陈词，

若是我俩根本不曾热爱，
若是我俩根本不曾盲目地爱，
根本没有相逢，也就不会分手，
也就不会眼泪双双对流！

（王佐良译）

这首诗可以说明，该诗的读者很可能填入诗中的内容比他从诗中所得的要多。由于许多读者都有相类似的情感体验，这种伤感的情绪很容易引起他们的共鸣。他们能够轻而易举地理解这种平淡无味的语言，因此，实际上读者自己创造了这

种情感。与之相反，莎士比亚笔下的特洛伊罗斯与克瑞西达告别时说：

> 我们用千万声叹息买到了彼此的爱情，现在却必须用一声短促的叹息把我们自己廉价出卖。无情的时间像一个强盗似的，现在必须把它偷到的宝物急急忙忙塞在他的包裹里：像天上的星星那么多的离情别意，每一句道别都伴着一声叹息一个吻，都被他塞挤在一句简单的“再会”里；只剩给我们草草的一吻，被断续的泪珠和成了辛酸的滋味。

这的确是一次令人柔肠寸断的分离，修辞技巧充分表达出这种情景中的极度悲痛，并且丝毫没有虚饰的意味。尽管这里的语言有些过分，但它却是特洛伊罗斯自己说话时的语言，并没有夸张到笼统含糊的地步。这位年轻恋人因悲伤而发狂的语言，倾诉出他对传统观念的激烈反叛。诗人用买卖、抢劫、苦涩的滋味等复杂的比喻来说话，但是所有这些都包含在一个单独的思想中，即那些似乎过度夸张的、不确定的、无限的东西，已收缩成“草草的一吻，被断续的眼泪和成了辛酸的滋味”。除了一些华丽的词藻外，莎士比亚也用了一些很普通的词，如无情的、塞入、塞挤等，这些词使这首诗捕捉到了瞬息闪现的一丝人生真谛。的确，莎士比亚的这首诗远比彭斯的诗“真实”。

在《四个四重奏》的末尾，艾略特描绘了一个很完美的

句子：

每个词都各得其所，
从它所处的位置支持其他的词，
文字既不羞怯也不炫耀，
新与旧之间的一种轻松的交流，
普通的文字确切而不鄙俗，
规范的文字准确而不迂腐，
融洽无间地在一起舞蹈。

（汤永宽译）

艾略特强调只有各种恰当的关系才能产生笔下的和谐与轻灵，词语之间的相互支持对艺术的成功关系甚大。在某些特殊的情况下（如在特洛伊罗斯的说话中），使用熟悉的小词，常常给人满意之感。“轻松的交流”同样也活跃于叶芝的诗行中：

祖先的珍珠都被抛进了猪栏，
英雄的梦想被小丑无赖嘲弄一番……

或者，“轻松的交流”是抽象词与具体词之间的混合，如哈姆雷特对霍拉旭说：

请你暂时牺牲一下天堂上的幸福，留在这个冷

酷的人间，替我传述我的故事吧。

这里，还存在一种更进一步的交流，穿梭在短小的撒克逊词和高贵典雅的拉丁语词之间。

或者说，因为来源丰富的英语词汇已被置入一种诗的情感基调中，它们“融洽无间地在一起舞蹈。”下面是霍恩曼的一节诗，简单地说明了一种心境中的全部感觉——此处是幸福、活跃、无忧无虑的青春感——如何在几行诗中活了起来。

有一次，我沐浴着晨风
在布满麝香草的高地徜徉；
无垠的天空湛澈蔚兰，
条条小溪泛着金光。

同是表现一种心境的各种感觉，然而赫里克的《衣裙之歌》却通篇采用一种更复杂艰深的技巧。

礼服上一道美妙的素迹
为衣服平添情趣一丝；——
披搭双肩的亚麻围巾儿
东飘西荡优雅无比，——
歪斜的花边胡乱飞舞
竭力去迷惑徘红的胸衣——
漫不经心的袖口儿旁边

丝带儿根根惶然飘逸，——
可爱的波纹，迷人的旋律，
都来自窸窸作响的裙裾，——
从随心着意的鞋带儿结上
我看见了一种不羁的闺仪，——
哦，假若艺术处处拘泥于精确，
衣裙之自然倒更令我着迷。

（曹明伦译）

诗人用处处拘泥于精确的艺术，创造出他在美妙的素迹中感受到的喜悦。全诗的基础是一组组矛盾的词组，“美妙的素迹”、“不羁的闺仪”等都是自相矛盾的说法，然而这正是该诗的妙处所在。赫里克显然在暗示，他自己很欣赏女人们这种自然流露的挑逗性，然而他又机智地把这种挑逗性隐蔽在服饰的描绘中，让穿戴不整的服饰自然地显露它们的妩媚，撩动读者的心弦。披搭双肩的亚麻圊巾儿东飘西荡，歪斜的花边胡乱飞舞，去迷惑徘红的胸衣，惶然飘逸的丝带儿如可爱的波纹，这些描绘都十分迷人。该诗语言的全部节奏和涵义贯穿了这种轻快、多情和快乐的情调，并且在短短的“迷人的旋律”中，我们看到诗人是多么灵巧熟练地通过语言来传达诗中的信息。此外，在全诗的推进过程中似乎也有一种“美妙的素迹”，开首两行点明主题，接着用十行诗来描绘各种不同的什物，紧接着这十行便哗啦哗啦地跃进“更令我着迷”中去，最后全诗在工整谨严的结尾两行中悄然隐去。

这里，繁杂混乱被压进一个统一的情感基调里。然而诗人也可以采用相反的方法来创造和谐。他可以使某个词成为全诗的枢纽，让其他的词部围绕这个中心伸展。在《悼念集》第十一首中，丁尼生用“宁静”作为该诗的枢纽：

这是个一片宁静的清晨，
　正适合那更宁静的悲切。
　只听得穿过凋谢的秋叶
栗子轻轻落地的声音。

深深的宁静笼罩着高原，
　笼罩着带露的金雀花，
　还有遍地的蛛网银沙，
闪现着碧色和金色的光点。

宁静的光照着秋的平原，
　广阔的平原点缀着农家
　和隐约可辨的城堡高塔，
在远方与大海溶成一片。

和平宁静浸透了寥廓秋光
　把秋叶染成一片绯红；
　我的心啊如果也有宁静，
那就是一片宁静的绝望。

宁静的海呀，银色的梦，

海浪在摇它们自己安息。

随着海的起伏而轻轻呼吸——

那宏伟的胸膛也一片宁静。

（飞白译）

秋天的原野上深深的宁静，展现在我们眼前；安息着的大海在轻轻地呼吸，这一切都喃喃地低述着大自然引人入胜的美。诗的描写由近及远，先是描绘眼前的一些小景物，接着是远处的高原、平原和大海。当“宁静”变成“宁静的绝望”和“死一般的宁静”时，这个词的感情色彩完全变了，它与前面的涵义形成强烈的对照。

也许，单个词的修辞色彩本身就有高度的戏剧性而非只引起无声的联想，当奥赛罗吹熄苔丝狄蒙娜床前的蜡烛时，他说道：

让我熄灭了这一盏灯，然后我就熄灭了你生命的火焰。融融的灯光啊，我把你吹熄以后，要是我心生后悔，仍旧可以把你重新点亮；可是你，造化最精美的形象啊，你的火焰一旦熄灭，我不知道什么地方有那天上的神火，能够燃起你原来的光彩！

在这段诗中，“灯”（light）一词出现了5次，一会儿是具体

的灯，一会儿是生命之火焰。诗以几个单音节词开头，随后逐渐出现一些华丽的词，然而“灯”这个字眼始终占据全诗的中心。它不仅使我们联想到苔丝狄蒙娜活生生的、温暖的身体和精神，而且联想到她在即将遭受灭顶之灾时还天真无知的情景。这里又出现长词与短词、抽象词与具体词、撒克逊词与拉丁语词、古语与现代语的交流结合，它们在和谐的统一体中彼此呼应。

艾略特本人所欣赏的词的“交流”，即是把其他作家的语录和引述吸收到自己的现代词汇中来，并由此在隐蔽的比照中造成反语的效果。《荒原》第三章中描写女打字员回家时的情景即是一例：

在这紫色黄昏的时刻
[illegible]它引动乡思，把水手从海上带回家，
却催到打字员下班回到家，洗了
[illegible]煮的用具，生上火炉，摆出罐头食物，
窗外不牢靠地搁挂着
她晾干的内衣，染着夕阳的残辉，……

（查良铮译）

中间几行用平实直接的语言描写女打字员肮脏零乱的“家”以及她邋遢懒散的生活方式，然而这幅图景是因为有其他诗行的衬托才逐渐明朗的。前后几行中引经据典的词语，唤起了对黄昏、归家、敞开的窗户等浪漫场景的回忆。“紫色黄昏

的时刻”暗示萨芙①写晚星的诗行；“把水手从海上带回家”与R·L·史蒂文森的《挽歌》遥相呼应；而“窗外不牢靠地摊挂着/她晾干的内衣，……”又引起与济慈所写诗行的孪强的比较：

经常朝着危急的海浪而开的
那个着了魔法似的窗格。

诗人很准确地使用表现特征的形容词，完全不同于我们在日常谈话中的随意使用。多萝西·华兹华斯在她的日记中写道：“威廉挖空心思地寻找描绘杜鹃的形容词”；济慈也写信给范妮·勃劳恩说：“我需要一个比亮更亮、比美更美的词”。这种寻找的结果，可能像密尔顿的“草墀因杂色的雏菊整饰一新”，布鲁克的“似毛毯般粗鲁的男人之吻”，或像霍思曼的“十二级大风的苍天”那样给人一种生动具体的满意感；也可能使诗人在有限的表达中蕴含丰富的内容：济慈笔下“灯蛾锦缎般的双翼”包含着丝绸的眩目、金属的光泽以及红玫瑰的纹理，这种凝练既是感官上的又是情感上的。阿诺尔德《孤独》一诗的最后一个诗行：“滔滔咸水，使人疏远，深不可测。”带给我们海的景象和气息，并使我们深感在动荡生活和瞬间的变迁中，人生神秘莫测的苦涩的孤独。再一个方法

①萨芙（*Sappho*，约公元前7到6世纪），古希腊女诗人，被称为第十位诗歌女神。写有诗集九卷，现仅存两首完整的诗和一些残章断简，她的诗歌真挚感人，语言自然朴素，她善用各种诗歌体裁。

是将抽象的词与具体的词混合起来，如密尔顿的“缓慢的步履如铅沉的光阴”，艾略特更令人吃惊地描绘：

女仆沮丧的灵魂
在院坝里失望地发着芽。

最后，我们从诗人留下的草稿或修改版的诗中，常常可以见到诗人良苦的用心。他们删改、润色，强化他们的语言以达到“真实的自我能够找到其语言”的技巧终点。比如，《丽达与天鹅》的前四行最初就是这样写的：

猝然下降的天神不会漫不经心，
尽管有蹼的足已把她无力的
大腿紧逼；全能的长嘴突然
把她的脸贴紧在他的胸脯。

6年过后，这首诗才带着高度戏剧性的开端和生动形象的描绘最终成型。

诗人们所做的修改主要是在语言上，他们尽力使语言表达更简洁，更有力，节奏感更强。下面是梅瑞狄斯于1851年首次发表的《幽谷之恋》一诗的一部分：

像住在树尖上的松鼠一样胆怯。

呵，多么柔顺，愿她也有白鸽的忠诚！
有山林里动物的全部野性
我心爱的少女，看她多么自娱自乐。

而到1878年，诗变成：

像跳在树梢上的松鼠一样胆怯，
像日落前的燕子一样反复无常，
我所钟情的她难以捕捉，难以征服，
假如把她战胜，真是无上荣光！

同样，爱伦·坡《致海仑》中的著名诗行：

希腊的熠熠光华
和古罗马的气魄。

也是锤炼了“美好的希腊的美/和古罗马的气魄”这样松散无力的句子后，才臻于完善的。济慈的下面两行诗，准确而令人信服：

那边静止的空气，不像夏日般富有生意，
吹不掉如羽的草上一粒轻飘的种子。

但是如果不加修改，它也可能止于这种平淡的描绘：

那边静止的空气，不像夏日那般有生气，
吹不走一丝蒲公英的绒毛。

谈到诗的语言，我们可以借用多恩在熔炉里锻炼金属的意象。我们可以说，诗人应当拿过语言来猛击、猛敲、猛打、猛烧，使其获得新生；或者说诗人既有再铸旧币的作用，也有颁发新币的力量。最妥贴的比喻莫过艾略特有关生长的机体一例。诗从动荡不定的生活中站起身来，获得了自己存在的形式：

从文字的泥泞、辞不达意的表达、模糊的思想和感情、以及代替了思想感情的文字这些冰雹雨雪中。
站立起说话的流畅和口头禅的美意。

6、诗 的 构 思

“词的表演”

——罗伯特·佛罗斯特

1965年，W.H.奥顿刚当上牛津大学的诗歌教授，在上第一课时说，阅读诗歌有两个问题最使他感兴趣：“1）诗歌中的词那个奇妙系统是怎样发挥作用的？2）一个什么样的

家伙隐藏在诗里?”正如我们所知，这种技巧上和心理上的双重兴趣贯穿了一切有关诗歌的讨论。也许，我们还得加上第三个，即生理方面的兴趣。霍思曼说，他是靠穿过脊梁的一阵颤慄，喉头的哽塞，盈满双眼的泪水以及心窝里的一阵冲动来辨别诗歌的；艾米丽·迪更生也说:“如果我读一本书，从生理上感到天灵盖仿佛被削掉了，我便知道这就是诗……难道还有其他途径去辨别诗吗?”这完全是从直觉反应上去解释诗，用直觉反应这种“魔力”来解释诗，远比把诗局限在提供教益的范围内更好，因为诗是艺术，并非一门社会服务业；然而，诗又不能与“意义”截然分开。诗，肇始于诗人积累的外部材料，继而由诗人在内部对这些材料进行加工改造，最后才把它们重新创造出来。从本质上说，诗是词的结构安排，然而诗人交流的不只是声音模式，而且是一个主题以及他个人对生活的认识体验,(从这种意义上说，诗总是试图影响读者),所以，以上两方面实际上是不可分割的。诗的结构与散文一样是由词和句子组成的，诚然它们在形式安排上有所不同，但总的说来，最根本的分野之处在于声音模式。我不怀疑大多数长诗在“意义”的构思上与小说有什么不同，但一首小诗的主题，则可根据诗人不同的个性和写作习惯采用纷繁不一的表现方式。

一切艺术表象下面的冲动，不外乎是想赋予生活所提供的某些素材以个性化的形式。实际生活纷繁混杂，处于自然状态，然而艺术家赋予实际生活一个完整的形式，并不是想要廓除它自然存在的一面，因为正是这种自然状态使人强烈

地感受到生活。只有外在形式上的对称美是不够的，一具死尸也可能有完美的形式组合，但那只不过是一具僵死的尸体；一首诗，诚然能言真事，格律形式也无可挑剔，但是却没有生命力。罗纳德·罗斯爵士在证实雌疟蚊传播疟疾之后写了一首诗，第一节是这样的：

我知道这个小东西
　能够把许多人葬送，
哦，死亡是你的蜇刺，
　哦，你的胜利就是坟冢！

没有人怀疑这些词语下面流露出的诚挚感情，格律也完全规范，然而读者却不会为此情所动，更不愿去分享这种感情。这里，情感没有转变为动人的辞章，热情没有迸出火花，像雪莱的云雀一样，诗人“不费思索”，倾诉衷肠，然而变血为墨迹的过程不是一蹴即就、轻松无羁的。

华兹华斯在一本笔记中用很平淡的诗体写道，感情本身为何是毫无价值的，他的创作激情怎样

闯入诗中，
用一束强烈的光线随便地
闪忽在对象凸起的表面，
竖起一座令我满足的纪念碑，
然而，对我窥见全幅图景的心灵

仿佛说着万国的语言；
在激动中我四处播撒
一串串不和谐的声音，
自以为已把内容精心地穿戴，
（内容一清二楚，不作任何暗示）
在内容的思想和形式上
也没有烙上我的印记……

他进一步指出这不是“诗的创作”，它

慢慢地爬行，的确给说话赋予
外形和实体，直到获得
生物的协调功能
和完美生动的形式。

简单地说，诗必须使我们感兴趣。我们应该说只有使人厌倦的诗，没有使人厌倦的主题。多恩可以用跳蚤这种看起来同蚊子一样微不足道的东西来起兴，然而到结尾时，全诗却变成对爱情结合的激情赞颂；华兹华斯也时常谈到他的灵魂与自然之灵魂的神秘交合，并把这种交合变成平凡的“有力的布道词”，布莱克也能将一个“社会性主题”改变为誓要建成耶路撒冷的诗的狂喜；丁尼生在《洛克斯黎宅，60年后》一诗中也描写过同一现象：

当我们与科学并进，为我们时代自豪，
就能让孩子们的性灵污染在城市的泥淖？
在城市阴暗的胡同，进步摇晃着瘫痪的双腿。
罪恶和饥饿把无数少女抛在街头巷尾。
老板克扣憔悴的女缝工糊口的面包，
一间污秽的阁楼，挤着活人与饿殍。

可怜的老丁尼生在达尔文和赫胥黎的新时代，目睹那些“可怜的旧勋章，可怜的老历史，可怜的陈诗歌”，相继失去昔日的光彩，他把当时科学的成就与腐败的社会现实作了一番比较，此时此刻他的感触是深刻的。当然，像一位批评家那样把这首诗贬为“卓越的有韵律的歇斯底里”，也许是不公平的。这首诗的确生动感人，但是它也不比一张货物一览表高明多少。

20世纪的革新派诗人将诗的“外形和实体”铸成意象和象征的美学趣味，使阅读诗歌变得较以前更为艰难。我们时代的诗人并没有做出像19世纪后期法国象征主义诗人所做的那样重要的革新，但是，他们把象征主义诗歌介绍到英美，使其大大影响了我们这个世纪的诗歌。庞德在谈到写诗的目标时说：“用抽象术语作一般性的表达是一种懒惰，这种表达是空谈，不是艺术，更不是创作”。“用抽象术语作一般性的表达”意味着通篇解释，通篇评价，通篇使用阐释性材

料。诗歌的“意义”，决不需要用任何抽象语言来陈述，它必须融到感性意象中去，必须通过意象传达出来；此外，没有必要使每个意象都合符逻辑地连在一起，意象必须自觉地作用于读者的感情和感觉，意象在读者头脑中引起的联想和形成的关系必须揭示出词的深层含义。

当然，诗歌具体化的要求并不新鲜，庞德和艾略特的理论的新颖之处，在于必须彻底剔除抽象的语言。通过下面两首诗的比较，我们可以看出这种变化，一首是华兹华斯的《水仙》，另一首是奥顿的《一片片树叶纷纷下降》，两首诗都有一种情感基调，虽然这种基调本身以及创造基调的手法迥然不同。

我独自漫游，像山谷上空
　高高飘过的一朵云彩，
我突然望见，望见一大丛
　金黄的水仙，纷纷绽开；
在湖水之滨，树荫之下
正迎风摇曳，舞姿潇洒。

连绵密布，像繁星万点
　在银河上下闪烁明灭，
这一片水仙，沿着湖湾
　排成延续无尽的行列：
我一眼就看见万朵千株，

摇动着花冠，轻盈飘舞。

湖面的涟漪也迎风起舞，
　水仙的欢乐却胜过涟漪：
有了这样愉快的伴侣，
　诗人怎能不心旷神怡！
我望了又望，却未曾想到
这美景给了我怎样的珍宝。

因为，每当我倚榻而卧，
　或情怀抑郁，或心境茫然，
水仙呵，便在心目中闪烁——
　那是我孤寂时分的乐园，
于是我的心便欢情洋溢，
和水仙一道，舞蹈不息。

（杨德豫译）

华兹华斯在这首著名的诗中描述了他的一次深刻的经验，他从中体会到了生活的意义。诗人“独自漫游，像山谷上空/高高飘过的一朵云彩”，超然于尘世之上，突然，他望见一大丛迎风摇曳，舞姿潇洒的水仙，花儿使诗人联想到夜空中闪烁明灭的繁星，翩翩舞蹈的花儿胜过湖面上迎风起舞的水波。这一瞬间，诗人的孤独感焕然冰释：他汇入了这些“愉快的伴侣”，在水、土、空气等自然元素中感觉到欢乐、

和谐以及紧密的联系。此时此刻，欢乐与和谐也在他的心中萌生，这梦幻和顿悟的瞬间，这景象，将永远充实着他的生活；通过他回忆的“眼睛”，今后无论什么孤独和无名的懊丧都会因为在这个初春之晨捕捉到的满足感而消失。

一片片树叶纷纷下降，
乳妈的花朵不再开放；
乳妈们已进入坟冢，
一辆辆童车却继续滚动。

左右隔壁的饶舌的邻居，
夺走了我们真实的乐趣；
敏捷的双手准会冻僵，
孤独地放在单个的膝上。

身后的死神势头凶猛，
冷酷地监视我们的行踪，
傲慢地举起直挺的臂膀，
以虚假的爱的姿态进行刁难。

林中的树木叶儿光秃，
肌肠辘辘的野人牢骚满腹，
歌喉嘹亮的夜莺成了哑巴，
美丽的天使也不再顾及它。

刺骨的寒冷使人难以忍受，
高山不可能提前昂起可爱的小头，
它某一天会撒下白花花的瀑布，
但愿能解除游客最后的痛苦。

（吴德艺译）

奥顿这首诗也是通过“心灵的眼睛”见到的幻景，没有离群索居、远离尘嚣的极乐感，只有与世隔绝的痛苦折磨；诗人意识到的只是没有任何友情和伴侣的感觉，而不是他与自然神交的直觉。

这是个人在一个破碎的世界里绝望的一瞥，这个世界上没有信仰，没有中心，谁也不能放心地依靠一个稳定的社会和它的传统，我们可以说，奥顿这首诗是一个神经病患者的绝妙的写照；然而，我们这个时代可以毫不过分地说是一个令人焦虑的时代，因此该诗描写的任何个性特征，都带有普遍意义。

但是，有关这首诗的第一个问题却是：它的真实意旨究竟是什么？诗里的一切通过一系列具体简略的细节表达出来，这些细节引起我们激动和联想，诗人却没有给我们作任何解释。我认为，任何精确的诠释至多不过是对某几行诗的推测，人们只能说：我就是这样读的。

奥顿这首诗的全部场景是秋天，氛围是秋日的一个迟暮之时，“奶妈的花朵不再开放”意味着孩提时代安全的依靠、单纯的欢乐和天真逝去了。从广义上说，就是那种来自于出生

在一个友善而和谐的社会里的安全感失落了。奶妈与孩子之间旧有的联系已经不复存在，然而，真正的悲剧却在于：没有新的成熟的独立自主来代替已逝去的一切。奶妈离去了，个人和民族仍坐在他们的童车里，没有足够的能力去支配自己的命运。

就大多数读者的观点看来，诗中“饶舌的邻居”指敌对的极权主义制度（该诗写于1936年），或者指大家熟悉的个人的精神骚乱和自我冲突。“敏捷的双手冻僵了，/孤独地放在单个的膝上。”这一段生动的描绘，显然指无能进行任何有目的的结合与获得温情善意的孤独，这正是所谓的“我们真实的乐趣。”

接着，诗歌荡开一笔，给我们展现了木偶般的死神形象，他们没有人性，机械而冷酷地朝我们逼近，他们似乎代表一切扼杀自发性行为的死硬而虚伪的权威。

也许，肌肠辘辘、牢骚满腹的野人象征着未被大自然的自由生息熏陶过的本能，这些本能由于过分的按捺不住的需求而受到抑制，并被扭曲成了恶的幽灵。变成了哑巴的夜莺，一定象征着自然、罗曼蒂克以及想象力的歌喉，而天使则象征着精神慰藉之音。

最后一节暗示绝对不可能企及宁静，全然没有希望和恢复的可能；宁静、希望和恢复远离这片叶儿光秃的树林，意志已经麻木消沉，超越已成为不可能，挫折和失败已成为定局。

两首诗的情调很明显地处于两个极端，构思的方法也是

如此。一方面，他们所用的词属于不同的时代，现代诗人不可能很娴熟地使用“glee”（欢乐）这个词，也不可能说“in the pensive mood”（情怀抑郁），（我很难想象在如今精神分析的时代，诗人敢去冒险躺在卧榻上！）除了词的选择外，他们传达感情的方式也不相同。

《水仙》像水晶般晶莹清澈，诗人叙述了生活中一小段经历，描绘了当时的场景以及与场景契合的感情，随后诗人把这次经验的全部感情价值提炼出来，在诗的结尾处作了高度的概括。全诗是按一种合符逻辑、直线发展的顺序，按正常的句法规则写出的，并且，如果我们稍微深入诗的表面就会发觉，花丛、树林、涟漪、微风等生动的细节以及随之而来的一切欢快情绪，均被纳入完全具象化的比喻中，即反复出现于诗中的“舞蹈”这个意象中，它出现于每一诗节。花丛、繁星和水波在这个错落有致的、活力与永恒和谐交汇的欢舞结构中融为一体。在顿悟到自己与大自然有密切联系的瞬间，诗人自己也成了整个欢舞着的宇宙之一分子了。

奥顿的诗也是谈的自己与大自然的关系。没有连贯的故事，诗人也没有作抽象的陈述，诗节之间没有任何逻辑关系，全诗没有时序上的开端，发展和结尾，顺着读或倒着读关系都不大，诗中的一切都是同时发生的。华兹华斯的诗有一个集中点——水仙花，其他的一切都围绕水仙展开。奥顿的场景没有透视关系，一堆意象漫无秩序地并置在一起，诗人用想象把这堆意象结合起来，从而产生一种情绪，但是这种情绪从头至尾都未明确地指出。该诗所牵涉的全部是抽象

的东西：孤独、挫折、神经质的恐惧、意志的麻木、信仰的丧失、传统的颓败、绝望等，但诗人不直呼其名，总是把它们融进具体意象，而我们正是通过这些唤起我们的情感和感性联系的具体意象来感觉它们的。

当然，华兹华斯也是根据感觉印象进行创作的，他往往在转述这些印象的同时又不断解释其涵义。他的表现方法直截了当，而奥顿的则是间接而隐晦的。奥顿完全放手让读者自己去发现诗的“意义”，不同的读者会得出不同的结论；另外，奥顿描绘的图景固然生动异常，却并非现实，他笔下的自然景色是一幅心灵的风景画，富有象征意蕴。诗人选择不同的人物、叶儿光秃的树木、瀑布和高山，表现感情的内在状态，并使它们组合起来反映诗人总的心境。安德烈·纪德称此方法为“创造的无逻辑”(creative incoherence)。上面两首诗放在一起，大概可以说明霍布金斯在写给罗伯特·布里基斯的一信中所说的话：

> “我们至少应当掌握一种明白晓畅的文风——读者一边阅读，一边就毫不吃力地感觉到文章的意义，或者乍读时晦涩难解，一旦清楚了便豁然明朗。”

这两首诗各自采用了不同的结构，这可以帮助说明在诗的构思上贯穿整个诗史的另一个区别。前面已经讨论过如何区别古典主义与浪漫主义创作方法的问题，但是由于古典主义和浪漫主义又被用来划分文学发展的阶段，这两个术语就

显得含混不清。一个简单而清楚的相对办法，是把它们称为客观的形式或主观的形式，或者称为非个人化形式和个人化形式。《水仙》是一首含有强烈个性的诗歌，尽管诗人的情感是在“宁静中回忆起来的”，远离突发时的激动。该诗创造出一种纯粹主观的体验，它直接是自传性的：写水仙花是为了写诗人自己。与此不同，奥顿不以第一人称“我”出现于诗中，表面上他写的是一般人的幻想，但是我们仍然能强烈地感觉到深隐于诗中的诗人自己。由此看来，两首诗均不是客观形式或者主观形式的纯粹例子，我们必须到其他地方去寻找例证。

在纯客观的诗里，诗人完全独立于诗歌之外。纯客观诗歌最典型的例子是古老的歌谣。歌谣的作者现在难以查证，据一些专家们的意见，那些古老的歌谣也不可能由集体创作。但是无可置疑，这些歌谣沿袭着某种建立已久的传统，并且严格按照这一传统的文体规则写出。最好的歌谣是悲剧性的和充满激情的，它们通常没有丝毫道德结论或个人评价。《两只乌鸦》就是一个好的例子：

我独自漫步的当儿，
听到两只乌鸦在轻叹；
一只乌鸦问：
“今天我们去哪儿进餐？”

“最近杀死了一个骑士，

横躺在长满泥草的破垣那边；
没有人知道他死的地方，
除了他的秃鹰、美人和猎犬。”

“他的秃鹰已去捕捉野禽，
他的美人已另有了新欢，
他的猎犬也已出去寻食，
我们正可以安享这顿美餐。”

“你坐上他的皙白的后颈，
我去掏出那双迷人的蓝眼；
拔下他的金色的头发，
筑起我们舒适的家园。”

“人们为他悲吟哀叹，
他在何方却无人能言；
野风长年吹个不住，
刮过他的累累白骨。”

诗人全部用对话讲述了一个残杀、遗弃、不忠的有头有尾的故事。这是一首纯叙事诗，不用意象和修饰，它引起我们情感和肉体上的恐怖感与厌恶感，我们如亲临其景，见到那横躺着死尸的凄凉场景，想象着逃遁的秃鹰和猎犬、不忠的美人和悼丧的朋友们。然而，故事的叙述人“我”却不见

踪影，只听得一个非个人的声音在报告事实经过。乌鸦的对话给这些事实平添了戏剧性色彩；没有乌鸦的对话，我们就无从得到诗人极有讽刺意味的技巧：谋杀不但帮不忠的女人摆脱丈夫，而且为乌鸦提供了食物和温暖的床。这是一位优秀艺术家创作的令人毛骨悚然的杰作，我们不可能从心理学的意义上说作者是个“什么样的家伙”。

与上面这首纯戏剧性诗歌相反，雪莱的《印度小夜曲》是一声发自内心的长呼，带有令人痛不欲生的感伤。

在夜晚第一度香甜的睡眠里，
从梦见你的梦中起身下了地，
习习的夜风正轻轻地吹，
灿烂的星星闪耀着光辉；
从梦见你的梦中起身下了地，
有个精灵附在我的脚底，
引导着我，哦，不可思议，
来到你的纱窗下，亲爱的！

四处游荡的乐声已疲惫，
湮没在幽暗静寂的清溪——
金香木的芳馨已经消逝，
就象梦中那甜美的情思；
夜莺一声声泣血的怨啼，
已在她的心底溘然死去——

我的生命也将在你的心上停熄，
因为，哦，我所热爱的只是你！

哦，请快把我从茵草地上扶起，
我气息奄奄，神智昏迷，衰竭无力！
让你的爱在吻的密雨里降落，
降落在我苍白的嘴唇和眼皮；
我的面颊已经冰凉，惨淡无血！
我的心脏音响沉重，跳动迅疾 ——
哦，再一次把它拥紧在你的心窝，
它终将在你的心窝里碎裂。

（江枫译）

上面两首诗代表了诗人创作的两个极端：绝对非个人化和绝对个人化。现在，对于这两首诗谁属上乘之作的问题，没有人再会踌躇了。《两只乌鸦》构思精巧，笔力遒劲，用词古朴简洁，在叙述故事、描绘场景和创造气氛中没有一个多余的字；《印度小夜曲》虽然风靡于19世纪后期，但是对我们现代读者的审美趣味来说，其感情似乎过于脆弱，用词也太草率，它摆出架势要创造出强烈动人的感情，结果却流于含糊不清。诗人没有作足够的铺垫，所以我们不清楚那位恋人为什么如此悲痛欲绝，为什么他非得气息奄奄，神智昏迷，衰竭无力，尤其是按这样的顺序，假如他的爱人来把他拥入怀抱，他的心为什么却要碎裂。诗人不过是一个罗曼蒂克

的感伤主义者罢了，他的语言虽然流畅而富于旋律感，却显得喋喋不休、平淡无味。

现代特别缺乏精美的爱情诗，原因之一就是诗人害怕在诗中过多地吐露个人感情。一方面，这无疑是对浪漫主义和维多利亚时代诗人推崇主观抒情的大反叛（雪莱的诗就是主观抒情的最典型的例子），另一方面，这也是艾略特在其早期论文中所坚持的诗人非个人化这一严格批评信条的结果。艾略特宣称，诗是从个性逃入一种媒介，当诗人不执著于自己的感情而仅仅将感情作为一种写作材料时，他就接近了艺术创造。“价值的中心不是我们的感情，而是我们对自己感情的合理安排。”艾略特又谈到：“挣扎——构成诗人的生活——把个人的剧痛变为某种丰富而陌生、普遍而非个人化的东西。”他还说，诗人越出色，其痛苦的心灵与创造的精神就越是截然分明。

不把个人的悲欢际遇当作诗的素材是艾略特论点的特征，然而他的中心意旨似乎在于否认直抒个人感情的诗会成为好诗。在这一点上，我们不敢与他苟同。当然，不是感情本身而是感情的合理安排给诗以价值。这个论点是千真万确的。丁尼生的诗行“红花瓣睡了，白花瓣也睡了”流露的感情与《印度小夜曲》颇有相似之处，但是一个温婉清丽，一个则矫揉多情。两首诗都描写了夜晚、自然和爱情，然而丁尼生却用它们编织着“丰富而陌生”的东西，雪莱的诗则象他的恋人一样，神智昏迷，衰竭无力。

现在红花瓣睡了，白花瓣也睡了，
宫中夹道的翠柏纹丝儿不动，
斑石泉里，金鳞停止了闪耀；
醒着的只有萤火，还有你和我。

现在白孔雀垂着羽，象个幽灵，
她象出灵般隐约显现，向着我。

现在大地躺着，象达那厄
朝向星空；你的心敞开着，朝向我。

现在流星寂静地滑过，留下
一道光迹；象你的思念，留给我。

现在睡莲闭拢她全部甜蜜
滑进湖水里；你也是这样，
我最亲爱的，把你自己闭拢，
滑进我的怀里，溶进了我。

（飞白译）

这幅情景丰富而陌生，然而肯定不是非个人化的。由此看来，艾略特的信条似乎把“词那个奇妙系统”与“隐藏在诗中的那个家伙”的间隔拉得太开，并且，诗不一定非要丰富而陌生才深刻动人。一位16世纪的无名诗人仅仅用了四行

诗就同样地描写了夜晚、自然以及爱的渴念：

西风啊，你何时起
何时才把春雨洒下？
老天啊，让爱人回到我怀中
让我回到我的床榻！

前两行把爱的苦恋变成对春天的普遍性渴念，后两行突然集中于个人的现实需求。诗中仅有两个多音节词，然而个人对温暖、抚爱、亲近的渴求却比前面两首较长的诗更为强烈，而且，这里我们肯定没有感到痛苦的心灵与创造的精神之间有任何不可逾越的鸿沟。

若想对诗作出一种说教性的解释，或者把诗囊括进某种规则，是很危险的。个人化与非个人化是表现主题的两种不同方法，它们本身无所谓谁是谁非：两种方法都写出过优秀的诗，也写出过低劣的诗。一些诗人在诗中直接写入其个性，另一些诗人则与他们的素材保持一段距离。艺术上的主观仅仅是不符合古典主义的标准，而非一桩罪过。同一个诗人可以时而用个人化的方法写作，时而用非个人化的方法写作，我们也会时常感到诗人时而在诗外，时而又在诗内。我们大概可以把这种区别称作“封闭型”和“开放型”诗歌的区别。显而易见，诗总是一个封闭的语词联合体，一些诗似乎完全将诗中的情感隐匿于这个结构之下，《两只乌鸦》和多恩的《粉碎我的心吧，……》都是如此；而另一些诗，虽然

已到了结尾，不可抑止的情感却还在不断奔涌，比如《丽达与天鹅》以及本章最后两首爱情抒情诗。

二、诗与人生

7、时　　间

“森林会腐朽，森林腐朽而倒下……”

——丁尼生

在第一部分对诗歌形式诸因素的分析中，我们明白了，离开作用，形式本身将毫无价值可言；形式与作用不可割裂。诗歌是语言的特殊使用，然而使用语言的价值就在于要表达某种东西：语言是人们相互交流的媒介。奥顿说，创造性艺术家有三个愿望：创造、从外在的感性世界和内在的情感世界中领悟以及把领悟传达给他人。诗歌运用语言来传达诗人的

领悟，因此我们要尽可能敏锐地注意诗人在技巧上表现出来的巧智和变化性、力度和微妙之处以及他的创造过程。这尤为重要，因为凭着这种敏感，我们才会提高自己的欣赏能力。但是为技巧而技巧，决不会产生令人满意的结果。标新立异与独创性决不是同一码事，正如多才多识的约翰生博士说：

> 除了表现人类本性的东西以外，世间万物无一能取悦于大多数人，无一能长期地取悦于人……随意拼凑的、富于幻想的创新，或许可以给人短暂的欣喜，这种新奇的东西使我们厌倦现存的生活，开始新的追求；然而，由刹那间的惊奇而产生的喜悦，又倏忽消逝。心灵只能恬憩在永恒的真理旁边。”

诗人的“真理”可能不象约翰生博士笔下的真理这个字眼听起来那么庄严神圣；诗人想要交流的领悟，可能象赫里克的《衣裙之歌》一样虚无飘缈，奇幻莫测；也可能象狄皮恩《玫瑰脸蛋的劳拉》一样优雅而琐碎；也可能是佛罗斯特《丝篷》一般亲切的个人画像。“刹那间的惊奇’产生的喜悦，大概不会像约翰生博士所说的那样倏忽消逝。然而可以肯定，诗歌真正的兴味和喜悦决不会停留在对作诗法的理解之上。

华兹华斯说，他写诗的目的是为了“教育各个时代的青年和儒雅之士去观察、思考和感受，并由此获得更积极而可靠的能力(virtuous)”。华兹华斯撷取的是“virtuous”的古意，指“有能力的，”“而非“有道德的。”诗激励我们去观察、思考和感

受，它不会使我们更善良，更有品德，只会提高我们的意识能力；诗强化并发展我们的各种能力，从而使我们更接近自己和他人生活的底蕴，使我们自己和他人的生活有更多的光点；诗以它对平凡事物的崭新理解和表达，引导我们超越自我能力的阈限，以它带来的满足，使我们认识到自己浅薄的洞察力和贫乏的语言。优秀的诗，决不会去描述我们根本不曾触及的思想、感觉和感情。一种新创的诗歌表现技巧，在理解之前可能会妨碍我们把握蕴含于诗中的思想、感觉和感情，然而一旦理解了这种陌生的形式，我们就会对千古不变的真理产生新的认识，对神秘的事物产生新的看法。正如英国诗评家唐纳德·戴维所说："诗要超乎寻常，就应象华兹华斯的诗那样，饱含浓郁的人情味，这不是一个新奇的论点，恐怕只是一桩平凡而又得经常提醒的事。"叶芝在他创作晚期写了一首诗，喟叹他的想象难于找到那种神话般的充满象征和梦幻意味的"梯子"，这种"梯子"在早期曾帮助他成功地表现了各种主题，他因此得出结论：

在一切梯子开始的地方我必须躺下，
躺进污秽不堪的心灵的店铺。

我们读诗，是因为诗人也象我们一样为时间和死亡不可逃避的严酷所困扰，也蒙受了丧失的痛苦，蒙受过了无休止的挫折和失败，同时也经历过那种天赐神予般的解脱和宁静；诗人在自身和他人身上了解并观察到霍布金斯所谓的"可爱而

顽强的人”，叶芝所谓的“热情而分裂的人，”了解并观察到人类怎样奋斗以使自身完美，怎样通过爱情、自然、艺术、宗教等身外之物的孜孜寻求，来超越自己隶属于时间的被动地位，急切地寻找“旋转世界中的一个安宁点。”或者在另一方面，人类是怎样不图那种追求，仅仅满足于平静而顺从地接受“事情就是如此”的看法的。

苏格拉底说：“没有经过认真思考的生活是不值得过的。”没有一个诗人有过那种生活。同情与移情，就是感情的分享与感情的移入，这是诗人探索用语言来表达他深刻或肤浅的领悟，使他对生活的理解在语言中得以具体化的基础。诗人所表达的可能会吸引一些读者而使另一些读者反感，因为作者与读者的关系永远是诉诸个人的：一方面是诗人，这个诗人生活在一定时间和环境中，为特定的社会、文化和物质环境所影响，以特定的生活内容为写作素材，被自然赋予一种独特的气质，沉浸在他所经历过的某种心境中创造着他的诗；另一方面是读者，他们同样是独特的，他们为自己的时代和所处的环境所局限，为自己的心理素质和特有的审美趣味所制约。真正使人惊奇的，也许不是那些关于诗歌欣赏的形形色色的见解，而是读者能否具有基础，以发现其共性。引起这种惊奇的主要原因是诗人极少强求读者从智力上去理解诗歌，或试图把自己的正确性强加给读者，诗人只要求感情上的相通，我们在后面还要谈及各种各样的理解，我们可能不同意诗人的信仰，然而我们却能够体会到他持有这种信仰的感情，这也就足够了。我们所取的只是“对事物的绝妙的完美

感、新颖感和亲切感，”这正是诗人的天才所在。

“对事物的感觉”是最广泛的人类经验。由于诗人是“一个向人们说话的人，”他就难免象他的同类一样受到人生的种种局限，首当其冲的即是时间的严酷和关于浮生不免一死的认识。诗歌是永恒的，而人类自身却注定是短暂的。短暂无常是人类存在的规律，正如它是人类创造的文明，甚至“伟大寰球本身”的规律一样。麦克利什非常出色地描写过短暂无常的无情扫荡，他在《你啊，安德烈·玛弗尔》中写道：

静静地躺在这里，在阳光下
正午的太阳正高高上升
感到那蔓延的夜色
正在慢慢地逼近

大地上薄暮的凉飔
爬过蜿蜒曲折的东方
渐渐膨大的阴翳，徐缓地
裹在地球另一面的广土上
黄昏奇妙地侵染
米迪亚的片片茵绿
浩漫的黑暗神异地改变
波斯的苍峻山峪

阴影又移上克曼沙的城门
枯草残绿，清冷阴暗
穿过暮色苍茫，迟归的羁旅
正匆匆地赶向西边

黑夜吞噬了巴格达
汨没空寂河流上的桥栏
然而暮色的边缘又飘散
撒向阿拉伯广原

闯进巴尔米拉的小街
在倾颓的路面上留下辙痕
黎巴嫩渐渐沉湮了
克里特正遭逢幽冥的掩隐

在西西里岛的上空
远归的海鸥银翅点点
无边的迷茫苍冥
吞没了港湾中的渔帆

西班牙已沉入了阴影
非洲海岸金灿灿的沙滩
接着也没入暮色冥冥
天边那抹微光也渐渐暗淡

此刻黑暗又在侵吞海上的余辉
静静地躺在这里，在阳光下
感觉到速疾而隐密的幽晦
忽然间即会到达……

诗中并没有提到安德烈·玛弗尔，为了理解该诗的标题，我们必须记住玛弗尔《致羞怯的情人》中的这几行：

可是我背后总听到声音，
时间的飞轮急促地逼近；
而摆在我们前头的一切
就是永恒的无边荒野。

（卞之琳译）

诗人沐浴在正午时分的阳光里，感到的不是裹着他的阳光和温暖，而是慢慢逼近的夜色。我们说夜幕降临，而麦克利什所用的隐喻则同时表现了岁月不饶人、天道不可抗的规律。当他躺在正午的阳光下时，“蔓延的夜色”正吞噬着地球另一面的广土，他想象那不断扩展的阴影从波斯和美索不达米亚（现在的伊朗和伊拉克）蔓延到叙利亚和黎巴嫩，再西行跨过地中海，侵入大西洋，扑向美洲大陆。诗中省略标点符号的技巧，以及徐缓流畅的诗行和节奏，使人更深地感觉到时间无情的步伐。诗中所用的地名，暗示出诗的深层涵义：那些人类文明的发源地现在灵火已不复再燃，那些伟大的古城已

变成荒凉的废墟，这些地方只有在历史学和考古学中才被人们记起。诗人本人是人类近代文明之子，他沐浴在近代文明正午的阳光之中，然而时间将磨灭这近代文明，正象它曾磨灭了世界过去的文明和帝国一样。

安德烈·玛弗尔，这位曾写下《致羞怯的情人》这一不朽诗篇的人，已经消失在“蔓延的夜色”中，永不可能回返；而写《你啊，安德烈·玛弗尔》一诗的仍然健在的人，虽然在自己生命的正午写下这首诗，但是他却深深懂得“速疾而隐密的幽晦/忽然间即会到达……”

难怪时间这个伟大而平常的话题，永远是诗歌反复咏叹的主题，诗人们总是在设法把有关时间的陈腐之言改变成不朽的华章。

我们血统和身份里的荣耀
　皆是影子，空虚不实；
盔甲岂能抵抗命运的扰攘；
　死神冰凉的手指触及君王：
　　御杖和王冠
　　也必将滚落，
蒙上了尘埃，它们就等于
　　可怜的长镰和铁锹。

——詹姆斯·谢利

这种事实本身的确是老生常谈：身份的贵贱并不能使人免于

一死，王公和农夫都无可避免地被死神曳走，然而谢利则通过节奏的变化和具体意象，把这种老生常谈变成一段充满魅力的诗行；我们习惯于把活生生的人当成实在的现实，而把死看作一种抽象概念，然而诗人谢利却使死成为一种具象的存在物，在他“冰凉的手指”下，人为的一切荣耀和保护层都不过是一团团空虚的阴影。人被贬低为代表他的天职的物品，堂皇的王冠和君主的权杖“必将滚落”，尤如一钱不值的长镰和铁锹。这首诗的前两节一直保持了这种强大而不可抗拒的调子，第三节中也能听到这种调子，然而最后两行无力的道德结论却使全诗显得头重脚轻：

只有正义的行为
才会在尘封中发出芳菲。

莎士比亚早在《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧里，就通过俄底修斯关于时间的著名演说反驳了那种虔诚的希望：

啊！不要让德性追索它旧日的酬报；因为美貌、智慧、门第、膂力、功业、爱情、友谊、慈善，这些都要受到无情时间的侵蚀。

信仰基督教的诗人会指出，最终的逃避在来世的永生，并竭力规劝人们向来世疾驶：

天堂乃世袭之财富，
尘世则浪子之乐土；
我们要奔腾昊苍，
我因渴念而垂丧，
主啊，垂怜我们！

托马斯·纳许就是以上面这几行来为他的著名诗篇《别了，尘世的福祉》作结的。这首诗写于瘟疫正流行于伦敦的那一年，(1593年)，然而我们现在能从这首诗中铭记的诗行不是上面的几行，而是：

美貌不过是花儿一朵，
耐不住皱纹的消磨；
娇艳在微风中凋落，
王妃们自古姿丰命薄，
尘埃早封住海伦的眼幕。

这一段诗中，时光的劫掠在一系列画面中显得具体而活跃，一些批评家指出，就是纳许把第三行中的“air(微风)”写成了“hair(头发)”，也无关痛痒。这段诗乍读时就给人具体鲜明的意象，再读时则给人朦胧的启发，然而却是娇艳的凋落令人悲伤不已，正象乔治·赫伯特的《品德》一诗中所写：

美好的白昼，静谧而爽朗，

是高天与厚地配成双，
但夜露将为你坠落而流涕，
　　因为你还得消亡。

（殷宝书译）

赫伯特也像谢利和纳许一样，相信“温和而善良的灵魂”会长存，并用这种信念来安慰自己。然而，美的东西无情地消逝了，并在读者心上划下了深深的痕迹。

两个世纪后，霍布金斯写了一首更凝练、更奇特的小诗《春与秋：致一位小朋友》，哀叹同样不可逃避的宿命：

　　玛格蕾，你可是在悲悼
　　全树林把叶子都脱掉？
　　你思路清新，是不是
　　关心树叶，当人事？
　　啊！心一天老一天，
　　看这种光景就渐渐
　　冷漠了，也不会嘀咕，
　　任他世界枯，叶模糊，
　　你却要哭，要知道缘故
　　孩子，名字是随便讲，
　　哀愁的根源总一样。
　　尽管心听到，灵猜到，
　　嘴没有能表明多少；

这是人天生受的罪，
你悲悼是悲悼玛格蕾。

（卞之琳译）

霍布金斯的格律是他迷人的节奏的组成部分，有高度的独创性。诗中唯一规则的四音步诗行是中间的第八行："Though worlds of wanwood Leagmeal lie(任他世界枯，叶模糊)"，这一行也说明了霍布金斯在用词炼字上刻意求新，他用"wan wood"描绘稀疏惨淡的树林，用"leagmeal"形容零乱的落叶——leagmeal是piecemeal（零碎）的仿词。在其余诗行中，重读音节从两个到五个不等。虽然我们在朗读时与霍布金斯的读法不同，但是整首诗的总体效果是相同的，它如同说话一般娓娓道来，简洁而富于个性。头韵的使用（有元音也有辅音）加强了全诗的音乐性："By and by,nor spare a sigh(冷漠了，也不会嘀咕)"，其中的头韵使哀叹声渐渐低沉。诗的前八行在节奏上有些奇特但意义是一目了然的。第九行却有些模棱两可，"你却要哭，要知道缘故"可以有两种解释，其一，"你以后要哭，那时不再是为落叶的缘故，因为你认识到整个人生，包括你自己的在内，都是短暂易逝的"。但是用霍布金斯自己的语调来理解"要"，那种感觉似乎变了。诗人已经告诉了玛格雷，年龄会医治这类悲伤；他继续说道："然而你不停地哭，恳求我告诉你为什么你会为落叶伤心落泪。"看起来这种理解更容易把后面部分联系起来，后面的诗行正好为这个问题提供了答案。这里无需具体地指出时间造成的种种毁坏，

因为我们全部悲哀的根源就在于我们大家都不免一死这一事实。玛格蕾没有想过也没有谈过死，她根本没有形成死的概念；然而，随着年龄的曾长，慢慢会失去天真。成熟带给心灵巨大的痛苦，而心灵的剧痛恰恰是意识到成熟的结果。最后两行道出了最终的结论，对全诗作了总结。

表现这一主题更常见的方法是追悔一去不复返的年华。霍思曼以问答的形式将怀旧的情绪写进下面几行旋律优美的诗中：

一阵窒息人的风，吹进我的心中，
　　吹自远方的田园：
还记得那座座蓝色的山冈
　　绿野平畴和教堂？

那是一片失去的乐土
　　我时常看见它金光灿灿；
我昔日往返的大路
　　今生再难回覆。

诗人用两个象征性的景象形成鲜明的对照，把崇高而强烈的感情用简洁的形式表现出来：那片失去的乐土，有山冈、教堂和他的情思，有丰饶多产的绿野平畴，有快乐的青年时代冒险的大路；而他自己的心灵世界，因丧失而枯萎，被无情的消极沉沦刺穿，“我昔日往返的大路，/今生再难回覆”。

冷峻的否定词在英诗中创造过一些最凄惨的调子。李尔王面对女儿葛黛丽娅的死，狂呼道：

不，不，没有命了！为什么一条狗、一匹马、一只耗子，都有他们的生命，你却没有一丝呼吸？你是永不回来的了，永不，永不，永不，永不，永不！

华兹华斯这样概括失去露西后的生活：

她死了，留下给我的
是这个荒原，这个安静的场面，
这个沉静，还有过去的忆念，
这忆念永无归期。

拜伦的诀别：

不，我们将不再携手漫游，
从黄昏直到夜阑人静，
尽管爱情依旧涨满心头，
而月色也依旧那么明净。

因为利刃会把剑鞘磨破，
灵魂也会把胸膛磨损，
心房需要喘息一刻，
爱情也需要休息的时辰。

尽管良宵专为爱情而设，
　　而白昼又来得太早，太快，
但我们将不再依依难舍
　　在明媚的月色里徘徊……

（飞白译）

雪莱的哀歌：

呵，世界！呵，人生！呵，时间！
登上了岁月最后一重山！
　　回顾来路心已碎，
昔日荣光几时还？
　　呵，难追——永难追！

日夜流逝中
有种欢情去无踪。
　　阳春隆冬一样悲，
心头乐事不再逢。
　　呵，难追——永难追！

（王佐良译）

每个时代都能听到这些悲叹人生和爱情短促易逝的哀婉音乐，莎士比亚早期的十四行诗就以此为主题：

当我默察一切活泼泼的生机，
保持它们的芳菲都不过一瞬。

或者：

既然铜、石，或大地，或无边的海洋，
没有不屈服那阴惨的无常，
美，她的活力比一朵花还柔脆，
怎能和他那肃杀的严威抵抗？

（梁宗岱译）

莎士比亚对此的答复首先是劝告他所钟爱的青年们快点儿结婚，因为：

没有什么能抵挡时间的长镰，
除非在他曳走你之前，把子孙繁衍。

其次，他想到作为一个诗人，他可以智胜时间：

纵然他有无情的毒手
我的诗章将会长久地把你颂扬。

最后，诗人有了自信："对于我，亲爱的朋友，你永远不会衰老，"诗人对时间进行勇敢的反抗：

爱不受时间的播弄，尽管红颜

和皓齿难免遭受时光的毒手
爱并不因瞬息的改变而改变，
它巍然矗立直至末日的尽头。

（梁宗岱译）

我觉得莎士比亚决不会写“carpe diem（及时行乐）”这类已写滥了的主题。“及时行乐”这种说法来自贺拉斯的第一首颂歌，在《圣经·传道书》中也有类似说法；然而实际上，在四千多年以前写的古诗《吉尔伽美什》① 中就有这种说法了：

诸神一当创造了人类
就让死亡将它伴随，
生命便在诸神自己的手中枯萎。
吉尔伽美什，装满你的空腹——
日日夜夜恣情玩乐
朝朝暮暮漫舞轻歌……
留心那牵着你手的稚子
让怀中的娇妻满心欢喜，
这些就是男子汉的殷殷心意。

斯宾塞长诗《仙后》中的哥扬爵士，来到“福乡”，侧耳倾听着“这迷人的歌声”：

①《吉尔伽美什》（EpicgGilgamesh）是古代巴比伦文学的最高成就，世界第一部史诗。

悠忽的时日里匆匆飘落，
浮生的绿叶、蓓蕾和鲜花；
昔日采撷的花儿朵朵
插上情侣们的闺房和床榻，
一旦凋谢，就难能再展芳颜。
趁盛开的时刻把繁花采折
她的娇艳很快会被光阴吞咽；
趁成熟的时刻把爱情之花采折，
相亲相爱的人儿，哪会有罪可言。

赫里克擅长写表现这类主题的玲珑典雅的抒情小诗。如《赠处女》、《致水仙》、《致鲜花》等等。但是，我最喜欢的则是《科琳娜去参加五朔节》中的最后一节：

快来呀，乘着青春年少去欢狂，
抓住纵情的好时光！
来不及尽兴的恣肆
我们将会年迈，生命将被洗褫。
人生如梦，转眼光阴蹉跎
恰如飞转的金梭
更似一丝云翳，一滴雨珠，
一旦逝去，渺渺踪迹全无。
既然你我都是造物的
一段童话，一曲轻歌、一掠光波，

怎教人不溺入爱呵，尽情欢乐
在这迢迢的夜幕，
时光寸寸催人老，
快来呀，科琳娜，快来欢度五朔节。

这节诗在现代的翻版是兰塞姆的《兰衣少女》，该诗结尾处有一抹死的阴影：

旋转蓝色的裙子，穿过草坪，
在你们学院的塔楼下面，
去听老师讲课，不管高龄年轻，
一个字也不信。

那么，在头发上束上一条白绢，
别去想将来会有什么发生，
只想想蓝鸟在草地上跳蹦，
在空中呢喃。

使用美吧，蓝衣少女，趁色未衰。
我要用大声叫嚷的嘴宣布
没人有本领能使美色永驻，
美实在太脆！……

因为我知道一件真人真事：

我认识一位夫人，尖嘴利舌。
朦胧的泪眼昔日碧蓝
她的艳色褪尽——但曾几何时，
她比你们哪个人都更秀妍。

（赵毅衡译）

兰塞姆毫不留情地提醒我们，光阴流逝的残迹就是暮年，然而并不是许多诗人都同意他的看法。莎士比亚笔下的麦克佩斯说，伴随暮年的是“荣耀、爱、顺从以及一大群高朋老友”，然而，莎士比亚通过李尔的形象所描绘的暮年的悲剧，以及通过法官夏洛的形象所描绘的暮年的催人泪下的喜剧，常给我们全然不同的感觉。白朗宁不回避暮年，他认为“最美好的时刻即将来临”，但是更确切地说这是给站在一旁观察生活的人所作的空洞而过分乐观的许诺。当代苏格兰诗人艾德温·缪尔在《独白》一诗中，对个人生活逾过一定年龄界线后就开始走下坡路的现象作了更为真实的描述：

哦，在夕阳镕金的西山、
空气格外不同。我第一口将它呼吸
就感到深深沮丧，也感到心神怡然，
这是一片寂静，大海般的寂静，
这是我的忧伤，寻常的忧伤。

阿诺尔德在他45岁时写的《变老》一诗，大概只是观察而

非体验的结果吧。

变老是什么味道？
是失去明眸的光亮
往日的荣耀？
还是摒弃美色的花冠？
是的，但并非仅仅这一遭。

是痛惜青春——元气
全部消逝殆尽？
还是感到四肢
日渐僵硬，机体功能痿痹，
神经更脆弱沉滞？

是的，它是一切的磨难和痛楚，
是感受颤巍巍抓住感受的残片；
是在心灵隐秘的深处
使老黄历发霉腐烂，
荡尽丝丝热情——热情全无。

它是人生的最后一步，
当心儿凝结成冰棱，
我们自己的祟祟幽灵
会听到世界向无形的鬼魂欢呼，

赞扬他痛责世上的男子妇孺。

这是对某种征候的描写，不是阿诺尔德成功的诗篇，不押韵的诗节缺乏节奏的活力，语言着实却十分贫弱。正像约翰生评论葛雷一样，“他正确地去思索，然而却十分惘然。”阿诺尔德在诗中描述了身体机能的丧失，但是他想要借此表达的，却没有从诗中呈现出来。

托马斯·哈代对同一主题有过亲身体验，他的抱怨与阿诺尔德的恰好相反：不是埋怨能力的丧失，而是埋怨它迟迟不衰：

当我照我的镜，
见我形容憔悴，
我说，“但愿上天让我的心
也像这样凋萎！”

那时，人心对我变冷，
我也不再忧戚，
我将能孤独而平静，
等待永久的安息。

可叹时间偷走了一半
却让一半留存，
被时间摇撼的黄昏之躯中

搏动着正午的心。

（飞白译）

在《小吉丁》中造访艾略特的“熟识的复合的灵魂”，留下了几乎是描写暮年之恐惧的最杰出的诗篇。《小吉丁》也同样不押韵，然而诗人却在每一行末精心地安排了交替变化的重音和非重音节，该诗由此获得了一种独特的节奏。诗中每一个词均是悉心挑选的，整首诗具有一种洞幽入微而又搅人心潮的明晰严谨的效果。

首先，当肉体与灵魂开始分离时，
即将失去的感觉失去了魅力
它可冷漠的摩擦不能提供任何许诺
而只是虚妄的果子的苦涩无味。
第二，是对人间的愚行自知表示愤怒的
软弱无力，以及不能再引人发笑的一切
对欢笑的伤害。
最后，在重演你一生的作为和扮演的角
色时感到的撕裂
心肺的痛苦；日后败露的动机带来的
羞愧，以及你
一度以为是行善之举，
如今觉察过去种种全是罪行
全是对别人的伤害而产生的内疚。

于是愚人的赞扬刺痛你，世间的荣誉
沾污你。

（汤永宽译）

艾略特的“灵魂”略带讥讽，跑来提醒诗人说，如果灵魂不去炼狱受烈火的熔炼，以求获得新生，那么诗中所提及的情景就是赐给今生奋斗努力的“礼物”。我们时代的另一位伟大诗人叶芝赞同获得新生的必要，但不赞成获得新生的这种方法。他在基督教神学中寻找答案，结果一无所获。艾略特在一次讲演中批评道：叶芝的世界“不具有精神意义，不是一个真正有善良与邪恶、崇高与罪孽的世界。”艾略特这个论断对叶芝是不公允的，而叶芝对艾略特也不公允，他把艾略特的艺术描绘为“晦暗、冰冷、枯燥”和“实质上的平淡无奇”。在气质上，两位诗人处于两个极端：叶芝是一个毫不掩饰的个人主义者，有无与伦比的精神活力，面对时间和变化，坚持认为生活本质上是善的；艾略特则信奉谦恭与容忍，否定感性和贪欲的世俗世界，但有时他也把这个感性和贪欲的世俗世界隐约地比为永恒世界的存在方式。叶芝只是看到蓬勃的精力与麻木的感觉之间的、完整的生活与贫乏的心灵之间的冲突，而没有看到善良与邪恶、崇高与罪孽之间占据中心地位的冲突。他十分清楚艾略特的《小吉丁》最后五行所传达的感情，他写道：

许久以前说过的和做过的事

或者那时节常常萦绕于心
却未曾说或做的
把我压倒，一天又一天
无名的思绪袭来，
扰乱我的良心和虚荣。

然而，叶芝把这种懊悔视为徒然与消极，抛在一边，置之不顾。他晚年所写的《一亩青青草地》仅仅为他所谓的“疯狂”的精神之火和幻想祈祷，我想他此时肯定联想到布莱克的一封信，他在别处引用过，并说它是“一切信中写得最美的。”

“我已经快接近死神的门槛，回到了家，已是一个羸弱无力的老翁，步履蹒跚地走回来，可是这决不是在精神和生活上、在真正含义上的人身上、在永存不灭的想象上的衰竭。从这种意义来说，这无用的躯壳愈衰朽，我就愈强壮。”

于是，叶芝默默地祈祷，希望“真正含义上的人”在他身上得以实现。

留下的有画册书籍，
一亩青青草地.
如今体力衰竭，
做做操，吸新鲜空气；

半夜里，一所古宅中，
只有老鼠在走动。

宁静是对我的诱惑。
如今一生快告终，
无羁的想象飞跃，
或头脑的转动
消蚀着残骸余心
却无法使真理昭明。

赐我老头子的疯狂，
我必须重造我自己，
成为泰门、李尔王
或与布莱克相比
他对着墙壁猛敲
使真理服从号召。

象米开朗基罗的头脑，
它能穿雾破云
一阵疯劲来了
把穿缁衣的死人摇醒；
别的全被忘干净
除却老头子雄鹰之心。

（袁可嘉译）

宁静的第一节铺开一个具体的场景，仿佛是为了使人们以宁静的心情来读这首诗，可是第二节的首行立即宣明，宁静是一种诱惑。诗人用两种不同的方式进一步阐明“宁静”这个字眼的涵义：首先用“无羁的想象”，它也许意味着白日梦或幻想，而白日梦或幻想也许能排遣躯体衰老的痛苦；其次是“头脑的转动/消蚀着残骸余心，”这完全是在絮聒不休的消极反悔中对逝去岁月的“转动”——即艾略特在《圣灰节》中所说的：

那些我与自己讨论得太多
解释得太多的事情

叶芝更进一步地把这种折磨推到精神的领域，把这种折磨称为“疯狂”，并且一再重复这个词。他所谓的“疯狂”，不是指通常意义上歇斯底里地失去控制，也不指“不羁的想象，”而是指一种穿透力极强的内在的视力，它能“穿透云层”，堪与莎士比亚、布莱克、米开朗基罗所具有的那种雄鹰之心媲美。莎士比亚借泰门和李尔之口说出了一种剔肤见骨的见解，这种见解产生自狂暴的幻灭和对人类的憎恨之中，它进而揭示出真理的本质。布莱克正如常常被叶芝尊为典范一样，也是一切诗人和预言家的典范，他怀疑一切纯粹的理智，宣称：“感情，因为是最富有生气的，所以最崇高……人应该乘上感情的翅膀飞进永恒。”正是在这只巨鹰的翅膀上，年迈的叶芝祈求从尘世的草场上升腾起来。他的祈祷得到了回应：直到临终前的几周，他仍能创作。他在最后一封信里说出自己将不久于

人世后，特意加上："我感到幸福，因为我现在充满了以前求而不得的那种活力。"

8、死　亡

"即使现在没有到，将来总会降临。"

——莎士比亚

叶芝不惧怕死亡，因为他确信"死亡不过是从一间屋子跨进另一间屋子。"作为生命的终结、肉体的终结以及美名盛誉的终结，死亡具有压倒一切的意义。死亡亘古不变，它可以被赋予超验与神圣的意义。譬如，当克莉奥佩特拉装扮停当，准备去与死去的安东尼共命运时，她吻别侍女，把一条致人死命的小虫放在胸口：

> 把我的衣服给我，替我把王冠戴上；我心里怀着永生的渴望；……我仿佛听到安东尼的呼唤；我看见他站起来，夸奖我的壮烈行为；……我是火，我是风；我身上其余的原素让它们随着污浊的皮囊同归于腐朽吧。你们好了吗？那么来，接受我嘴唇上最后的温暖。……死神的刺正像情人手下的一捻，虽然疼痛，却是心愿的。……静，静！你没有看见

死亡也可以使人心中充满令人不寒而慄的幻觉。《一报还一报》中的克劳狄奥得知他的性命维系在姐姐伊莎贝拉的贞操上时，他的感觉正是这样的：

是的，可是死了，到我们不知道的地方去，长眠在阴寒的囚牢里发霉腐烂，让这有知觉的、活跃的生命化为泥土；一个追求着欢乐的灵魂，沐浴在火焰一样的热流里，或者幽禁在寒气刺骨的冰山，无形的飓风把它吞卷，回绕着上下八方肆意狂吹；也许还有比一切无稽的想象所能臆测的更大惨痛，那太可怕了！

在死亡面前，诗人也可能感到根本没有什么希望和畏惧可谈。在罗伯特·布里基斯的《一个死去的孩子》这首节奏沉缓哀伤、追忆他早年行医生涯的诗中，这种感觉异常强烈。

完美的小躯体，你纯洁无瑕疵，
透露着男子汉的剽悍和勇毅；
虽然现在赤裸地躺着，冰凉又僵硬，
你依然闪现着生命的魅力。

你是母亲的宝贝呀，——唉，你再不能

带给她欢欣；你也再不是
父亲的骄傲，唉，他只得
强打起精神，承担这一次打击。

我搬动你，克尽我最后的职责，
你可会立即转身向我招招手，
随便点点头，闪现你的美貌，
震动我梦幻般的渴求。

你的手紧抓住我的手指，如像往常；
但这却是死神的紧攫，断人愁肠；
然而，我摸到的仿佛仍是
你的意志、欢愉和对我的希望。

我放下你，你已闭上低搭的眼睑——
去吧，躺进灵柩，你最后栖身的小床！——
我垫起你聪颖而又可怜的小头，
把你坚定而苍白的双手交叉在胸上。

太静了！这变化你可满意？——死神已把你曳去何处？
去了某个王国，那里可会挽回你的生命？
我情不自禁地思量，
谁将为你恸哭，把你温暖、唤醒？

唉，我们纵有千个不愿，

也得驾起小舟，驶入这茫茫黑暗！

此时，万般希望都不能消散痛苦，

我们的所见所闻所知，也毫无益处。

在第一次世界大战停战前一个星期战死的温弗雷德·欧文在他的《徒劳》中，先是对一位战友的死深感哀伤，继而对人孤立无助的处境愤怒难抑：

移他到户外去吧，沐浴在暖和的阳光里，

太阳的抚摸曾经把他唤醒

去耕耘故乡的那片悄然细语的土地。

直到寒雪阴冷的今朝，

太阳朝朝唤醒他，即使在法兰西。

如今，倘若有什么东西能把他唤起，

温和老迈的太阳也愿结识。

年复一年，太阳怎样催发着茵蓐，

又曾怎样在一颗寒星上唤起了生命。

那珍贵的四肢，颤动着的躯体，

还有一丝余温——难道就再难赋予生机？

难道不是有了这些，他才长得这般高大？

啊，究竟是什么东西让这恣肆的日光

拚命捣碎大地宁谧的梦乡？

死亡也可以被看成是一种“安宁的终结”：

不用再怕骄阳晒蒸，
不用再怕寒风凛冽；
世间工作你已完成，
领了工资回家安息。
才子娇娃同归泉壤，
正象扫烟囱人一样。

这是取自莎士比亚《辛白林》一剧中的一首挽歌：它没有个人丧失之苦的悽惨语调，也没有与任何蒙受了这种丧失的人说话。然而，那些确实描述了这类丧失的诗在它们的语调上差异很大。它们可能像亨利·金主教所写的《葬礼》一诗那样温柔而含蓄。金的这首诗是为其“无与伦比的、永生难忘的朋友”——他的爱妻之死而写的。她死于1624年。

安睡吧，爱人，长眠在冰凉的卧榻，
远离人世的纷扰繁杂！
这是我最后的良宵！你别再惊醒：
直到我追赶上你，随你一同消隐，
直到岁月、忧郁和痼疾
把我的身躯托付给它厚爱的尘泥，
去填补你的墓墉
我的心应当占据的空间。

等着我吧，我们将会重聚
在那幽暝的谷底。
别埋怨我的缓滞，
我已在兼程疾驶，
乘着渴念与悲戚
追踪你的足迹：
每一分钟向你靠近一点，
每一小时就近了一大段；
今夜，我悠悠安息，
困倦的阵风彼落此起，
到了翌晨，又有八个时辰流逝，
于是，我更逼近了生命的西隅。

我悲愁羞赧，为命运羁縻，
你是前驱，勇敢地前去
占领了阵地，
赢得了胜利，
而我只能祈求，用我的残岁，
你能给我坟墓中前面的地位。
听！我的脉搏像悦耳的鼓鸣，
伴我迈进，告知我的来临；
不论我的脚步多么缓慢，
最终我会躺在你永眠的身边。

诗人用隐喻来表情达意，譬如冰凉的卧榻、兼程疾驶的旅行以及后来又变成行军和宗教战争仪式的旅行。精巧的构思毫不妨碍贯穿全诗的坦率热忱、情意绵绵的个人声音。然而，金的朋友本·琼生所写的悼亡诗《悼长子》，其效果就不是这样的了。

永别了，我的孩子，欢乐的孩子，再会；
　我的罪过就是对你期望过多，宝贝，
你把自己借给我已经整整七年，
　如今，你的命运硬逼我还清债款。
现在，我可卸下了为父的重担了，真怪
　为何人们要为本该羡慕的事悲哀——
这样早早地脱去皮囊超脱尘世，
　如果再没有其他痛苦，岂不惬意？
安息吧，儿子，假如有人问起就说，
　这里埋葬着本·琼生的最佳诗作。
为它之故，从今以后，他或许永远
　不再像从前那样许那么多誓愿。

（张德明译）

这里，警句式的双行体凝练简洁，技巧十分高明，无可挑剔，我们的确能从诗中感受到它传达的感情；不过，这种感情却为该诗显而易见的雕琢削弱了。诗人过分细心地创造情景，结果却难以使人信服。我们不得不长时间停留于词的表面，

花过多的精力琢磨错综复杂的词义。

华兹华斯写过一首十四行诗，追忆他的 4 岁时夭折的小女儿凯瑟琳，其中的感情与前诗相比似乎有天壤之别。

一阵惊喜，有如躁动的疾风，
我急忙趋身，去把喜悦分享。
(啊，我唯一的分享者，你呆在何方？
你深埋在变迁无法趋至的寂静坟冢。
不渝的爱把你唤上我的心中，
但是我又何曾能把你遗忘？
哪时哪刻，有哪一种力量，
会令我沉迷不悟，如同一位盲翁，
对悲痛欲绝的损失视若无睹？)
这一思绪的回复常使我柔肠寸断，
然而，那铭心刻骨的巨大痛苦
是当我独自伫立，孤寂无伴，
想到心中的珍宝永难回复，
此后，天使般的脸蛋永难浮现。

与琼生简练的偶句诗迥然不同，华兹华斯这首诗似乎是在朴质的、充满悱恻之情的喃喃独语中缓缓展开，不事雕琢，也没有过分精巧的诗艺，然而其跌宕变换的节奏暗示了情绪的微妙变化。全诗以骤然而起的喜悦开始，紧接着，这喜悦又嘎然而止，因为此时，诗人意识到唯一可以与自己分

享这份喜悦的“你”现已“深埋在变迁无法趋至的寂静坟冢”。尘世的一切欢乐、烦恼和狂喜都不能触及那片寂静的墓地。接着诗人提出一连串问题：激起他去分享那喜悦的爱，怎么能允许这尘世的喜悦冲淡他的悲哀，但是寂静的墓地没有回答这个问题。这时节奏中断了，诗人把我们带回到他第一次认识到死是恒常不变的状态，绝不参与尘世的一切变化那一时刻。开首两行里一刹那的惊喜，消失在最后两行严整的节奏中：“想到心中的珍宝永难回复，/此后，天使般的脸蛋永难浮现。”

除去出人意料的中心词“变迁”，华兹华斯所用的词语，简单朴质，不含任何隐喻意味。诗人大胆选用了一些出奇的意象，但没有任何矫揉造作极不自然的感觉。下面，我们可以对照阅读爱米丽·迪更生的《剧痛之后，升起一阵庄严的感觉》一诗，这首诗乍一看好象也是一大堆未经诗人安排调整的“凌乱的意象”：

剧痛之后，升起一阵庄严的感觉——
根根神经就坐，宛若座座静穆的坟墓；
惊悸的心询问着——是他带来的剧痛？
昨天，抑或是许久以前？

机械的脚步走在
横过大地、天空或义务的
木板小路上，

无视一切，
透明的满足像一块石头。

这个时刻，铅一般沉重
渡过来就会刻骨铭心
恰如冻僵的人回忆起
那场大雪——
寒冷，继而麻木
最后，知觉全无。

粗略地读一遍，觉得本诗像一堆凌乱的杂货，然而诗中每一个诡谲的比喻都在逐步加深死一般的冷峻和令人茫然的呆钝感。我们从最后一节中得知，这是一颗心的死亡过程，后来这颗心没有死，它活下来并记起了死的全部感觉，这些感觉变形为精神和肉体上怪诞的图画和行动。活着的肉体像石头、木板和铅块一般参加了死的各种仪式，无论是“惊悸的心”还是双足，都无法确知时间和辨认自己，无论它们把躯体带入或带出房间，或者履行某种“义务”，它们都“无视”自己的所做所为。然而，何谓“透明的满足像一块石头”？由于诗中没有一般含义上的“满足”，诗人是否意指包含一种石头般坚硬的性质？这种提示正好与“根根神经就坐，宛如座座静穆的坟墓”相呼应，同样带有麻木的默许和沉重的悲伤感觉。

丹特·加布里埃尔·罗塞蒂的《大戟》，也表现了一种令人

心碎的苦难之感。

风无力地扑打着，渐渐死去，
从树上和山上，被抖落了地。
我来时，顺从着风的意志；
此刻我坐下，随风而止。

我把额放在双膝之间，
我咬住嘴唇，没有悲叹。
我头发倒垂在青草之间，
我听得白云流经耳畔。

我睁大双眼，目光倾注，
面对着野草有十来株。
在这些草中，在背影处，
大戟开着三朵花合为一簇。

沉浸在纯粹的悲哀里，
不需要智慧，也不需要记忆。
唯有一件心事留在我心里，
大戟的环状花是三合一。

（飞白译）

罗塞蒂的描写手法与迪更生的有所不同，他不直接陈述

事物本身，题目也不作任何暗示：第一行出现的词“死去”直到最后才与人类联系起来。诗人不直写自己的感情，却去描绘他身体的姿势——麻木而静止的姿势。他以僵直的姿势观赏大戟这个纯属偶然的事，变成整个悲伤经验的象征。于是，最后一节诗中情感力度的高潮使前面的诗行大为增色。

另一个直接诉诸悲伤心灵的诗人是托马斯·哈代。除了他的诗所表述的之外，我们对他的第一次婚姻所知甚少。那次婚姻延续了差不多40年之久，也许那只是一段没有得到“不断滋养”的极为平凡的罗曼史，正如象约翰生博士认为友谊不能缺少这种“不断滋养”一样。这段婚姻到后期变冷淡了，或许可以说是他夫人那边的冷淡，在《威斯克斯高原》中，哈代解释道：

对一个绝色佳丽，我不过是一闪思绪，
她乐意的时候，才会把我想起，
我的深情厚意，她却不曾留意；
让时间烫平心灵的柔情，让我能把她忘记。

然而他却难以把她忘记。在1912年她猝然死去后，70岁高龄的哈代写下许多爱恋与怀念的诗，向她低述过去和现在。在《呼唤声》中，诗人写道：

朝夕怀念的女人，你在呼唤我，呼唤，
说你现在不是从前的你，

而是我一切的一切，当你还未改变，
那时候，我们是相亲相爱的伴侣

（蓝仁哲译）

在《旅行之后》中，青年时代的她："栗色的秀发/浅灰的眼睛，红云闪烁的脸庞，"呼唤着诗人回到那些萦绕着甜蜜回忆的地方：

是的，我最终回到了你昔日流连的地方；
穿过迢迢岁月和废墟，我追踪你的芳迹；
匆匆掠过我孤独幽暗的时光——
你还能说些什么，关于我们的过去？
盛夏带来甜蜜，暮秋却造成了分离？
你可说，我们后来的日子里
再没有早日的融融情意？
任凭时间的嘲弄，一切都已结束。

上面最后一行似乎说，哈代的经验与莎士比亚坚信的"两颗真心的结合"、"爱情不受时间的播弄"的观点相对立，但是哈代接着以下面几行结束了此诗：

相信我，尽管生活黯淡，我不会介意
把我带到这儿；不，让我再来一次吧！
我依然如旧，那时的日子

多么惬意，我们的小道上铺满鲜花。

《去了》描述她的猝然死亡，当时哈代不在妻子身边，诗人在这里依然把她看作是他在康沃尔初次见到的那位少女：

你原先总爱等我
在西山的红纹石边，
你的装束像一只白颈天鹅，
骑马走过陡峭的山前；
你扬鞭走在我的身旁，
带着沉思朝我凝望，
当生活正摊开它的最美画卷。

后来我们为何缄默不语，
认为美好的往昔已经忘光，
你逝去之前不在努力
再现往昔？我们也许会讲：
“在这大好的春光
我们将一道重访
我们曾经游历过的地方。”

去了，去了！这一切无可挽回，
无法更改，只好任其自然，……

（蓝仁哲译）

哈代的诗行显得奇崛险峻，滞重不平，用词也笨拙不堪。瓦尔特·德拉·麦尔认为哈代“强按着把诗钉入自己的语言中，他不像其他诗人那样用自己的语言创造出诗”；艾略特也说，哈代“没有经过中间阶段就直达顶峰。”的确，没有任何优秀诗人写过更多的低劣的诗了，只有华兹华斯是另一个例外。在哈代800多页的诗全集中，真正值得传诵的不过20几首；然而，这一部分诗表现了诗人真实而强烈的生活感受；诗人的声音也极富个性，诚挚真切；甚至他那种单调刻板的语言，别扭的词序倒置以及草率的格律形式都不再是赘疣，反而给他完美无瑕的想象平添了迷人的魅力。诗的形式绝妙地表达了隐含于诗中的那种情感气氛：爱的饥渴、难言之隐以及一览无余的诚实。但是，谁能说这些就是诗人生活的前因后果呢？

隆冬的夜晚漫漫无边，
但是，它不能再度
带给我失去亲人的痛苦，
人岂能死而生还？

落英纷纷飘散，
但是，既然已有过落红，
这种凄凉的场景
不会再将我磨难。

鸟儿惊恐而昏迷；
我何须宽疏往昔的心力；
在这孤独严寒的长夜
心力早已消逝无迹！

落叶冻僵变得枯黄；
但是，朋友们不会像以往，
在这个季节对我冷淡冰凉；
因为再没有朋友会聚一堂。

风暴可以平息消降，
但是今年，爱情难以再次
刺痛他的心房；
他早就失去了搏动的心脏。

午夜披着黑色的长袍；
但是，死亡再也不能
使他惊惧，只因为，
他正在绝望中苦熬。

在这些表现丧失之苦的诗例中，没有一首诗直接去表现纯粹而率直的爱的悲叹，或使精神上的痛苦一泻无余。诗人所感觉到的也正是一般人感觉到的；然而诗人是艺术家，他们从自己的悲哀痛苦中创造艺术。可以确信，一切写死亡的

优秀诗篇，都不是在震惊的伤恸和愤怒情绪的高潮中写出的。死亡的剧痛使心灵难以从痛苦中摆脱，难以避开痛苦专注于另外的事情。由此可见，托马斯·曼在《托尼奥·克勒格尔》中所说的极为真实可信：

> 假如你过分地注意你的言论，过分地为之费心，你肯定会出错。感情，热忱由衷的感情，永远是平庸而无用的；只有艺术家多讹误的神经系统的激怒和冰冷的痴迷才富有艺术性。

感情不必从宁静中回忆起来，但是它必须在写诗之前回忆起来，即使在记述对眼前事实的感受的诗中，比如哈代的某些诗一样，也理应如此。然而，不同程度和不同种类的“审美距离”之间在风格上的差异，非常引人注目，虽然风格就其本身来说并不能成为评判诗歌的优劣智拙和它所传达的感情的标准。例如，艾米丽·勃朗特所写的《忆》，其表现手法就与哈代的现实主义客观描绘截然不同。把艾米丽这首诗视为主观情感的直接写照可能名不符实，因为近年来的发现已经证明，包括《忆》在内的许多诗歌，都属于勃朗特姐妹自己编写的“康德尔”传奇① 的一部分。她们在“康德尔”传奇中虚构出一个世界，那儿居住着她们想象中的人物，《忆》这

---

①“康德尔”传奇(Gondal romance)指13岁的艾米丽·勃朗特(Emily Brontë)和11岁的安妮·勃朗特(Anne Brontë)所写的一系列故事和诗歌，讲述她们虚构的一个岛屿“康德尔”上发生的事情。

首诗就是其中一个人物的自白。该诗描写的情景与艾米丽的实际生活没有任何关系，然而诗中的情景无疑是她的内在情感、她的孤独寂寞以及她的律已戒约的戏剧化表现。这首诗被誉为“英语中最伟大的个人抒情诗之一。”这种评价可能只是一家之说，但是该诗的确出神入化地表现了从一颗骚动不安的心中奔泻而出的疯狂渴念，以及这颗心的孤独寂寞感和自我控制力。

你冷吗，在地下，盖着厚厚的积雪，
远离人世，在寒冷阴郁的墓里，
当你终被隔绝一切的时间隔绝，
唯一的爱人啊，我岂能忘了爱你？

如今我已孤单，但难道我的思念
不再徘徊在北方的海岸和山岗，
并歇息在遍地蕨叶和丛丛石南
把你高尚的心永远覆盖的地方？

你在地下已冷，而十五个寒冬
已从棕色的山岗上融成了阳春，
经过这么多年头的变迁和哀痛，
那长相忆的灵魂已够得上忠贞！

青春的甜爱，我若忘了你，请原谅我，

人世之潮正不由自主地把我推送，
别的愿望和别的希望缠住了我
它们遮掩了你，但不会对你不公！

再没有迟来的光照耀我的天宇，
再没有第二个黎明为我发光，
我一生的幸福都是你的生命给予，
我一生的幸福啊，都已和你合葬。

可是当金色梦中的日子消逝，
就连绝望也未能摧毁整个生活，
于是我学会了对生活珍惜、支持，
靠其他来充实生活，而不靠欢乐。

我禁止我青春的灵魂对你渴望，
我抑制无用的激情迸发的泪滴，
我严拒我对你坟墓如火的向往——
那个墓啊，比我自己的更属于自己。

即便如此，我不敢听任灵魂苦思，
不敢迷恋回忆的剧痛和狂喜；
一旦在那最神圣的痛苦中沉醉，
叫我怎能再寻求这空虚的人世？

（飞白译）

与本章引用的其他诗相比，该诗缺乏用词的准确性。“当你终被隔绝一切的时间隔绝”，“人世之潮正不由自主地把我推送，”这几行近乎于陈词滥调。哈代在他的诗中准确地使用说话节奏和具体细节，相比之下，这首诗似乎流于空泛的虚饰，诗中的情景背离了作者原意，变成一个梦幻世界。然而到诗的最后三节，力度渐渐加强，诗意逐渐变浓，但节奏依然如旧，每一节都有一个与贯穿全诗的罗曼蒂克的呻吟和追悔相呼应的有规律的颤动。此时，诗中的情景变成勃朗特自己在现实生活中苦斗挣扎的象征：在现实生活中，她力图避免堕入狂想，力图在幻想中实现自我。于是，她变成那位曾经热爱荒原、在哈乌斯牧师家忙于家务的女人；那位曾悉心培养自己的天赋、后来写成小说《呼啸山庄》的女人。艾米丽谈到自己时说：

世上凡人的心灵
很少很少如此憔悴，
但谁也不会祈求天神
抛弃自己而给世界恩惠。

《忆》作为表现个人激情的另一种形式，与哈代的诗形成鲜明的比照；同样，《忆》也与华兹华斯的另一首表现非个人化激情的诗形成比照。《一阵惊喜》是一首主观直抒的梦幻曲，而哈代和艾米丽在这里则出自于对失去的爱妻的情感和对自己的直接情感而喃喃低诉。在《露西》组诗中《微睡封

闭了我的灵魂》一诗里，诗人的感情并非平淡，只是他采用间离手段，将感情置于一定距离之外，从而获得了引而不发的宁静效果。华兹华斯给1800年再版的《抒情歌谣集》增加了五首素雅的小诗，这几首诗全是倾诉他的爱和表现他不可弥补的丧失感的："但她已经不在人世，/对于我是判若天壤！"除了这五首诗以外，我们对"露西"一无所知。

微睡封闭了我的灵魂；
　我没有人类的恐惧；
她似乎是不能感觉的无生，
　人间的岁月对她没有关系。

现在她没有力量，没有活动；
　她看不到，也听不见；
她和岩石树木一同
　随着地球的循环旋转。

（李霁野译）

这首诗简单朴素得使人难以捉摸，它似乎就是用最平淡的语言构成的一组陈述句；但是这些句子如此精巧地交汇在一起，以致于将它们分割开，就毫无意义。前后两节不仅是思想和情感的发展过程，它们还平衡了往昔与现在、个人与宇宙、幻想与现实，并且把它们成双地编织进一个整体。第一行的微睡，一方面把诗人的灵魂封闭起来，使他完全失去

知觉；另一方面把露西的躯体封闭在无限冷寂的黄泉下，这两个方面形成了鲜明的对照。当露西活蹦乱跳的时候，她似乎是一件东西——一个活生生的精灵——充满活力，超然于时间之外；而在严酷无情的现实中，她的确变成了“不能感觉的无生，”超乎时间之外，却失去了往日的运动和活力。她感觉不到“人间的岁月”，因为她已经汇入地球自身永恒无误的运动之中。

两节诗之间的停顿是用来蕴蓄言外之意的。不用进一步解释，我们也可以感到过去变成了现在：对露西来说，时间已成为永恒；对诗人来说，似乎已变成为现实。

该诗的语言表明，不用任何刻意雕琢，也可以达到某种艺术高度。该诗的第一行是诗中唯一使用了隐喻的地方，随后诗人又用一句直陈句表达同一思想。诗的前六行表达的是一种否定，首先否定过去，继而否定现在；但尽管人类生活和爱都是虚无的，最后两行又证实它们是崇高的。第四行在节奏上扩展开来，并且用一个长而正式的词令我们惊异不已：“随着地球的循环旋转，”此时，死者与大自然的生命和宇宙秩序融为一体。

《忆》中的艾米丽被她汹涌澎湃的激情之流带向前方，而华兹华斯在上面这首诗中，则把他汹涌的感情压入风平浪静的静结构中。他把深刻的个人感情隐藏在温婉含蓄的表层叙述下面，而且该诗还是非个人化的，具有普遍性。我们乍一读这首诗，就会立即发现，它是一首具有简单形式之美的精品。我们愈熟悉它，就愈把它视为当之无愧的诗歌形式结

构的杰作。

9、挫 折 与 孤 独

“哦，烦恼困扰的人生。”

——福尔克·格雷费尔

就限定的意义而言，死亡是有知觉的生物个体的终结。那些描写死亡、沉痛地哀悼这种丧失的诗人们，还要继续面对瞬息万变的生活，继续灵与肉的体验；那种丧失的惨痛，无论多么折磨人，多么令人耿耿于怀，随着光阴的流逝和感情的变化，它终会在不知不觉中平息下来。然而比这惨痛更惨的是，人还得忍受内心冲突带来的种种折磨。叶芝在《一亩青青草地》里所畏惧的不是死亡，而是丧失精神——即那种随着连续不断的自我创造而燃烧着的心灵之火。奥顿说：“人是唯一意识到事物发展无限的生物”，即唯一意识到事物的现状与它们应成为什么之间有差别的生物。某种东西总是驱使人去探索生活的意义，驱使人把生活视为一次理应完成的冒险，把自己当作服务于某种身外目的的工具，由此产生了人的不幸，因为人不仅无可奈何地为时间所征服，而且他自身复杂的天性也使他寻找真正出路的努力化为泡影。

哦．烦恼困扰的人生！
诞生于一个法则，马上为另一个控制：
秉性虚荣，又受到止禁，
生而病态，又迫为健全：
依这混乱的法则，天性意味着什么？
情欲和理智，自我分裂的根源。

伊丽莎白时代的诗人富尔克·格雷费尔写下了这样的诗句，他的一位同时代人戴维斯爵士也为此而唏嘘叹息。戴维斯所处的时代正是探险和发现的伟大时代，他把人类在物质世界所取得的辉煌成就同人类对自身的愚昧无知作了对比：

环绕我们的宇宙万物，
我们企图明了如何去对付，
然而自己思维生存的本体
却与我们陌生异路。

我们想理解万物的周转，
弄清尼罗河涨落的因情，
然而我们却恰恰忽略
胸内的钟摆微妙的运行。

我们熟悉地球的每一角落，
穿过热带，又到达极地，

然而，当我们回到家里
却不知心灵，也不识自己。

诗人们还发现，人类的命运，由于上帝预先安排了这些惩罚而变得更为坎坷不平。格雷费尔在另一首诗的开头这样写道：

是高贵的徽章，或暴力的标记
它才给以宽宥？

生活在格雷费尔后一世纪的亨利·沃恩，在《人》一诗里暗示造物主也同样主观武断，不公平地行事。他写道，上帝把归家的本能赐予飞鸟和蜜蜂（据他说，也给了石头），却拒绝让人安息：

我思忖着居住在下界的一些俗物，
它们居然有坚固不移的品性，
比如，鸟儿像警视的时钟一样
把时代无声的日子和运行划分，
蜜蜂乘着夜色，返回它们的蜂房，
花朵朝朝暮暮，随着太阳起身，
日落时又幽闭在同一间闺房；
我多么希望上帝把这些俗物的
沉着稳定的品性赐给人类！
它们固守着神的旨意，

新的事情不会打破它们的宁静；
鸟类不播种也不收割，却得到饮食，
花朵虽说没有华丽的衣裳，
但是，所罗门也不及它们穿得漂亮。

人所有的依然是玩具或是烦恼，
没有根，也没有系往的地方，
他命途多舛，只有无休止的纷扰，
在这个地球上四处奔忙，
知道有一个家，却不知在何处，
他说那地方太远太远，
甚至已忘却了归路。

敲遍世上的房门，漂泊流浪，
嗐，他的智力竟然不如石头，
造物主恩赐它们某种潜伏的本能，
在漆黑的夜晚，也能指向家薄；
人是一只木梭，在织机里
他的迂回曲折的通道中，
上帝下令运动，却不曾安排休息。

现在，一些人谈到挫折和骚动情绪，好像是什么新鲜事儿。的确，以往任何时代都不如我们这个时代这样如此充分地意识到自己的处境，仔细地观察分析过、充分地讨论过它

自身。部分原因是我们这个时代，在精神上已感到恹恹病态，它没完没了地试探自己感情的脉搏，测量自己感情的温度。然而最近半个世纪以来，人类自我认识和理解力有所扩展也确是事实。心理学的研究可能还停留在重大突破的前夜，未来的旅人们尽可证明心理学目前的理论歪曲了事实，证明它提供的信息是错误的，但是无论如何，心理学已大大开拓了人类的认识领域。人们不会再像戴维斯爵士那样陷于对自我一无所知的黑暗中：人已能通过一些途径，去认识和解决他的一些矛盾冲突了。然而，人内心的冲突依然继续着；他的行为习惯，极像 D·H·劳伦斯的小说《袋鼠》中的主人公：

“理查德·洛瓦特同他自己这个难题斯打格斗，已搞得精疲力竭、奄奄一息，他把这个难题叫作澳大利亚。”历来的诗人们，包括希腊的、罗马的、中国的、印度的以及希伯莱的，都试图阐明，亘古以来人的精神是如何“骚动不安，变化无常，”把自己消耗殆尽，去寻求心灵的平静，结果发现这种寻求是最难企及的。正如霍思曼所写：

命运对我不算过分残忍：
我有许多快乐，烦恼只有两份。
啊，这两份烦恼就扰得我终日不宁，
大脑中的智慧，心窝里的感情。

人的理智与情感同时渴望着满足，但两者又不能同时或分别活动，由此造成了人的精神病态。人“骄傲而激愤的心”难

以驾驭，使人讨了不少苦吃。然而，自欺欺人的否定焦躁无能是妨碍实现自我的关键所在。肯定的情绪强于这种被压抑的、落落寡欢的痛苦。

自古以来的诗歌，都在劝导人们如何去避免这种痛苦，力图使人们从充斥着财富欲、成功欲、商业野心和巴望青睐的竞争社会中隐退。我们甚至可以编选一本从中世纪、古典主义时期到现代的二流诗人们的选集专谈如何获得“甜蜜满足”的诀窍，这些诗人都推荐同一种方法：

我爱平原，不喜欢山丘，
狂风暴雨中我静坐滩头；

此时，“心灵才是我的王国”。他们设想有一间庐舍，几位挚友，几本好书；他们能赏花观鸟，垂钓狩猎，修身养性，孤芳自赏，自成世界。像现代论述“怎样休息”的指南一样，他们不断向我们保证，以上环境能给寻求内心安宁的人提供答案；但是，与此同时，另一些诗人却非常清楚，大脑中的智慧和心窝里的感情并不会如此简单地就平静下来，得到慰藉。正像我们在奥顿的《一片片树叶纷纷下降》中所见的那样，隐居如果成了与世隔绝，就不再是宁静而是一种折磨。

隐退使人感到怠惰，怠惰往往是痛苦的根源，所以，隐退并不是一贴有效的解毒剂。马修·阿诺尔德在其诗集第一版的前言中，解释了自己为何没有选入他的诗剧《埃特纳火山上的恩贝多克利》，但这种解释今天看来却非常奇怪。他宣

称，诗必须带给人快感，增进人的幸福，真正的悲剧诗也具有这种功能。然而他继续写道：

“那么，什么是那种虽然描绘得精细入微却缺乏任何诗意快感的情景呢？这种情景就是痛苦在其中找不到积极的发泄，没完没了的精神折磨不断延长，难以从事件、希望和反抗中解脱出来。在此种情景下，也必然存在着某种病态的东西；对这种情景的描绘，也必然单调乏味。这种情景若出现在实际生活中，会令人痛苦，但不具有悲剧性，所以在诗中对这种情景的描写，也是令人痛苦的。”

处于这种司空见惯的境况中，受难者如果不能通过诗歌排遣痛苦，得到快感，或者不能从诗人的同情和理解中得到少许安慰，那一定与常理相悖。

威廉·燕卜逊在《未践的约会》里，出色地创造了这种受挫的情绪气氛，悲哀地认识到我们枯萎的感情在多大程度上是源于自身的冷漠，源于自己半途而废的事情、不愿体验的生活、拒绝或疏远了的友谊。本诗的标题可以理解为失去了实现愿望的契机，也可以理解为创造这种契机的失败。燕卜逊的诗大多朦胧艰涩，其原因正如他所说：“险趣（Puzzle interest）正是你应从诗中得到的部分快感。”从习惯取譬于不甚讨人喜欢的领域到他所表现的主题，燕卜逊与多恩接近。这里所例举的诗，描写的是错过机会的主题。诗人使用了图

例式比喻：流进血液中的毒素，谷物的碾磨、换血、中国的坟墓、采矿作业、土地的侵蚀、肌体的新陈代谢以及标题《未践的约会》的双重涵义。诗人采用田园诗体这种颇难驾驭的法兰西古老诗体形式。全诗共十九行，分成六节，前面五节每节三行，最后一节四行；通篇只用两个韵脚，另加两个重复的叠句。田园诗体本来一般用于轻松的抒情小诗，燕卜逊却加长其诗行，使节奏缓慢下来，以传达出悲伤哀叹的情绪。诗中沉重缓慢的节奏和颤动的叠句本身就造成了有毒的废物堵塞情感的血流之感。燕卜逊本人评价说："我以为，诗由真实的陈述构成，这些陈述所表达的是某种情绪，而不是给予断言。总之，不是你随时都能够感觉到的东西。"

慢慢地毒素流到全身血里来，
作努力而遭失败这都不恼人。
浪费仍在，浪费仍在，并将人杀害。

不是由于你的肌体或明见这才
磨炼成世俗要求的那身份；
慢慢地毒素流到全身血里来。

他们放干了老狗的血但换上来
小狗的血只让他在一个月里兴奋。
浪费仍在，浪费仍在，并将人杀害。

是中国的坟墓和渣滓堆成灾
篡夺了土地，并非土地逃遁，
慢慢地毒素流到全身里来。

没了火就剩下皮囊空叫个厉害。
全是火也就是死。靠部分的火帮衬
浪费仍在，浪费仍在，并将人杀害。

你失去的是诗，所遭受的都要怪
那些未践的约会，使得心上留伤痕。
慢慢地毒素流到全身血里来。
浪费仍在，浪费仍在，并将人杀害。

（周珏良译）

该诗的主题直到最末一节的头两行才充分显露出来，我们这时才意识到这首诗是关于心灵缓慢地死于我们自身的情性的。前面几节的议论十分简练，押韵上的困难似乎影响了意义的表达。我读这首诗时，并未感觉到诗中作出的积极尝试使人精疲力竭，虽然这种尝试最终是失败的；也未感觉到该诗在智力上的努力（构思和选用清晰的景物上）使心灵的生气在磨石之间受到碾磨。我认为，“世俗要求的那身份”不过是终结于死亡的时间行程；死亡最终必将来临，但是心灵却万万不能先于肉体而死亡。靠外部输血决不能使颓萎的情感恢复活力。生活当其本身仍富于创造力时，往往为那些追

悔才华虚掷、功名无成、往昔孟浪等无用的懊丧所拖累。(据说中国有无以计数的古代陵墓。)后来一位朋友告诉我，叫得厉害的皮囊指一种苏格兰风笛，“叫得厉害”指这种风笛发出的尖厉响声，于是我才弄明白“没了火就剩了皮囊空叫个厉害”的意思。“火”实指肉体的燃烧过程，虚指感情的燃烧过程。

一些读者发现，“险趣”毁掉了这首诗情感上的力度。我也确实感到，那种情感的力度仅仅在最后四行抛开了玄奥的才智之后，才强烈地表现出来。诗中的叠句萦人心怀，至为难忘。

霍布金斯的一首十四行诗更动人肺腑，更接近于阿诺尔德所描绘的精神上持续不断的干渴与死寂状态。霍布金斯虔诚地皈依天主教，是耶稣会教士，于1889年去世，时年45岁。他的诗生前鲜为人知，1918年首次出版后，立即为广大读者所喜爱。这不仅是因为他的诗深植于人类的悲欢苦乐中，而且在技巧上，他还早在庞德和艾略特出生之前就采用了他们后来倡导的凝练的形式、说话的节奏以及具体的意象等等。他的诗很有戏剧性。我们读下面这首诗时，会听到说话的声音。该诗变换的节奏不时打破十四行诗体的格式和规范的韵律，使诗的口吻在很窄的音域内变化了几次。

公正的主啊，我恳求你，应允我同你谈谈你的
审判：为什么恶人之道猖獗泛滥？

你不乏公正，我的主，当我同你争论；

但是，我所恳求的也同样公允。
为什么恶人之道成功？为什么
失望把我的全付努力毁尽？
你是我的仇敌？不，你是我的朋友，
可你使我惨败，你还会比这更狠毒？
啊，我毕生为你服务，却不如
酒鬼和淫棍们称心顺手。
看，河岸和树丛青枝繁茂，
山葡萄的棚架把它们装点，
轻风吹来，绿叶儿纷飘，
可这棚架不是我，而是鸟儿营建。
辛劳，时间的仆从，没有带来欢庆的花苞。
哦，生命之主，快赐给我甘霖清涟。

诗人以对先知耶利米的吁求作为本诗的开头："公正的主啊，我恳求你，应允我同你谈谈你的审判：为什么恶人之道猖獗泛滥？"诗人与强大的敌手争辩，他坚信自己正义的力量，指出神明显而易见的不正义之举，向他坚信不渝的神的正义挑战。从第五行起，诗人指出所谓神的爱与自己理不应得的失败之间事与愿违的矛盾，指出懒汉和淫徒轻而易举就获取成功，而自己虔诚耐心地侍奉上帝，却连遭挫折。这时诗的口吻渐渐变成个人发自内心的吁求。在下一处戏剧性对比中，诗人极目繁荣多产、生生不息的外部世界——清风、宿鸟与生长的世界，同时又目睹自己辛勤操劳、无援无助和枯寂死

沉的处境，这时诗的口吻又变了。到最末一行，诗人的反叛情绪消耗殆尽，唯一剩下的只是归顺和祈求帮助的痛苦呻吟。

尽管有失败的绝望感，霍布金斯依然坚信自己的信仰，渴望着精神的再生（虽然这种再生从未到来）。他在写作中渴望有乔治·赫伯特在其玲珑的小诗《花朵》中描绘的感受。赫伯特青年时代服务于詹姆斯一世的宫廷，1630年成为英国国教神职人员，退休后住在西尔特郡的一个乡村教区，3年后去世，年仅39岁。

多么清新，哦上帝，多么甜美纯净
这复苏再生！像花儿重放在春天里，
它们芳姿妖娆，
更有迟散的暮霭携来愉快的赞礼。
忧伤冰释消融
像五月的残雪
仿佛从来没有轻寒料峭。

有谁可曾顾及我枯萎的心灵
会复萌绿菁？它早已凋谢死亡
静静地躺在地下，正像花儿的
繁英飘零，躺在母亲的根旁；
它们依依相靠
远绝风寒冰凉，

安居在无名的他乡。

现在，我又重结蓓蕾在老年的时光，
生活与写作，经历过无数次死亡，
我再次啜饮晨露细雨
和喜爱的诗行。哦，我唯一的光亮，
现在，我决不可能
再成为过去的我，
你的风暴曾终夜倾洒在他的身上。

莎士比亚的第二十九首十四行诗与这首诗有相同的现实背景：

当我受尽命运和世人的白眼，
暗暗地哀悼自己的身世飘零，
徒用呼吁去干扰聋聩的昊天，
顾盼着身影，诅咒自己的生辰，
愿我和另一个一样富于希望，
面貌相似，又和他一样广交游，
希求这人的渊博，那人的内行，
最赏心的乐事觉得最不对头；
可是，当我正要这样看轻自己，
忽然想起了你，于是我的精神，
便像云雀破晓从阴霾的大地

振翮上升，高唱着圣歌在天门：

一想起你的爱使我那么富有，

和帝王换位就也不屑于屈就。

（梁宗岱译）

该诗的前八行以另一种方式表现了霍布金斯所描写的无尽的挫折和心灵的枯寂贫乏感。后六行稍嫌过于伶俐，宣布了诗人想起他的爱人时的突变。快乐的云雀在黎明时分从“阴霾的大地”振翮上升，在天堂高唱着赞美歌。云雀快乐的形象与开章烦恼而嫉妒不满的情绪形成鲜明的对比。这种对比充分地表现了“再生”的效果，以致最后两行似乎成了多余的——添在后面，只是为了凑成十四行诗的形式，实际上没有起任何作用。

这些诗为探寻人的精神为何处于贫乏单调状态的原因提供了线索，正如奥顿所说，是由于“生活糊里糊涂地漏掉了。”这是未能如愿以偿的遗憾，而如愿以偿则意味着与上帝、自然、其他的男人和女人们以及缪斯进行卓见成效的交往；缺乏此种交往，人的灵魂就会凋敝颓丧。生活于19世纪初的约翰·克莱尔在疯人院里关了27年，神志清醒的时候常写诗，他记述了从失去同伴到失去自我的一切最残忍的精神折磨。

我存在，然而有谁对我厚意顾及？

朋友们把我抛弃，像抛弃遗忘的记忆，

我自己咽下自己悲哀的果实，

他们像生活的影子，出现并且消失，

像健忘的主人，甚至丢失了灵魂，

然而我依然存在，尽管已被抛进——

已被抛进无谓的嘲弄与喧嚷，

已被抛进醒梦中的活的海洋，

那儿没有生活气息和欢乐，

只是让自己的声名蒙遭诽谤，

甚至连我深深爱着的一切，

唉，也变得无比无比的怪诞。

（吴德艺译）

我们可以从柯勒律治的《沮丧颂》中看出，对他来说丧失欢愉这种“灵魂的雄壮音乐”的能力，是他最大的痛苦。

麻木的悲哀，空荡、昏晦而阴郁，

沉闷、冷漠又颓萎，

无论在谈话、叹息或眼泪中

都不能将它排遣或摆脱——

哦，夫人！在这苍白麻木的心境中，

我的思绪飞向远处画眉啁啾的树丛，

长夜漫漫，温柔而安谧，

我整夜伫立，凝望西天

和那片奇特的草绿：
我仍在凝望——张着黯淡无光的倦眼！
当空的薄云，飘浮变幻，
仿佛是星芒在流转；
群星在薄云中穿梭无踪，
忽而闪烁，忽而幽暗；
脉脉皓月，冰凝不动，
宛若系缆在云星渺无的蔚兰深潭；
我看见，而不是感觉到
这宇宙间绝顶的美妙。

与自然宇宙的联系，对浪漫主义诗人来说至关重要，但早已被粉碎了；源于内心的热情和生命，也早已枯竭。

无论如何，这也是一种心境。那些“毒蛇般盘缠着心灵的险恶思绪”，在诗的结尾处已松开了它令人窒息的魔爪，一阵灵悟的清风把诗人枯萎的心灵从迟钝的冷漠中吹醒，他摆脱自己的苦难，为“夫人”的幸福祈祷。这首诗正是献给这位“夫人”的。在柯勒律治和华兹华斯这两位亲密的朋友疏远以前，这位“夫人”就是“华兹华斯”。

佛罗斯特在《熟悉黑夜》一诗中，生动地创造了源自这种孤独感的另一种忧郁情绪。这种情绪没有柯勒律治那种浪漫主义的迷雾和渴求再生的坚定意志。

我早就熟悉这种黑夜。

我冒雨出去——又冒雨归来，
我已经越出街灯照亮的边界。

我看到这城里最惨的小巷。
我经过敲钟的守夜人身边，
我低垂下眼睛，不愿多讲。

我站定，我的脚步再也听不见，
打另一条街翻过屋顶传来
远处一声被人打断的叫喊，

但那不是叫我回去，也不是再见；
在更远处，在远离人间的高处，
有一樽发光的钟悬在天边。

它宣称时间既不错误又不正确，
但我早就已经熟悉这种黑夜。

（赵毅衡译）

这是一首十四行诗，但作者把原来紧凑的形式分成几个隔开的诗节，造成不连贯的强烈气氛。诗中每一细节，都加强了与白昼世界相疏远的感觉：雨，“越出街灯照亮的边界，”看到那条空荡的小巷，回避守夜人，倾听那不是朝着我来的呼叫声——这一切都增强了孤独空寂之感。最后一个意象，无意

表现给予或接受人类同情，它把一颗孤独的心灵放在广袤无垠、空寂冷漠的苍穹下，完全弃绝了人类的世俗道德和情感的难题。

这种孤独感，被认为是人生难以逾越的处境，是阿诺尔德《孤独》一诗的主题。该诗选自他致玛格丽特组诗。除了知道玛格丽特是诗人25岁时在瑞士邂逅相遇、两年后又在那里重逢的一位少女外，我们对她一无所知。从这组诗中可以看出，他们第二次相遇时，她似乎已不再念及旧情。分手使诗人非常痛苦，《孤独》即是对这次惜别的痛苦之情的记载。该诗的主题虽然是诉诸个人的，但是它又具有宇宙的普遍性。

是的！像人生之海中的岛屿。
被涛声回荡的海峡分割，
散布在荒芜无边的海域，
千万世人过着孤独的生活。
岛屿感到了周围的水流之环，
懂得了自己永恒的界限。

但每当月光照亮岛上洼地，
每当岛上吹遍春天的芳香，
每当星光灿烂，在山谷里
夜莺美妙动人地歌唱，
可爱的音符啊，从此岸到彼岸

越过海峡和涛声，飞向对面——

这时啊，一种酷似绝望的盼望
便向最遥远的角落倾注，
他们觉得，确凿无疑，在以往，
我们曾组成过单一的大陆！
如今包围我们的是水的平野，
啊，但愿我们的边界重新相接！

是谁，使他们如火的盼望之情
一旦点燃，又迅即冷却？
是谁，使他们的心愿化成泡影？——
有一个神，令他们互相隔绝，
令大海把他们的海岸相隔，
滔滔咸水，使人疏远，深不可测。

（飞白译）

该诗的象征意义简单明白，岛屿象征个人，洼地、山谷和角落象征他们的心，大海象征生活和时间的朝夕变化，月光、春天和夜莺象征人类共享的欢愉和自然美景。人类孤独的主题，出人意料地以一种美的结构形式表达出来，这种美的形式精妙地组织在杂然并存的平衡句与对比句、陈述句与肯定答语中。“是的！”这句话暗示诗人已经考虑过这个问题，并且勉强同意最后几行所作的无情的回答；“千万世人过着孤独的

生活”所包含的情感，变成海洋环抱的孤岛形象——这种环抱不会带来任何团聚之感，只能带来对“永恒的界限”的认识（这里，“永恒”须被看作“永远延续”）。第二、三节使时而闪现的对重归于好的盼望以及不时在直觉中出现的团聚感与孤独感形成了鲜明对照。普遍性与个别性通过代词的使用混合起来，“他们觉得，确凿无疑，在以往，/我们曾……”，第三节以呼唤现实中的伴侣为结束。最末一节抛开个人不谈，而去讨论谁应担负心愿与命数冲突的责任，并且，造出一个超自然的神来解释人类处境的根由。这种解释似乎只是一个遁词，它无疑削弱了该诗的意义。但是，从诗的角度着眼，把“有一个神，令他们相互隔绝”解释成“滔滔咸水，使人疏远，深不可测”这个隔绝的具体象征，无疑是一个令人满意的结语。

本诗从头到尾都包围在“水流之环”中，这使该诗的主题潜入一个滴水不漏的环状结构中。盼望与孤独的意象，反抗与忍受的意象，过去与现在的意象，一般与具体的意象，在这个环状结构中演完了它们的角色，最后以严酷的结尾告终。

10、社会讽刺

“哦，神圣的武器，留下来保卫真理吧！”

——亚历山大·蒲柏

诗人首先是被自己的观察充满着的个人。他的诗不是社会发展史中的一次事件，也不是一场文学运动的一种表征；他的诗是诗人的自我宣言。诗人间接地对读者说：“这就是我所观察到的一个生活片断，所形成的一种人生观。来吧，试着在我的感觉、感情和领悟中体会它吧。”然而与此同时，又没有一个作家孤立地生活和写作。他是生活在特定时代、特定地区、特定社会环境中的个人，既是个人又是社会的一分子，社会必然要进入他的诗歌。他可以赞同他所处的社会环境，也可以反对它；可以尽力去抵制社会环境的影响，但社会环境的影响不会因此消失。诗人自己清楚地知道这一点。恰如艾略特所说，诗人在创作时，绝然遗世独立，不考虑任何社会影响；但是，如果没有社会和其他形形色色的个人，无论现时还是将来，他都不可能抱有支撑着他的信念。

然而，每个诗人对他的读者的要求各有不同，每个时代的要求也不同。大致上，诗歌可以分成表现个人生活和表现社会生活的两大类。一方面，诗歌表现人类精神上重大的个

人事件；宗教、爱、与自然的合一、冥想等；另一方面，诗歌旨在反映目前的社会环境或社会影响，如古代的史诗、诗剧、叙事诗以及我们将在本章讨论的讽刺诗。虽然多恩的十四行诗《粉碎我的心吧，……》与霍布金斯的十四行诗《你不乏公正，……》在宗教气氛和宗教感情上判若天渊，但是他俩都同样处于自己情感经验的中心，被这种经验全部占有，创造了直接可感的生动的一瞬间，揭示出这一瞬间的全部秘密。然而在蒲柏的《人论》中，诗人却直接诉诸广大读者。虽然在得出结论前，他与怀疑进行了艰难的搏斗，但是，就整首诗来看，诗人自己洒脱而自信。他的结论颇为一般，并不具有特殊意义。他用论据逐一分析了所有积弊，但最后的答案只迎合了当时他自己那个阶层的共同思想和趣味。

大自然皆是艺术，却不为你知；
机会皆是方向，你却不能目及；
一切混乱皆是和谐，却不为你分辨；
一切局部的恶，皆是普遍的善；
尽管骄傲，尽管有常常出错的理智，
一个明白的真理是：存在的皆合理。

表现个人生活的诗不一定非得优于表现社会生活的。它们的作用各不相同，各自诉之于读者方面不同的审美趣味和才能。

“宣传”这个字眼的名声不太好，但是其基本涵义是通

过某种媒介传播。因此一切文字著述均是某种东西的宣传，是在他人意识中播种作者的自我。但是社会诗具有一种意在笔先的道德目的，诗人通过诗直接与他的社会说话，揭开其阴暗丑恶的一面，让世人来参观。叶芝谈到诗人时说，从他们与他人的争吵中，诗人写出花言巧语；从他们与自己的争吵中，诗人写出诗歌。当然，这样划分未免牵强附会。叶芝本人在下面宣言中并未仅仅说出花言巧语：

万物纷纷倒塌，中枢失去控制；
混乱释放出来，吞没了大地，
殷红的血潮扑来，漫向四面八方，
无邪的礼仪被淹没扫光；
世间的精华缺乏信念坚定，
世间的糟粕却恣肆骄横。

叶芝令人难忘地描绘了自己时代的一幅图画，读者们也认出这是一幅真实不假的图画。批评他人比批评自己要轻松容易得多，但批评他人时的洞见也可能同样深刻，表达也可能同样有力。一切个人、一切社会、一切时代都避免不了违法乱纪的行为。诗人如果不用他的艺术声讨抗议这些行为，他就缺乏同情心，没有人情味。路易斯·麦克尼斯说，诗人“不是社会的高音喇叭，但是却像社会的沉静、细微的声音……他是社会的良心，社会的批评家。”蒲柏更强调讽刺的重要性：

哦，神圣的武器，留下来保卫真理吧，
愚行、罪孽和横蛮的唯一的克星！
别放进盲目之手，赐给神明引导的人，
缪斯可以给你，但上帝必须指引。

讽刺诗人大概乐意承认他是站在上帝的位置上看世界人生，并受着上帝的指引；但是讽刺诗事实上是诗歌中最世俗的一种形式，最接近我们作为社会人的一般性批评。我们欢迎讽刺诗人，因为他们以巧智，有时甚至怀着激愤，有力地表达了我们自己对负有普遍和具体罪恶的人类的否定，特别是对某些个人的否定。

我们或许会同意17世纪的罗彻斯特伯爵在《一首讽刺人类的诗》中所说：

人与禽兽，谁个最卑劣？
鸟相以为食，野兽相以为生，
但是，只有人类背弃同胞，心残手狠；
禽兽相互残杀，为争夺一口食物，
人类彼此摧残，不为任何益处；
禽兽张牙舞爪，被自然武装，
为满足自己，去捕食自然的馈赠，
但是人类却用微笑、拥抱、友谊、祝福，
冷酷地把同伴的生活引入歧途，
用自愿的辛劳，造成自己的苦痛：

不是出于需求，只是因为放纵；
因为饥饿，为了求欢，禽兽你撕我咬，
但是，可怜的人类时时抱着武器，害怕；
害怕别人拿起武器，他们都怕武器，
因为怕，害怕一次又一次被背弃。

我们能在阿瑟·休·克拉夫（阿诺尔德的一位密友）的《新十戒》中听到同样的声音：

你只有一个上帝；谁
愿服侍两个，劳神又吃亏；

不膜拜泥塑木雕的偶像，
除非是硬币银洋；

不赌咒发誓，因为咒骂
不会使你的仇敌更狠毒奸黠

礼拜天去教堂侍奉上帝，
世界将会与你心同手一；

敬父母，只有这样
发迹才能得到保障；

不杀戮，但是也不必过分
努力去谋求生存；

不通奸，那玩艺儿
实在很少带来利益；

不偷盗，偷盗是空虚的伟绩，
欺骗才能赚进鸿利；

不作假证，让谎言
爬上它自己的翅膀飞展；

不贪财，但是传统习俗
赞成竞争的一切形式。

我们纵有不愿，也得被迫以玩世不恭的态度接受斯威夫特在《斯威夫特之死》中尖锐指出的事实：

这里变换一个场景，讲述一番
我的朋友们如何为我的死哀挽，
可怜的蒲柏会悲伤一个月，格
一个星期，阿勃斯诺特一个昼夜。
我的女性朋友们，她们温柔的心儿
曾非常体面地向我献过殷勤，

在昏暗的春楼听到我的死讯传来，
教长死了，(什么是将牌？)
那就愿上帝拯救他的灵魂吧。
（女士们，我要喊满贯啦。）
听说有六个教长招他的灵柩。
（但愿我知道该吊哪张老K。）
夫人，你的丈夫要去参加
这位好友的葬礼，是吧？
甭瞎嚷，那场面太可怕，
明天晚上，我的丈夫另有安排

我们承认这一事实：一度声名显赫的作家完全可能被朋友们抛弃，死于贫寒之中。萨缪尔·威斯利在《在威斯敏斯特教堂为巴特纳先生立碑有感》一诗中就描述过这种情形。巴特纳先生即萨缪尔·巴特纳，是抨击长老会教义的政治讽刺诗《修谛布拉斯》的作者，他深得查理二世（charles Ⅱ）和宫廷的赏识，卒于1680年，其半身塑像于1721年安放在威斯敏斯特教堂。

巴特纳活在人世，贫困潦倒，
慷慨的施主，无处可找；
瞧瞧他吧，沦为饿殍，化作泥土，
却得到一座塑像，慷慨的援助。
诗人的命运在这儿展示给众人，

他乞求面包，却得到石头一尊。

年老昏聩的国王李尔滥用其权力；后来被女儿逐出家门，在悲惨的处境中才清楚地认识到品德的相对性。他先以充满激愤的散文表达自己的认识，后来上升为诗意浓郁、丰富可见的隐喻。

用你的耳朵瞧着吧：你没看见那法官怎样痛骂那个卑贱的偷儿吗？侧过你的耳朵来，听我告诉你；让他们两人换了地位，谁还认得出哪个是法官，哪个是偷儿？你见过农夫的一条狗向一个乞丐乱吠吗？……你还看见那家伙怎样给那条狗赶走吗？从这一件事情上面，你就可以看到威权的伟大的影子；一条得势的狗，也可以使人家唯命是从。……

褴褛的衣衫遮不住小小的过失；披上锦袍裘服，便可以隐匿一切，罪恶镀了金，公道的坚强的枪刺戳在上面也会折断；把它用破烂的布条裹起来，一根侏儒的稻草就可以戳破它。

以上所举的例子，是对各个时代一般人性中的残忍、自私、无情一面的广泛而带讽刺性的概括。这些诗都涂上相同的色彩，有相同的情感气氛，只是讽刺的口吻略有不同。我们可以从几首表现同一主题的诗歌中发现，揭露女人弱点的

主题，历久不衰。前面，斯威夫特带着极大的讽刺描述了那些玩牌的女人们听到他的死讯时的各种反应，蒲柏在他的《道德篇·谈女人的性格》中，更不留情：

红颜佳丽，有如暴君，老来索寞孤独，
全都憎恨寂静，害怕独处……
像女巫们举行子夜集会，恶意奸回，
她们也举行快乐而痛苦的夜会；
美的幽灵，一个接一个溜脱，
在她们美名埋葬的地方出没。
诸君请看，世界对它的老将如何嘉奖！
寻欢作乐的青春，牌桌上的暮年时光；
空有一付美貌，错置了机智灵源，
缺情少爱之青春，孤朋寡友之残年；
热情是个纵绔，奖赏是个酒鬼；
活着遭人耻笑，死后无人伤悲！

这些可怕的老妪是社交场上的老手，我们常常在王政复辟时代的戏剧中见到她们的影子，没有任何诗如此一针见血、冷酷无情地描绘分析过她们了。她们的集会被比作中世纪女巫子夜集会的狂欢，不同的是没有那种使女巫子夜集会阴森可怕的奸邪歹意，相反，它只是消极空虚而漫无目的的“快乐而痛苦的夜会。”诗人对此嗤之以鼻。这些老妇把上流社会视为她们唯一的存在方式，带有恶意的词“老将（veteran）”

具有深刻的讽刺意味。在英语用法里，这个词并不独指在军队服役多年的人，它还指在任何部门长期服务，工作出色的人。献身上流社会也会得到同样的奖赏。后面两行表达了作者对这种生活方式不可抑制的憎恶感。这种憎恶感是通过两对词的组合，即褒义词“热情”与“奖赏”，贬义词“纨绔”与“酒鬼”创造出来的。

蒲柏对妇女没有什么好话可说，但他的口吻在《夺发记》中女主人公比琳塔的描绘上，较前面温和些，虽然一点也不更愉快。

揭开轻纱，梳妆台展现在眼前，
摆着许多银瓶，令人眼花缭乱。
销魂的白皙，凝神的绝色佳倩，
光着头，膜拜在化妆品的神力前。
天仙般的美容，在镜子里浮现，
略一俯身，旋而又美目顾盼；
在她的祭坛边，站着低等的女祭师，
诚惶诚恐地开始祭祀自负的仪式。
数不清的宝物敞然打开，这里，
全世界各色各类的供品展示无遗。
她精心地操劳，从每一种里挑选，
把金光闪闪的奖品，戴在女神身上。
这个宝箱盛满印度斑烂的宝石，
那个箱子里，整个阿拉伯在呼吸；

乌龟和大象，被做成了骨梳，
斑斑点点的，洁白如玉的，样样丰富。
胸针发针延伸着辉煌的行列，近处
是粉朴、香粉、美人斑、圣经和情书。

该诗采用摹仿英雄诗体的滑稽风格，故意用高雅严肃的语言写鸡毛蒜皮之事。对待女人的赝品和蠢行与其说是野气十足，不如说是心狠手毒。一开始．我们就看出顶礼膜拜的偶像是比琳塔本人，她的梳妆台成了祭坛，女仆成了祭师，化妆品和梳妆用具成了神圣仪式上的祭品。这里的每一样东西都非常鲜明清晰地凸现出来。诗人最初带着半宽容的嘲弄口吻，继续往下读时，这种口吻渐渐变得辛辣尖刻起来。她用来打扮自己的“金光闪闪的奖品”是用来祭祀她虚荣心的“全世界各色各类的供品；”她挑选饰物时“精心地操劳”含有言外之意，暗示在远方其他人为制作这些珠宝、香水、骨梳所付出的劳动。最后，用杂集在她“祭坛”上的什物，总括了她空虚、不分皂白的头脑：几本《圣经》放在美人斑和情书中间。比琳塔肯定会像前面那些丑老太婆一样了结自己的一生。

与蒲柏凝练卓绝的诗歌相对的，是一位当代英国诗人约翰·贝特吉曼写的一首讽刺诗《威斯敏斯特牧童》。像比琳塔一样，该诗中的女士也在举行一次宗教祭礼，但该诗绝非是摹仿英雄诗体的滑稽文字，它没有华丽多饰的语言，不押韵。事实上，这位女士在她真实的祈祷中也可能用了同样华丽的语言，——虽然把她的祈祷叫作内心独白似乎更恰当些。贝

特吉曼把她的祈祷展示给我们，不作任何评价，使之带有其全部天真无邪的势利和专心沉迷。诗人勾画出她跪着的姿势以及她荒诞而冷漠的狂妄自负，其效果与威斯敏斯特教堂在英国人民历史上所代表的各种涵义格格不入。

每当人声鼎沸的时候
　让我脱下另一只手套，
在教堂的钟声之下，
　舒适的伊甸园多么美妙。
这儿，在躺着英国元老的地方，
听一听一位女士的喊叫。

仁慈的上帝呀，求你轰炸德寇。
　但务必饶恕他们的妇女，
如果这一点难以办到，
　我们也会原谅你的过失。
但是，仁慈的上帝，不管我算什么，
都不要让别人把我炸死。

用你的圣手指挥我们的军队，
　让我们的国家不被瓜分，
请你指挥勇敢的牙马加、
洪都拉斯和多哥的黑肤士兵，
上帝呀，每场战斗中你都得保佑他们，

不过，也得保佑那些白人。

想一想我们的民族代表什么，
　　货摊上的书籍、乡村中的小道、
自由言语、自由通行，阶级差别、
　　民主和合乎体统的消耗。
奢华的卡多冈广场189号，
上帝呀，请你对它特别地关照。

亲爱的上帝，尽管我是罪人，
　　但过大的罪孽我没有去造，
现在我每当能够抽出时间，
　　都会来此参加晚祷。
上帝呀，请为我留下桂冠。
不要让我的股票价格迭落。
……
现在我的感觉有所好转，
　　听到你的话语该是多好的治疗，
在这儿，如此经常地埋葬
　　赫赫有名的国家元老。
现在，亲爱的上帝，我不能在此久等，
因为一桌午宴已经为我备好。

（吴德艺译）

上面关于女人的描写都是直接对社会的讽刺，是对一个

阶层的控告，同时又是对这个阶层中单个成员的控告，一针见血，毫无恻隐之心。它们以准确入微的描绘唤起我们所熟悉的各种典型，正如我们在本章前面部分引诗中认出人性中普遍存在的缺陷一样，我们一眼就认出这些典型。另一类讽刺诗，也包含普遍性和特殊性，也有从轻松喜剧到狂怒的各种口吻，这就是政治讽刺诗。政治是讽刺诗的天然题材，因为贪污腐败、谋求私利和一个阶层的利益在政治中屡见不鲜。德莱顿和蒲柏是两位伟大的英国诗人，他们的政治讽刺诗长存在百世不泯的艺术宝库之中。但是同时，许多采用歌谣形式的通俗文学作品从17世纪到19世纪也在不断涌现。这些歌谣直截而机巧，常用说反话的方式表现政治主题，直接反映“大街上的人”而非文雅世界。实际上，许多歌谣也是在大街上作为“活页印刷品”出售的，只是到后来歌谣才被偶然地搜集起来。写于18世纪初期的《驴牧师》，是一位匿名诗人的作品，它是一段轻松的独白，讨论一个生活依靠政治庇护的教士的道德准绳。

在贤明国王查理的盛世，
　　忠诚决不会吃亏，
我在教堂里勤恳地供职，
　　因此获封了高位。
对听众们，我天天宣传：
　　“国王是上帝的安排，
天罚那些胆敢造反

和触犯基督的狗崽”。

这是法律，先生们，

我将终生维护坚持，

不管谁当国王，先生们，

我都是布雷的牧师！

当高贵的詹姆斯戴上王冠，

罗马天主教变成时髦风尚，

我仔细地阅读《宣言》，

在《刑事法》中搜索枯肠：

罗马教会，我终于发现，

最符合我的秉性

过去我是耶稣会会员，

但是，现在为了革命。

这是法律……

当女王安妮登基时，这位牧师成为托利党人；在乔治一世统治下，他又摇身一变，成了辉格党人，他还决定只要有必要就继续留在辉格党内。

显赫的汉诺威王朝

和新教徒的后裔，

只要他们的乌纱帽不掉，

对他们，我就要高声宣誓：

在我的信仰和忠诚上
决不会有一丝动摇，
乔治永远是我合法的君王，
除非时代变化，把他推倒。
这是法律……

比《驴牧师》早一点的《赋税谣》，竟回响着现代的声音：

善良的人们，你愿被搜刮得精光？
只剩一个便士，也不学学聪明？
你们太像寓言里被遗弃的狗，
财产让人拿走，自己只抱住影子；
用华而不实的藉口和昂贵的代价，
为宗教发动战争，浪费我们的钱财，
被偷、被抢、被借、被花了，
直到都滚进魔鬼的腰包。

我们为新生儿付钱，也为死者交款；
单身汉付钱，结了婚也付钱；
为我们慈善的元老院不倒闭，
他们从头到脚苛以重税。
然而，我们给得多，得到的却是拳头；
在国内，我们受骗；在国外，我们惨败。
但是，没有尽头，没有尽头，老天知道！

19世纪，随着资产阶级的上升，阶级斗争就被写进了歌谣。《下层人民的歌》(1848）至少表明无产阶级能够运用讽刺这个武器大声疾呼：

我们春耕秋播——太低，太低，
　甚至在污秽的泥土里干活，
直到把田畴——盛满金谷粒粒，
　山谷里堆满芬香的草秣。
我们的地位自己清楚——太低，太低，
　处在地主东家的脚底：
我们种粮打谷——不低，不低，
　但是想吃面包，就太低，太低。

往下走啊走——我们太低，太低
　到了地狱般阴森的矿井，
把瑰丽斑斓的宝石采集，
　暴君却拿去镶在他的皇冠顶。
什么时候想要——他就俯赐恩旨，
　在我们肩上，压上新的担子：
我们要谈税收——太低，太低，
　但是要缴纳赋税，就不低，不低。

这类歌谣中最有力最愤怒的是拜伦的《〈反对破坏机器法案〉制订者颂》。1812年，由于推广了一种新型纺织机，诺丁

汉郡的纺织工人大批失业，他们为生计所迫，起来捣毁工厂里的机器。他们并未使用暴力反对他们的雇主，但是政府当局却用枪弹、绞刑、流放对付这些暴动者。拜伦扮演了人们通常都不愿支持的角色，他在上议院发表了一次慷慨激昂的演说，声援那些工人，谴责政府当局。一个月后，在《晨报》上发表这首诗：

一

哦，E 勋爵办法高明！R 男爵想得更妙！
有了你们这种议会，不列颠一定兴隆；
还有郝克斯倍里、哈罗比帮你们治理，
他们的药方是先杀人然后再纠正
那些恶徒；唔，织工们却变得非常刁难，
要求什么救济，为了慈善的缘故——
那就将他们成堆绞死在工厂外吧，
这样一来，岂不立刻制止了“错误”。

二

坏蛋们走投无路，也许就去抢劫，
那些贼种一定没有什么东西吃——
因此，假如谁打碎纱轴就被绞死，
那将节省下政府的钱粮和肉食；
制造人总比制造机器容易——
长统袜子也比人命更为值钱，

舍伍德的一列绞架使景色增光：

我们的商业，我们的自由前途无限！

三

近卫兵团，志愿军人，首都警察厅，

国法都动员起来，缉捕可怜的织工，

还有二十二团步兵，几十艘军舰，

两三名法庭的文官都助上绞刑；

有些勋爵，确实，愿意把法官唤来

听听他们的意见；但是现在不必了，

因为利物浦不甘于这样的地步：

所以，如今他们不经法官就被干掉！

四

很多人一定已经感觉惊诧了：

在饥荒遍野，穷人呻吟的地方，

为什么人命还不值一双袜子，

而捣毁机器竟至折断了骨头？

如果事情是这样发展，我相信，

（谁不愿意存着这样一个希望？）

那些蠢才的颈项一定先被打断，

假如人家要援救，却把绞绳给送上。

（查良铮译）

《审判的幻景》中的拜伦，作为一个讽刺家更为我们熟悉。1821年，英王乔治三世驾崩，当时的桂冠诗人罗伯特·骚塞为此发表一首捧场的颂诗，叫《审判的幻景》，他在诗中叙述了老国王进入天堂的经过。这使拜伦难以忍受。拜伦厌恶吹捧献媚的人，特别是骚塞，于是在他的《幻景》前言中宣称，骚塞“臃肿的阿谀之言，单调的厚颜之语，渎神的伪善之说”不能放任自流，必须予以回击。拜伦的诗中，“一个老人／和一个老的灵魂，两个全是瞎子，”乘着一朵云，由托利党的天使护送至天堂之门。在门前，撒旦和大天使迈克尔争论着是把这老头让进天国还是送入地狱。撒旦郑重地声明：

“请看看人世吧（我现在再一次这么说）：
这可怜虫，又老，又弱，又瞎，又疯，又无救，
当他年富力强，初登宝座，
全世界和他都呈现另一副面貌，
全球的海洋和陆上的许多邦国
都尊他为王：经历了多少次风暴
他的三岛仍在时间的深渊上飘浮；
因为暴虐的凶神看中此岛定居。

“他即位时年纪还轻，离位时春秋已高：
请看看他践祚时王国的国势，再看一下
他驾崩时王国的国情；边留意他的年表，

他起初怎样让一个幸臣当国；
对黄金的渴求又怎样迷住他的心窍，
这种叫化子的恶癖只能毁灭
那些最卑劣的心灵；至于其他，
你只消放眼一瞥法兰西和亚美利加。

“诚然，自始至终他是个帮凶
（凶犯已被我看管）；然而他就得
落个帮凶下场。从过去的朝代中
（人类领教了帝王怎样治国平天下），
从犯罪和杀戮的血腥史乘的瀚海中——
从师承恺撒的无数弟子中，就拿
最残酷的皇帝来说，其王朝也没有
他那样为白骨所堆满，为碧血所浸透。

迈克尔打断他的话，要求见证人。他从一群自愿作证的人中叫政治改革家约翰·威尔克斯上前，但是威尔克斯太宽宏大量，不赞同永久的处罚：

“这又何必！”精灵道，“既然消释了旧怨，
我难道还得反过来告发？这样的事
实难从命。而且，尽管他有上下两院，
最后，我还是把他弄得一败涂地：
在天上，我不愿重启旧怨，因为

一个帝王有这种行为毫不足怪。

然后，迈克尔又传玖涅斯上前。玖涅斯是一系列攻击国王和政府的《玖涅斯信件》作者的化名，但这些信件的作者到底是什么人，至今没有定论。

幻影出庭——灰白的头发，瘦长的形体，
看起来仿佛它在世时就是个幽灵；
行动敏捷，样子也很健旺，但是
辨认不出他的教养和身分；
他忽而变小，忽而又变大，忽而
恣意戏谑，忽而又脸色阴沉；
但当你对他的面貌仔细地端详，
又时刻在变——变成什么，无人能讲。

但玖涅斯也拒绝进一步给出他的证据，说：

“我的有案可查的控诉将比他
黄铜的墓志铭和棺椁更为久长。”

他一边说，一边化成“一阵轻烟”，消失无踪。

于是，撒旦建议让乔治·华盛顿和富兰克林来作证，但他的话又被刚到的小妖阿斯莫德打断。小妖背负一件重物，甚至把他的左翼扭伤了！说着“我真以为他把那些作品用

链子串起来挂在他颈项上。”他把骚塞放在他们中央。这时桂冠诗人开始不厌其烦地称述他许多诗作和散文作品的典雅高尚和重要性，然后，

他讲完了便抽出手稿；任凭魔鬼，
圣徒，天使怎样劝都没法阻挡
那声浪滔滔；因此他得以把全诗
开头的三行念完；但念到第四行，
整个的精灵，鬼怪的群英大会
早已散场，只留下了各种异味奇香：
天香四溢，硫烟熏天，他们跳开如闪电，
因为他那“美妙的弦歌”太不堪。

……

从混乱中我犹能瞥见最后的一幕：
国王乔治夹在当中溜进了天堂；
骚扰渐渐平静下来我才尽兴而归，
犹闻乔治王正练唱第一百首赞美诗。

（邱从乙译）

拜伦在诗中四处洒满尖刻辛辣的言词，但他的乐趣、愉快的心境以及基本上公正的批评使他的讽刺不带任何发泄个人怨恨的色彩。而德莱顿在《马克·傅莱克诺》中对托马斯·沙得威尔的描绘就难于做到如此公正不倚了。其中政治偏

见和对个人的诽谤之词处处可见。沙得威尔是沙夫茨伯里伯爵的支持者，而沙夫茨伯里伯爵又是德莱顿的大敌，(伯爵在德莱顿的政治讽刺诗《押沙龙与阿奇托菲尔》里被贬称为阿奇托菲尔②。虽然，《马克·傅莱克诺》的副标题是"对一个忠诚的新教徒诗人T.S.的讽刺"，即是对沙得威尔所在的辉格党的攻击，但是，该诗的主旨在于摧毁沙得威尔在文学界的声誉。德莱顿描绘到胡话王国的国君怎样挑选自己的继承人时，这幅讽刺肖像锋芒逼人，给沙得威尔以毁灭性打击。

这位年老的国君，安享着太平盛世，
五谷丰登，有不浅的福气；
日理万机，已把玉体消损，
终于该来思考大权的继承人；
掂量着太子们中间，哪一个合适，
禀赋发动神圣战争的才气，
"有了！上帝告诉我，谁
最像我，他就是唯一的指挥。
嘘——只有他，有我绝世的仪表，
他的迟钝麻木，早熟在青春年少：
嘘——儿子们中间，站着的那位，
十足痴愚，只有他才相匹配。

①沙夫茨伯里伯爵(**Earl of Shaftesbury**，1621—1683)英国政治家。

②押沙龙和阿奇托菲尔是《圣经》中的人物(见《圣经母·撒母耳记下》)。押沙龙反叛以色列国王，即他的父亲大卫，阿奇托菲尔本是大卫的谋臣，却倒向押沙龙，合谋进攻大卫。

其余的儿子，似乎各有假象，
但是，嘘——可不要上当。
智慧的几缕光线，完全可能
射进他们的灵魂，使他们有时聪明；
但是，嘘——真正的黑夜可不容许光线，
黑夜弥漫的浓雾要遮住白天。

把个人的讽刺画像描绘成社会的典型，这种高超的技巧属于蒲柏。斯威夫特声言，他自己力求通过讽刺诗文“医治人类的恶行”，但他又补充说：

恶意从来不是他的目的；
他鞭挞恶行，宽恕名字。

这并非绝对合符事实。没有任何诗比斯威夫特的《一首讽刺的挽诗》有更凶猛的人身攻击了，该诗在马博罗公爵死后把侮辱诽谤之词倾倒在他身上。然而，蒲柏更是公开地连篇累牍地指名道姓，当然不都是他仇敌的真名实姓，但这些相沿成习的代用名骗不了任何人，包括受攻击者们。18世纪是讽刺的伟大时代，有良好的理性，当时的宫廷，伦敦的咖啡馆和俱乐部，是一个个小型的、自成一体的都市社会。诗人在那里为一批有不同政见和个人关系、但却因相同的社会风尚和文学标准而聚在一起的读者们写作。当时的政治家们发现，诗人是政治宣传的便利工具；而诗人则只把自己视为社会良

心之代言人，视为社会反对贪欲、欺骗、自负、卖弄学问和腐败堕落的代言人。诗人决不想成为像斯宾塞那样神秘的寓言作家，也不想成为像密尔顿那样的先知和预言家，或像多恩那样的内心生活的探险家；他满足于用自己的天性去反对一般人持有的、严肃正经而有名无实的道德准则，满足于机智而积极有力地表达他的天性，而这样的表达，具有一般智力的人只要愿意也能胜任。

在蒲柏身上，那个时代发现这位天才人物与自己的美审趣味和需要完全吻合。蒲柏写过一组关于自己的戏剧性小说，他常把它们改来适应他的讽刺诗的各种场合。他可能像一位嘲弄女人愚蠢荒唐行为的风度翩翩的讽刺诗人，如在《夺发记》中一样；或者像一个怀有善意的城里人，被迫去暴露浅薄、嫉妒和沾沾自喜，这就是他在《致阿勃斯诺特医生书》中描绘约瑟夫·艾迪生时他自己的模样。在描述了艾迪生这位天赋极高的人被自己的小心眼和自高自大所毁之后，蒲柏仿佛真的为这位朋友的毁灭动了情感，总结道：

> 谁真的会嘲笑，如果有这样一个人？
> 谁不会叹息，如果他真是雅地加斯！①

蒲柏的第三付面具是一位为真理而战的无畏斗士，无往不前地挺身反对邪恶，举起他“神圣的武器”保卫社会，痛击社会的敌人。索顿·斯瑞奇从另一角度来看蒲柏，称他的攻击是“几

①雅地加斯 Titus Pomponius Atticus，公元前109—公元前32，古罗马政论家。

调羹滚沸的油被一个黑心肝的淘气鬼舀出来，从楼上的窗口倒在路过的仇人身上。”最冷酷无情、阴险毒辣的人身攻击是冲着斯伯洛斯来的，这也见于《致阿勃斯诺特医生书》中。受攻击者赫尔维勋爵是国王的一位朋友，特别是王后的一位挚友(王后在诗中被称作夏娃)。勋爵当时是宫廷副侍从长，在诗中被称为斯伯洛斯，这是尼禄皇帝最宠信的宦官之名。蒲柏曾经把他嘲笑为一位蹩脚诗人。赫尔维勋爵这个极为自负的人，也曾用粗俗下流的诗回敬蒲柏，指责他在翻译荷马史诗上抄袭剽窃，并说蒲柏身体上的缺陷造成了他头脑中相应的缺陷。因此毫无疑问，蒲柏就在赫尔维脸上的女性特征和贫弱无力的智力上大做文章。诗歌一开始，蒲柏就向读者宣布：“让斯伯洛斯发抖”——这时，阿勃斯 诺特 插进来，带着一丝轻蔑和否定的口吻说：

什么？那个粉面小孺
斯伯洛斯，那堆蠢驴奶的凝乳？
嘲讽或夸赞，唉呀呀，他可有感觉？
是谁把一只蝴蝶压碎在轮脚？

这时，蒲柏带着他露骨的恶毒插进来：

让我给这只小虫安上一对金色翅膀，
这搽脂抹粉的脏孩子，熏臭还有刺芒；
他嗡嗡营营去骚扰英才与姝丽，

然而英才不理睬，姝丽也不感兴趣；
纯种的走狗，彬彬有礼，只会
咕哝，决没有胆量上前狂吠。
固定不变的微笑，泄露他内心的空虚，
有如一望见底的溪水，一路涟漪；
说起话来，满嘴空洞的华辞，
像木偶的吱吱声，提词员的喘息，
或如那只熟悉的癞蛤蟆伏在夏娃身边，
唾沫毒液，四处飞旋，
有戏言妙语，谎话中伤，
还有怨恨、淫词、渎神的诗行；
他的机智在这与那之间奔忙，
忽高，忽低，忽而抓住，忽而溜光，
他自己本来就是一个粗陋的对比。
虚伪的东西，扮演两种角色，
浅陋的脑袋！腐烂的心穴；
梳妆台前的纨绔，饭桌前的佞人，
忽而碎步像个小姐，忽而阔步像个贵人。
夏娃的引诱者，法师们早就明示，
小天使的脸蛋，爬虫的身躯和四肢；
惊退你的美容，无人相信的头脑，
偷窃爬行的机智，舐食尘泥的骄傲。

诽谤辱骂之词和极度的厌恶感塞满诗行，每两行都盛满

毒药，若要想再增添些花样，恐怕很困难了。诗人先玩弄压碎一只又臭又刺人的小虫的把戏，诗中接着出现呆钝大脑的种种表征：麻木的微笑、浮夸的言谈、对达官显贵的谄媚奉承；然后穷追这个“粗陋的对比”，每一行都冒出一个对比，对比的两边就本身来说都是一个侮辱。

赫尔维勋爵没有作任何回击。蒲柏在关于他自己的评语中肯定说的是真话：

是的，我高傲，我必须高傲，
以便看到人们，不怕上帝却怕我。

上面所引的讽刺诗，无论是对一般人、对社会还是个人的讽刺，都没有给同情留一点余地。仇恨、恶意以及一切冷酷残忍组成了这些讽刺。但是，只要诗人对某种境况的讽刺充满了对陷于那种境况中的受难者们真正的同情，社会讽刺诗也可以交流深刻的人类感情。布莱克的《伦敦》就是一个佳例：

我走过每条独占的街道，
徘徊在独占的泰晤士河边，
我看见每个过往的行人
有一张衰弱、痛苦的脸。

每个人的每声呼喊，
每个婴孩害怕的号叫，

每句话，每条禁令，
都响着心灵铸成的镣铐。

多少扫烟囱孩子的喊叫
震惊了每座熏黑的教堂，
不幸士兵的长叹
像鲜血流下了官墙。

最怕是深夜的街头
又听年轻妓女的诅咒！
它骇住了初生儿的眼泪，
又带来瘟疫、使婚车变成灵柩。

（王佐良译）

从某种程度上说，这是对社会的一次全面的愤怒控诉。“心灵铸成的镣铐”锁住一切本应自由生长的东西；每一样东西和每一个人都是被“独占的”，即一切都被严密管理起来，以便搜刮利钱。衰弱、痛苦、害怕毁坏了一张张脸，遍布伦敦的街道、教堂和皇宫。扫烟囱孩子的悲惨处境、成年的士兵、年轻的妓女摧毁了基督教、好政府以及种种个人关系的一切理想。最后一行：“使婚车变成灵柩”，总结了这幅图景中虽生犹死的主题。

然而在深层意义上，以上一切又不仅仅是发自人类铁石心肠的仇恨和对受难者的同情，而且还是对积极的生活理想

的热情追求。那些被邪恶玷污了的理想即是自由、力量、快乐、共同性，一句话，就是爱。

现代诗人奥顿的《阿喀琉斯之盾》也带有布莱克的全部同情，对社会作了同样的批评，但是却缺乏布莱克的热情。该诗的标题出自荷马在《伊利亚特》中对阿喀琉斯之盾的描写，这只盾牌是奥林匹斯神山的锻冶之神赫斐斯托斯在阿喀琉斯即将与赫克托耳决一雌雄之前为他锻造的。荷马把战争的场景和暴行放在盾上，奥顿则把这些抹去，代之以和平的场景，表现了《伊利亚特》中完全没有的东西：井然有序的城市生活，宁静的田舍风光，乡村的田庄、广原和葡萄园，乡间的游乐活动，翩翩起舞的小伙子和少女们以及站在一旁观看的老人们等，一切构成一个生气勃勃的集体的共同劳动和玩乐。奥顿在这里通过对现代社会的批评，反衬出这种背景，并用它与大众文明的严密组织和枯燥无味——布莱克"心灵铸成的镣铐"——相对照；他与布莱克一样，把批评的锋芒直指人与人之间的残酷无情，直指各种罪行和没有爱的孩子们的苦难：

她从他肩上看过去
　寻找葡萄和橄榄、
大理石、秩序井然的城市、
　深红色大海上的船帆；
但是，在闪闪发光的金属上，
　他的双手放下的却是

铅块一般的天空、
　人造的荒凉空地。

毫无特色的平原，发黑、光秃，
　没有一片草叶，没有邻居的足迹，
没有东西进餐，没有地方就坐；
　然而在那空寂的荒地
　难以解理的众人却在聚集，
百万只眼睛，百万双靴子，
没有表情，列队等待着一个手势。

没有露面的声音从空中飘出，
　统计资料表明，有些原因，
说出来像这块地方一样平板、干枯，
　不愉悦任何人物，不讨论任何事情，
　一队接着一队，迎着云雾般的灰尘，
他们齐步走开，忍受着一个信仰，
结果它必使他们在某处遭难。

　她从他肩上看过去
　寻找宗教仪式上的虔诚、
戴上了花环的犊子、
　奠酒和别的祭品，
但是，在闪闪发光的金属上，

本来应该是祭坛，
可是在他那摇曳的炉火下，
她看到的却是另一番景象。
有刺的铁丝围住了专横的地方，
烦躁的官员躺在那儿（说着趣闻），
天气炎热，哨兵们汗流浃背；
一群正派的普通百姓
从外面观看，既不移步也不出声，
就像三个暗淡的图像
笔直地绑在钉于地上的木桩。
这个世上的群众和帝王，
都有着分量，而且分量始终一样，
但都躺在别人的手上；他们渺小，
不能期待帮助，也没有人肯来帮忙；
他们敌人想做的一切已经做完；
他们的羞耻无与伦比：失去自尊，
在肉体死亡之前，灵魂就不再生存。
她从他肩上看过去
寻找比赛中的运动员、
摇动着肢体的男男女女，
甜甜蜜蜜地起舞翩翩，

快速、快速地合着音乐的节奏；
　　但是，在闪闪发光的盾牌上，
他的双手布置的不是舞厅，
　　而是布满枯草的田地的荒凉。

一个衣着褴褛的小顽皮，
　　在那空地漫无目的地独自闲逛；
一只鸟儿从明确的石头上瞥之大吉；
　　两个姑娘遭到强奸，两个男孩践杀第三；
　　这就是他看到的公理，他从未听见
任何一个世界会信守谐言，
或任何人因别人痛哭而呜咽。

锻造武器的赫斐斯托斯，
长着薄薄的嘴唇，离去时蹒蹒跚跚；
胸膛闪闪发光的忒提斯
　　灰心丧气地大声哭喊，
责怪上帝讨好她儿子的行径，
　　她儿子阿喀琉斯，残忍地杀人，
他力大无比，心肠如铁，
但是，如今也不见了踪影。

（吴德艺译）

11、自　然

“自然只存活于我们的生命里”

——柯勒律治

1935年5月5日，弗吉尼娅·伍尔芙在日记中写道：“想象越复杂，越难于讽刺；想象理解得越多，就越难归纳总结。”这段话道出了英国奥古斯都时代讽刺占优势的原因。当时的诗人们不愿深究社会表层下的情感层次，而把一切神秘莫解的东西都纳于理性认识的卵翼下。个人既不准哀叹人生，也不许批评人生的局限，更不敢奢望奋发超越这种局限。蒲柏写道：

要有自知之明：上帝赐予你
这恰到好处的羸弱和痴愚。

与这种观点背道而驰的，我们可以用华兹华斯的浪漫主义热望为例：

无论青春年少还是垂暮之年，
命运，是我们的灵府和家园，
它闪烁在无限的前方，那唯一的地方，
它伴随着信念，不死的信念，

伴随着奋斗、理想、热望
和即将实现的意愿。

在奥古斯都时代的诗人们眼里，所有这些精神上的、富于想象的企望都不足为信。他们将其贬为“狂热”；这个字眼在他们的词汇中无疑是一个贬义词。在他们看来，文明就是一种象他们的英雄偶句诗一样齐整、简练的理想。然而，生活在17世纪后期的德莱顿，早在这种理想稳固建立以前，就洞察到它在生活与写作两方面的局限性：

于是，我们的时代终于磨练得温文尔雅，
然而，技巧中有所收获，却把力量撤下。

人类天性中的非理性和自发性因素，是不能忽视的，人为的压制不可避免地要带来浪漫主义的反叛。

“浪漫主义的复兴”通常可以追溯到1798年华兹华斯和柯勒律治合编的《抒情歌谣集》的出版。“浪漫主义的复兴”有时称为“回归自然，”因而突出地与自然诗联系在一起。然而，人类各个时代都有描写自然的诗，虽然其特征和性质依照各个时代的不同审美情趣和各位诗人的不同感受力而变化万千。18世纪有过许多描写自然的诗，但那些诗现在已很少有人问津。当时摹仿古代诗人的传统而写成的田园诗，十分流行。那些田园诗，裹在传统的“诗的措词”的外衣下，读的是融融的春日，微明的清晨，飞散的水沫，浮

蔓的青藤，暖日的流金，轻拂的和风以及喧嚣的大海等。摒弃这种机械的因袭，把传统的措词与精确的描绘结合起来，这种意义上的“回归自然”，肇始于詹姆斯·汤普逊的《四季歌》(该诗发表于1726—1730年）和18世纪威廉·库柏与乔治·克雷布的诗歌。一些末流诗人对大自然的描绘也实在倒人胃口，那些诗仿佛是让缪斯来一手炮制的，要使它们充满生气还需要一定的技巧和感情，18世纪的诗人具有这种技巧和感情，然而他们却把它用于其他题材。一接触奥古斯都时代前后的诗人，我们会情不自禁地为他们笔下大自然无尽的美所吸引，陶醉在那些湖光山色之中；我们还会惊喜地发现，他们对外部和内部气象作了多方面的描绘。中世纪的诗人乔叟、兰格兰特、《高文爵士与绿衣骑士》的作者以及抒情诗作者们，将我们带到各个季节中的乡村，并以此作为诗中男女主人公活动的自然背景；但他们作品的语言大多艰涩难解，普通读者若想从这些作品中摘录隽言警句，必然会大失所望。伊丽莎白时代的诗人们也有类似的审美趣味，但是当时人们对古希腊罗马诗人的浓厚兴趣，促使他们去摹仿或改写古代诗人的田园诗，比起他们18世纪的继承者来，他们的摹仿和改写富有个性和艺术魁力。下面这首诗，选自斯宾塞的《婚前曲》，描写几位正忙着为她们临近的婚礼做准备的绝色美女，诗人用语言创造了波提切利① 的著名油画《春》中流畅的韵律和明快的色彩，诗的节奏增加了诗的典雅和旋律美。

---

①波提切利(*Botticelli*，1444－1510)，意大利文艺复兴时期最伟大的画家之一；代表作为《春》、《维纳斯的诞生》。

在河边的如茵草地上
我望见一群天仙般的姑娘，
这些水泽的娇女啊
蓬松着飘散的绿云
宛若柔美的新娘；
手挎玲珑的小篮，
把草地上的花儿采撷，
那编篮真叫人欣赏：
纤纤素手，轻轻摘断
高枝上细嫩的花茎；
她们采着草地上的群芬：
淡兰色的紫罗兰，
幽合在夜晚的雏菊，
纯洁的百合，忠贞的樱草；
留下朱红的蔷薇，
等到临近的花烛洞房，
采来插在新郎的花冠上：
美丽的泰晤士河，伴我歌声荡漾。

伊丽莎白时代的诗人也写过难以数计的诗，咏赞春天永葆清新的欢乐。托马斯·纳许的一首颂春诗，与他在瘟疫流行年代里写的诗形成极为鲜明的对比：

春，甘美之春，一年之中的尧舜，

处处都有花树，都有女儿环舞，
微寒但觉清和，佳禽争着唱歌，
　咽咽，啾啾，哥哥，割麦、插一禾！

榆柳呀山楂．打扮着田舍人家，
羊羔喜游，牧笛儿整日价吹奏，
百鸟总在和鸣，一片悠扬声韵，
　咽咽，啾啾，哥哥，割麦、插一禾！

郊原荡漾香风，雏菊吻人脚踵，
情侣作对成双，老妪坐晒阳光，
走向任何通衢，都有歌声悦耳，
　咽咽．啾啾．哥哥．割麦、割一禾！
　春！甘美之春。

（郭沫若译）

莎士比亚的戏剧、十四行诗以及其他诗歌，笔意逼真著实，仿佛他真是个村夫似的。他在第一首诗《维纳斯与阿都尼》中，描绘了为猎人追逐的可怜的野兔瓦特：

怎样跑得比风还快，怎样制胜出奇，
拐千弯，转万角，闪躲腾挪，旁突又侧驰。

然后，可怜的小野兔：

在远处的山上息足，
用后腿支身，叫前身拱起，把两耳耸立，
听一听它的故人是否仍旧穷追紧逼。

后来，《冬天的故事》中的潘狄塔说水仙花：

在燕子尚未归来以前，就已经大胆开放，丰姿
招展地迎着三月和风的水仙花。

象斯宾塞一样，密尔顿也将英格兰草地和灌木树篱上的鲜花安放在一个典雅的场景中，但不是为了点缀婚礼，而是陪衬葬礼。

采来早放的报春花，已孤独地凋敝，
采来百脉根，和苍白的茉莉，
采来白色的石竹和墨泪斑斑的三色堇，
还有鲜艳的紫罗兰，
采来麝香玫瑰，和盛装的忍冬，
采来惨白的立金花，低垂着忧伤的头，
采来一切绣着悲哀的花朵吧！
让不凋花献出她的全部美色，
让水仙花儿盛满伤心的泪水，
向利斯德扎满桂枝的灵柩抛洒。

华兹华斯给我们描绘了一只自由自在、欢蹦活跳的野兔：

小兔撒开腿一阵欢跑，
在水洼路上扬起满天雾，
水雾在阳光中闪闪忽急，
一路追踪着她的脚步。

雪莱在下面两节格律严整的诗中，创造出一种荒凉的氛围：

一只丧偶的小鸟独栖在一棵
冬枝上，为她的伴侣哀戚；
冻僵的寒风在上空爬行，
冰凝的小溪在下方喘息。

光秃秃的林中没有一片树叶，
萧条的大地上百花凋零，
茫茫原野万物凝固，
只有水车在凄声低吟。

在现代诗人中有两位因其异乎寻常的描写手法尤为引人注目，他们是D·H·劳伦斯和玛丽安娜·莫尔。劳伦斯笔下的花草禽兽（他的一本诗集即以此命名）有一种炽烈的生命

力，他写火鸡：

你下颌的垂肉象滚烫的钢渣一般火红，
正在渐渐冷却
冷却成粉状的、氧化了的淡青。

他写鸟儿突如其来的疾飞：

它五彩缤纷的花瓣
闪烁着青铜的光泽……
如此美妙多姿，
顿时，铜风铃又骤然响起。

他还把大袋鼠描绘为“难看的手掌，低垂着的维多利亚式的肩膀”；把母山羊描绘为“淫荡的铁嘴挂着微笑，活像蒙娜·丽莎”。

劳伦斯使我们感到自然界紧张的生活，每一种生物都被异化了；然而，玛丽安娜·莫尔的动物则生活在一个一切都精确地安排好了的世界中。例如，她的跳鼠是这样寻食的：

东蹦西跳，
两步并着一步跑，
象牧笛上错落的
音孔，它停止了寻食，

乘上小小的脚轮，以袋鼠的
神速，留下羊齿草般的脚印。

她说英国的盾形纹章：

狮子彬彬有礼地举起前肢，
独角兽也用后腿轮番站立。

描写大自然的令人神往的诗篇，完全足以编成一本诗集，但是，这类主题很快就丧失了魅力。外在世界与人的内心世界之间更深刻、更复杂的联系催生着最优秀的自然诗。谈到这一点，我们可以区分两种主要写法：第一是追求主观上强烈地与自然力合一，如华兹华斯和19世纪早期的其他浪漫主义诗人；其次是采用寓言的方式，其中自然绝不是只作为自然本身而呈现出来的，它更广泛更一般地体现了道德和情感真实。

现在，华兹华斯已经不如从前那样广受欢迎了，原因之一无疑是他的诗良莠杂芜，悬殊过大。这一事实，J·K·斯蒂芬在评论中曾经诙谐地强调过，他借用华兹华斯的十四行诗《一个英国人对征服瑞士有感》的头两行："这儿混合着两种声音；一个是大海之声，另一个是高山之音……"，将其改为：

那儿有两种声音，一个来自深海，
它学着暴风骤雨的旋律，

时而咆啸，时而同变幻的大海低语，
时而象鸟儿般鸣啭，时而温柔地沉寂；
另一个来自半痴的老羊，
咩咩地发出清晰的单调，
只不过在表明二二得三，
草是绿的、湖是湿的、山是陡的；
啊，华兹华斯，两种声音都是你的……

即使是华兹华斯最好的诗，也缺乏吸引力。他是一个极端个人化的诗人，对读者直抒内心深处的体验，而这些体验不可能再引起大多数现代读者的共鸣。与自然的神交现在已不太受人重视，人们住在乡村以逃避人流、噪音、灰尘和城市生活气息，他们在自己的花园里劳动，驾着自己的汽车外出旅行，夏天去海滨消夏，举行鸡尾酒会，完全如同在家里一般。全部生活变得如此都市化，以致使浪漫主义诗人热情迷恋的山峦、夜莺、云雀、杜鹃、云彩、西风以及小白屈菜之类的东西，显得格格不入，他们的诗歌仅仅在英国文学课上阅读。刊登在《笨拙》周刊上的一则笑语，说得比较贴切：一位正想着考试题的教授与一位诗人一起在春天的林荫道上散步，诗人吟道：

呵，布谷鸟！我该称你为鸟儿
还是一个游荡的声音？

教授接下去说道：

请选出一个答案

并说出原因。

然而，华兹华斯及其追随者们披露的是人的秘密而非自然的秘密，正如雅克·巴扬思在论述浪漫主义诗人时所说："实际上，他们是戏剧家，把自我作为感光板去捕捉外界提供的分子运动和精神运动。"无论我们能否对这派诗人提供的特殊的情感刺激作出反应，或者对我们自己生活中不同的刺激作出反应，我们都能凭借想象进入那种体验，因为唤起的情感都是人类共有的，因此我们也能分享。在《水仙》中，我们与诗人一道经历了一次变化，即那种冷漠和孤独的情绪在见到花朵和湖泊时奇迹般地转变成对宇宙和谐统一的信念。虽然这种信念是华兹华斯本人所抱的最终信念，但是他根本没有时时刻刻抱着这种信念。在《序曲》的第一章，华兹华斯告诉我们：

在播种季节及时播下了我的灵魂，

在美与恐惧养育下我长大成人……

他以极其生动的笔触唤起一段段恐怖的经历，譬如，夜晚荡舟在月光如水的湖泊上，忽然意外地发现一座隐藏的山峰，慢慢地膨胀，似乎追踪着诗人，等等。

巨大的悬崖
好象出于力的本能，
掀起它的头。我奋力击桨，
庞大的悬崖还在膨胀，
在我和群星之间高高地升起，
信然不住，有如一个活物
追踪我，甩开了大步。

这种恐惧，带来“对生命未知的方式/一种模糊不定的感觉”，带来黑暗、孤寂以及“遗弃的茫然”。然而，这诸种感觉又为一个“精灵”的其他感觉所平衡，这个“精灵”安全地卫护着诗人。在滑冰的场景中，起初是群山围着他旋转，然后他迅速地停下来：

然而座座孤独的悬崖
仍在我身边滚动，好象地球
以可见的运动周而复始地循环……
我静立着，观察着
直到万物沉入无梦的酣眠。

以上和其他许多意识的片断，逐渐使他相信：

人的心灵宛若乐曲的低喃
有如悦耳的和声，

一种隐秘无形的技巧
调整了不谐和的噪音
把它们汇入一个整体。

这段乐曲包括，而且必须包括苦恼、不幸、追悔和痛苦的诸种体验，必须包括调合在活生生的灵魂中的全部“人类安宁或悲惨的乐章”。在《丁登寺》一诗中，华兹华斯陈述了他的信念：通过对最终和谐统一的感觉，“我们可以窥见万物的生命。”他询问这是否只是“一个空洞的信念”，然后又肯定地说这种信念已在他和他的妹妹多萝西身上应验了。这首诗正是写给他妹妹的。在诗的结尾处，他最终憩息于自信，相信宁谧、美和快乐完全占有了他们：

不管是流言蜚语，奇谈妄说
或是庸人的耻笑，
或是虚伪的问候，
或是琐碎沉闷的生活，
都不能把我们战胜。

这不是“遁入自然”，而是一种启示：通过人与自然的合一，人的心灵能够发现自身的全部价值和有规律的安宁，并且能够逃避尘世的“令人茫然的烦扰”。

华兹华斯写过许多诗来谈论他的信念而不是在“想象的瞬间”创造这些信念。然而，在《序曲》的许多场景中，他

自己的形象变得富有象征意义，如象孤独的割禾人、迈克尔、拾水蛭老人等一样。这些人物以湖泊或河流、沼泽或溪谷为活动背景，通过每一次心灵的体验，获得对“万物的生命”的一次又一次的新的领悟。

没有一个浪漫主义诗人达到了华兹华斯的宁静的境界，但是这些浪漫主义诗人的洞察力，却通过同一途径达到了华兹华斯的高度。例如济慈著名的《夜莺颂》，通过夜莺的歌声，唤起一个永恒世界的幻景，于是，诗人从中获得了华兹华斯式的和谐和宁静感。然而，济慈只能暂时保持这种感觉，到诗的结尾他也不能确信这种感觉的真实性。济慈的表现方法，与华兹华斯的恰恰相反。他的每一诗节都容纳着丰富的感性意象和描绘，没有纯粹的叙述。诗人最先倾听从“轻翼的树神”那儿传来的歌声：

在满长绿榆，
音韵悦耳、无数阴影的地方，
引吭高歌、赞颂美夏。

（朱维基译）

这歌声有如鸦片，使他解脱于悲哀的记忆：

疲倦、狂热和恼恨，
人们坐在这里听着彼此的悲叹；

开初，他渴望用“满溢着温暖的南方的酒杯”和夏日盛宴的气氛去呼应那美妙的歌声：

使人领略到花香和绿野风光，
领略到跳舞，歌唱，和阳光的欢乐！

然后，想象的世界取代了那充满阳光的画面，诗人要追寻夜莺的歌声，走进夜莺啼啭的林中，来到一片旷野：

我看不见脚下是什么花朵，
　也不见萦绕树枝的是什么香气，
但在馨香的昏暗里却猜得到
　当令的月份将以什么芳香
给与那碧草，丛林，野果树；
　那白色的山楂，牧野的蔷薇，
那盖在树叶里的易凋的紫罗兰；
　和五月中旬的大孩子，
那沾着露浆的将放的麝香玫瑰，
夏夜嗡嗡青蝇出没之所。

在“馨香的昏暗”笼罩下的幻景，它的感性美渐渐转化为对死亡本身的迷恋。死亡，不是第三诗节描绘的“年轻人变得苍白，消瘦死亡”，而是一种“安详的死亡”，在那里夜莺的歌声是他的安魂曲，他将躺在鲜花丛中，经过再生的轮回。

领悟到夜莺歌声中永恒的东西后，诗人又回到现实。诗人在倾听歌声时再也不感到孤独惆怅了，他联想到人类漫长的历史：在“皇帝与小丑”的异教时代，在路得① 站在“异国的麦田”中的犹太民族的历史时期，或者在中世纪的传奇世界里，人类用自己的悲欢苦乐来应和夜莺的歌声：

经常朝着危急的海浪而开的
那个着了魔法似的窗格，

这一瞬间，诗人纵览了自然和人类的全部演进和变化历程，他既囿于时间之内，又超然于时间之外；但是，那超越的刹那转眼即逝：

孤寂！这两字犹如一声晨钟，
把我敲回到自己立脚的地方！

“消逝了，那美妙的乐曲”——这乐曲对华兹华斯来说协调着一切不谐和的噪音——济慈被抛进自己内心的感情冲突中，疑惑着何谓现实，何谓幻景？“我醒着，还是在昏睡？”

正是出自这种混然交织的悲哀和狂喜，雪莱向西风大声呼号。在《西风颂》第一章里，他将西风称为毁灭者和保存者。这秋之实体的“狂野气息”趋赶着飘零的枯叶，并“将

①路得(Ruth)，摩押女人，拿俄米的儿媳。在伯利恒嫁给波阿斯，生俄备。俄备是大卫的祖父。(见《圣经·路得记》)。此处指犹太民族成长发展的早期。

有翅的种籽／凌空运送到他们黑暗的越冬床圃；”正是这样，春天的西风才会吹响复苏的嘹亮号角，“驱送香甜的花蕾到空中觅食就饮／给高山平原注满生命的色彩和芬芳。”然而，雪莱正处在自己精神的肃杀秋气里，他把该诗改变成渴念自己与西风合一的祈求：

但愿你勇猛的精灵，
竟是我的魂魄，我能成为剽悍的你！

诗人将初春苏醒的大地、自己再次获得灵感的精神以及愿自己的诗给人类带来新生的希翼结合在一起。

请把我枯萎的思绪播送宇宙，
就像你驱遣落叶催促新的生命，
请凭借我这韵文写就的符咒，

就像从未灭的余烬飏出炉灰和火星，
把我的话语传遍天地间万户千家，
通过我的嘴唇，向沉睡未醒的人境，
让预言的号角奏鸣！哦，风啊，
如果冬天来了，春天还会远吗？

（江枫译）

戴兰·托马斯是唯一具有浪漫主义的人与自然合一这种观点的现代诗人，但他所谓的合一，在程度上乃是不同的。他的观点不带有任何精神或道德上的涵义，仅仅基于一种无可逃避的认识：自然是人的生死轮回的一个组成部分。自然不是一种精神，通过对自然的瞑想，人不可能超越尘世的局限。自然是一种力，一个过程，在它严酷无情的节律下，人毫无反抗之力，它带给人的恐惧胜于美。戴兰的诗，没有华兹华斯的透澈明晰，也没有济慈或雪莱的华丽多饰，他的诗铿锵有力，多用连锁式隐喻，常显得含蓄朦胧。

流过绿色导火线的力，催促着花朵，
催促我绿色的年华；击毁树根的
寒热，使我焦枯毁灭。
我无言告诉那朵凋残的玫瑰
我的青春是被这严冬的寒热消毁。

驱使溪水挤过岩缝的力，驱迫我
红色的血液，吸干汩汩小溪的嘴
也使我的血管枯竭。
我无言告诉我的血管
那张嘴怎样把山泉吸干。

搅动池中一汪清水的手
搅动流沙翻飞；束缚狂风的绳索

曳住我那张裹尸布做的帆。
我无言告诉被处以绞刑的人
刽子手的石灰，是用我的躯体做成。

时间的双唇象水蛭紧贴泉源；
爱滴下来，又迅而聚在一起，
但那流下的血会抚慰她的创痛。
我无言告诉迎面吹来的风
时间在群星的周围记下了一个天堂。

我无言告诉爱人的坟墓
我的床单上，爬着同样的蛆虫。

诗人同时感到生命之力的驱使和死亡之力的不可抗拒——它们二者不可分割。诗中迭起的“我无言”意味着任何言语也不能表达这种忧虑：它潜伏在身体的每一个细胞中。全诗以一个凝练的隐喻开始，花茎这根绿色导火线把诗人自己的生命与大自然的生命连结起来，但这根绿色导火线会象击毁树木一样，摧毁他绿色的年华。绿色导火线既是创造者又是毁灭者，它是不可分割的温暖与寒冷（严冬的寒热），当风霜袭来，它使盛开的玫瑰凋萎。

第二节中两两相对的是，液体的流动和干涸，既能吸入又能说出的嘴这个隐喻。这是，创造再一次与毁灭混合在一起。

这种结构在第三节中又重复出现。力被比拟为一只手，这只手拥有《约伯记》上记载的上帝之手的威力："他搅动大海。"然而，本诗没有宗教的敬畏感，像他后期的作品一样。这只手控制着水、天空、大地，也控制着诗人自己驶过疾风暴雨的生命之舟。"shroud" 有裹尸布和拉住桅杆的绳索 两种涵义。接着诗人移到另一个完全不同的意象上。我认为前面出现的绳索已经提示了"被处以绞刑的人"。此时诗人谈到，他尽管活着，却在不断排泄用来做生石灰的废物，被绞死的人的尸体，就用这种生石灰来销毁。

第四节尤为难解。力在这里变成了时间，紧附在生命的源泉上，(此处指性)，吸尽了生命的活力，象吸干人血的水蛭一般。爱滴下来又聚集起来，这很象从水蛭咬的伤口渗出的鲜血。过去把放血视为一种治疗手段，这里与性行为产生的安宁作用相联系；但与此同时，"流下的血" 意味着体内最后流出的血，临近死亡的时刻，正带来人生最后的"安宁"。后面两行令我困惑不解，诗人在把爱情描绘为一种似是而非的独立物——环绕群星的天堂；并告诉恋人们时间和季节同时又控制着爱情呢，还是说爱情别非他物，只不过是一个过程而已？最后两行对全诗作了总结。

我们不可能不感到该诗的语言波澜壮阔，气势雄浑，挺脱刚健，生意盎然；也不可能不暗自发问为何如此简单的思想要变得如此复杂深奥。诗中堆砌重叠的隐喻，妨碍了意义的自如表达。

取材于自然，带有道德说教意味，对人生真谛有所揭示

的寓言，流行于各个时代。下面是伊丽莎白时代的诗人埃德蒙·博尔顿所写的《翻案诗》(A Palinode）的第一节。这个标题指用词的颠倒、重复来表现主题的一种诗体。在这首诗里，词在富于音乐性的、优雅的重复结构中时隐时现地舞蹈。

像河畔的樱草花一样凋残，
　像汩汩泉水上的阳光一样烟逝，
像微风鼓起的气泡一样消散，
　像地衣紧裹的高山上的积雪一样消释：
赞誉、浮华、荣耀、喜悦（浮生所赚）
　的樱草花、阳光、气泡和积雪
消释、消散、烟逝、凋残，
　甜美的赞誉、空虚的浮华、显赫的荣
　　耀、短暂的喜悦。
湘汩哀音的河畔，凋残的樱草花，
　咽咽啜泣的泉水上，烟逝的阳光，
消散得无影无踪的气泡，
　以及赤裸的高山上，消释的积雪，
它们象征我们积聚的富财美誉
　转眼就凋残、消散、烟逝、消释。

《葬礼》的作者亨利·金，在《花前沉思》中用迷人的简洁手法对花和他自己进行这样的道德说教：

无忌的花朵，我愿学你把它苦苦追求
象你一样事到功成，
你来自异地，展示万端旖旎，
旋而又复归静偃的大地；
你谦虚朴实，乐天知命，
因为你缀花的华披是土地的馈赠：

你严守光阴的羁縻，而我
却愿永驻仲春，
我的命运不愿知晓寒冬，不愿死，
甚至不愿把它思量；
啊，我愿眺望我安息的一隅，
笑盈盈，有如你的欢畅：

请教我面临死亡，毫不惊悸，
不要教我就此停息；
多少次我望见你在棺椁墓地
新鲜艳丽，穿戴整齐；
芬芳的花朵，教我用呼息
有如你，薰香我的长逝。

托马斯·哈代在《黑暗中的鸫鸟》一诗中发现了新世纪的一线希望。这首诗作于1900年12月。

我倚在以树丛作篱的门边，
　寒霜象幽灵般发灰，
冬的沉渣使那白日之眼
　在苍白中更添憔悴。
纠缠的藤蔓在天上划线，
　宛如断了的琴弦，
而出没附近的一切人类
　都已退到家中火边。

陆地轮廓分明，望去恰似
　斜卧着世纪的尸体，
阴沉的天穹是他的墓室，
　风在为他哀悼哭泣。
自古以来萌芽生长的冲动
　已收缩得又干又硬，
大地上有个灵魂与我一同
　似乎都已丧失热情。
突然间，头顶上有个声音
　在细枝萧瑟间升起，
一曲黄昏之歌满腔热情
　唱出了无限欣喜，——
这是一只鹪鸟，瘦弱、老衰，
　羽毛被阵风吹乱，
却决心把他的心灵敞开，

倾泻向渐浓的黑暗。

远远近近，任你四处寻找，
　在地面的万物上
值得欢唱的原因是这么少，
　是什么使他欣喜若狂？
这使我觉得：他颤音的歌词，
　它欢乐的晚安曲调
含有某种幸福希望——为它所知，
　而不为我所知晓。

（飞白译）

20世纪的自然诗与哈代这首诗大同小异。现代诗人很少写纯描绘性的诗，也不企望仿效那些二流的浪漫主义作家，逃向柯勒律治所谓的“精神静养之地”，奥顿代表这些现代诗人含蓄地说：

我觉得艺术的题材是人
而景物只是人的陪衬。

叶芝和艾略特常用自然物作象征，一只天鹅或是一颗栗树，一片荒原或是一座玫瑰花园；但是这些东西已不再是自然界的一部分了：它们出现在诗中是为了使人类感情的内在世界物象化。有人曾说佛罗斯特是“一个自然诗人”，所以，当佛

罗斯特自己公开宣称他平生只写过一首“自然诗”——早期的一首抒情诗时，他的崇拜者们肯定会大为吃惊。佛罗斯特与白桦树、鸟窝、小马驹、潺潺的小溪以及整个新英格兰乡村有如此多的联系，以致他的读者似乎完全忘了他“说的是一件事，指的是另一件事”。佛罗斯特的题材或许是自然，但是他的主题却是人。自然在他的诗中绝不是单为自然而存在的，而是整个想象的一部分，其中平凡朴实的细节，具有抽象意义。他的诗从表面上看也是简单朴质的，但是同样具有抽象意义。因为他的诗往往在一个层次上是易于理解的，读者就往往不作深入的探究，仅仅认为他的内容与艰涩的象征派诗人差异很大。然而，真正优秀的诗绝不是简单的。地方色彩浓厚的诗歌，如果不同时具有宇宙的普遍性，决不会流芳百世。佛罗斯特的诗之所以看起来简单，是因为他像华兹华斯一样，试图把深厚的生活经历浓缩进简练的语言中。

佛罗斯特的十四行诗《意志》与《水仙》相映成趣。该诗也是以与《水仙》类似的意外发现开始的。诗人去乡间散步，沿途看见许多自然景物，如果是华兹华斯，他会在这些景物中发现自然本身以及存在于自然与人类之间积极有益的秩序与愉快的和谐，然而在《意志》中，“死亡与摧残”在自然界的偶然结合带来一阵恐惧感，它使人猜疑，也许此地的一切意志都是罪恶，甚至疑惑是否存在任何公正的意志。

我看见一只雪白的蜘蛛，胖得起層，
在白色的万灵草上，逮住了一只

犹如一片僵硬的白丝缎的飞蛾——
被揉和在一起的死亡与摧残的特征
混合在一起正好准备迎接清晨，
恰似一个巫女的肉汤的配料——
一只雪花般的蜘蛛，一朵泡沫般的花，
一对就象纸风筝的垂死的翅膀。
那朵花与白色有什么关系呢，
还有路旁的蓝色和天真的万灵草？
是什么把蜘蛛引到那株草上，
又在夜间勾引那白色的飞蛾呢？
如果意志连这般细微的事也支配，
除了可怕的罪恶的意志又会是什么呢？

（曹明伦译）

该诗完成之前的雏形叫《白色衣妆》。诗中的反语首先包含这样一层意思："意志"的纯白色使我们联想到天真、纯洁，联想到某种辉煌明亮、清白无污的东西；"肥胖的"和"起麭的"这两个形容词使我们联想到健康的婴儿；"万灵草"使我们想到包医百病的灵丹妙药，而"白丝缎"则暗示新娘嫁袍上柔和炫目的褶皱，所有这一切均是"死亡与摧残的特征"。"特征"在这里似乎有标记和个性双重涵义，我们因此会轻而易举地想到与可怕的蜘蛛，枯萎的花朵，僵硬的飞蛾类似的人生处境——遭受欺骗的天真、受挫的希望、不可能治愈的病症等等。

反语继续着。诗人把这些揉合在一起的“特征”描绘为“混合在一起正好准备迎接清晨。”我们此时仿佛听到热闹的电台节目，介绍着食谱，从物质和情感两方面保证清晨的开始：可能也推荐了现成的熟食品，这可解决厨师的问题了。结果，端出来的却是一碗骇人的“巫女的肉汤。”蜘蛛并非一朵雪花，那朵花不过是有毒的啤酒里泛起的浮渣，而那应该振飞的羽翼，却无力地耷拉着。

客观的材料已在生动的描绘中表现出来，现在该让位于问题了。何种指令在夜晚把所有这些事物带到一起？如果我们相信某种意志在宇宙中起着作用，这是否证实了这类宇宙法则集善恶为一体，熔创造与毁灭于一炉？这种白色——“罪恶的意志”——惊骇我们，并用死亡与摧残的枢衣蒙蔽我们祈求天佑的安逸遐想。它到底是什么东西？

在结尾处，佛罗斯特通过显然的即兴评价“如果意志连这般细微的事也支配”，带给全诗一个嘲讽的转折。开始，他似乎不打算考虑这件事，好像令人厌恶的蜘蛛、病态的花朵、僵硬的飞蛾的小灾小难根本不屑一顾似的；然而，表面上的不考虑，启开了可能更黑暗的大门。我们也许愿意正视那种毁灭力的存在，并把它视为凌驾于人类之上的、更大的创造意志的一部分。试想，假使自然界和人类命运中没有意志，那会怎么样呢？这里，我们不禁想到《李尔王》中葛罗斯特的话：

> 天神掌握着我们的命运，正像顽虫提到飞虫一

样，为了戏弄的缘故而把我们杀害。

人本身也许是“一件微不足道的东西”，他的生死不过是一件纯属偶发的事件。

……我们所获得的，全由自己给予，
自然只存活于我们的生命里：
我们的生命是她的嫁袍也是她的尸衣。

就诗人们而言，柯勒律治的话无疑是正确的。自然本身没有发生变化，是诗人在自然中发现了自己变化万千的情绪和领悟；是诗人特殊的感觉器官通过接触自然物，产生了视觉、听觉、触觉、嗅觉和味觉；是诗人的心灵，在创造和毁灭的自然力中找到慰藉，或者感到孤独和狂喜；是诗人的头脑，思考自然，并通过自然唤醒的思想和培育的洞察力，引导诗人去洞悉他生命的秘密。诗甚至还可以加深诗人与其他人的关系，佛罗斯特在另一首诗《花束》中，精妙地暗示了这一条真理。

诗人出门打算去把割草工在凌晨割的草捆起来，割草工已离去，诗人独自站在草地上：

“所有的人必须干活，”我自言自语，
“不论他是集体劳动还是分散干。”

一只蝴蝶飞过，四处寻觅花朵，发现花儿全被割了。一会儿，它突然发现溪边有一束盛开的花，那是割草工出于对美的爱护和欣喜而留下的。这时，诗人偶然获悉了“黎明的信息”：

使我听到了初醒鸟儿的啁啾嬉娱，
听到他的长镰刀在和大地窃窃私语，

感到了一种和我气质相近的精魄；
从此我不再单独干活，……

“人们应该集体劳动，”我推心置腹地和他交谈，
“不论他们是集体劳动还是分散干。”

（申奥译）

12、爱

“哦，爱之精灵，多么迅疾，多么清新。”

——威廉·华兹华斯

“爱仅是诸多情感中的一种，对整个人生并无举足轻重的影响。”约翰生博士断言说。然而，爱对整个诗歌却是影响深远的，它是诗歌最普遍的泉源。爱情诗如潮水般不断涌现，

每个时代都有自己的表达形式，而每个诗人都在这种表达形式上烙上自己的印迹，或打破这种传统的形式，另辟蹊径，写出独具一格的爱情诗。我们可以从18世纪一位不太闻名的诗人的平静宣布：

是那美妙的满足和爱情
使我们的生活充满欢欣。

进到瓦尔特·罗利爵士乐不可支的狂喜：

爱是不灭的火焰，
永世燃烧在心间；
永不患病，永不衰老，永不死亡，
海枯石烂永不改变。

从多恩不耐烦的抱怨："看在上帝的份上，闭上你的嘴，让我爱吧！"进到克里斯蒂娜·罗塞蒂清纯的歌声：

我的心像只欢唱的鸟，
筑巢在瀑布旁的岩石间；
我的心像株苹果树，
枝条坠满了果实沉甸甸。

我的心像一弯彩虹，

在宁静的海面荡漾；
我的心啊，无比欢畅，
只因爱情来到了我心上。

诗人们谈及爱情时的口吻，比起他们谈到其他主题时变化更大。当乔叟的“巴斯妇”回忆她在婚姻上的冒险经历和丁尼生哀叹他失去的爱时，我们难以猜出他们两人是在谈论同一主题。“巴斯妇”毫无反悔之意：

哦上帝，它使我回想起
我的青春，我的欣喜，
它撩拨着我的心绪，
迄今为止，它仍带来欢愉，
我要尽情享用这一生一世。

这种感受与浪漫主义撕裂人心的悲痛大相径庭：

亲切如同死后忆起的亲吻，
甜蜜如同幻想中的吻，印在
无望得到的唇上；深远如爱情，
浑远如初恋，带着悔恨的野性
啊，生中之死——永不再来的日子。

（飞白译）

爱情可以看作是本性的一个方面，它象时令的更替一般永恒。哈代在写于第一次世界大战爆发之际的一首抒情小诗《写在“各国交战”之时》中，看见一个农夫赶着一匹蹒跚而行的困倦的老马在耕犁一块地，四周一片焦野，“一股青烟”从草堆里袅袅升起，最后：

那边，走过一对男女青年，
　悄声细语，情意绵绵，
战争的风烟即将隐没黑夜，
他们的倾诉却永不会完。

（蓝仁哲译）

或者，爱情也许还是在求爱的机智中泛起的浮渣：

滚开，我掉进爱的陷井
　已经有整整三天；
如果天清气朗，万事顺风，
唔，我再舍三天也心甘情愿……

然而，该诗的作者约翰·萨克林爵士也会让自己用第三人称的口吻，对那些生活于王政复辟年代，有过雪莱《印度小夜曲》中类似情感经历的年轻骑士们说：

为什么这样憔悴和苍白，

糊涂的恋爱者？

请问你，为什么这样苍白？

假如满面春风不能打动她，

满面愁容就能成吗？

请问你，为什么这样苍白？

为什么这样呆板和沉默，

年轻的犯罪者？

请问你，为什么这样沉默？

谈笑风生不能得到她，

一言不发就能成吗？

请问你，为什么这样沉默？

算了吧，算了吧，羞呵羞！

这样不会感动她，不会得手！

假如她不自动地爱，

没有什么会使得她爱，

干脆让她走开！

（李霁野译）

善意的嘲弄将恋人们悲剧性处境变成了喜剧，因失恋而致的憔悴、苍白无力、沉默寡言，在这里都变成荒唐可笑之事，没有一丝罗曼蒂克的悲切感。萨克林用一种戏剧性技巧，改变声音模式以适应看法上的转变，前两节半带同情，语调一致，

而在第三节中，诗人失去了耐性，将诗行的节奏变快变强，表现出急不可耐的否定。

事实上，爱情总是绚丽多彩、不一而足的，因而诗人对爱情的观点和表现爱情的形式结构也摇曳多姿，各不相同。16和17世纪是爱情抒情诗的盛世，其中有数以百计的致斯特娜、狄安娜、菲琍丝或戴安娜的十四行诗以及诸如此类的其他诗。一时间，十四行诗成了一种时髦——简直是一种疯狂，而今天看来，当时的大多数十四行诗矫揉造作，枯燥无味，实在令人难以容忍。什么金丝般的柔发、珊瑚般的红唇、玫瑰般的双颊、大理石似的"球形的前部"(前额)以及雪白的酥胸之类，不厌其烦地重复着；当情夫们的殷勤为那些冷淡高傲的淑女们拒绝后，都在情欲的烈焰中倍受"煎熬"，等等。与这些空洞无物的浮夸矫饰不同，莎士比亚的现实主义描绘显得很有力：

我情妇的眼睛一点不象太阳，
珊瑚比她的嘴唇还要红得多：
雪若算白，她的胸就暗褐无光，
发若是铁丝，她头上铁丝婆娑。

（梁宗岱译）

华美铺张成为一时风尚，而从这种风尚中也的确产生出一些好诗。这些优秀的诗篇大多是匿名的，在当时的歌本中得以流传下来。下面一首诗引自《约翰·道南的第一本歌集，1597》

亲爱的，倘若你变卦，我将放弃一切挑选；
甜蜜的，倘若你畏缩，我将不再顾念爱情；
美丽的，倘若你消殒，我将认定美全是枉然；
聪颖的，倘若你糊涂，还有什么智慧可以谈论；
亲爱甜蜜美丽聪颖的，别变卦、糊涂或畏缩；
凭着我执著的信仰，它决不会被击破。

大地愿奉上鲜花，装扮天堂；
天堂也把星光洒下，照亮阴沉的大地；
倘若我背弃了你，背弃了信仰，
烈火会失去热量，烈焰也会霜蔽，
天空会像地狱一般黑暗，
大地、天堂、烈火、天空将目击一个鬼变的宇宙。

下面这首被艾德蒙·沃勒称作《咏腰带》的歌：

愿围绕她的细腰的腰带
把我的快乐的太阳筋束缚：
能双臂像这样把她拥抱在怀，
任何君主都愿放弃他的王国。

腰带围绕可爱小鹿的地方，
是我的王国最广的范围：
我的快乐、我的悲伤、我的爱情、我的希望，
都在那一个框框内旋转迂回。

是一个狭窄的范围！可是
那里包括一切善，一切美：
只要把这条带所束缚的恩赐，
可以将太阳普照的一切收回。

（李霁野译）

伊丽莎白时代次要诗人们写的爱情诗，似乎比任何时代的更自然流畅，旋律更迷人。他们使荒唐听起来自然合理，把我们引入词的迷阵中，表现了他们的奇想和新颖别致之处。下面是约翰·雷诺兹的《一束鲜花》：

徘红的玫瑰和清雅的水仙
　　还有蓝盈盈的紫罗兰，
你既已看见我安琪儿的美貌
　　和她的风采，
她的顾盼媚眼，可溢满了孤独的你
　　以女神般甜美的
欢愉、优美和天使的
　　鲜艳灿烂的秀色？

金色的迎春花和绚丽的牵牛
　　还有纯美的石竹，
你既已饱览了我爱人的美容
　　和圣洁的眼睛，
她球形的前额，流金的秀发
　　和娇嫩的脸颊，
可像徘红的花朵神采奕奕
　　欢迎天上的众神？

雪白的百合和斑驳的紫罗兰
　　还有快乐的雏菊，
你既已窥见我思慕的皇后
　　盛装烨烨，
她像牙般的乳峰，维纳斯的绣房，
　　天后般的典雅，
天堂般的欢情，可逼你去悬望
　　她倾城的容貌？

玫瑰、水仙和紫罗兰，
　　还有金色的迎春花，
你既已看见我的美姬绝色的脸蛋
　　超伦的风采，
她那顾盼媚眼可会熠熠光闪（鲜丽的牵牛，
　　红光盈盈，雪白的百合！）——

（呵，紫罗兰，呵，雏菊！）簪着稚丽，

不正像神圣的星系？

而在下面巴塞洛缪·格里芬的这首诗中，意象和波浪起伏的旋律激起的感官喜悦，正是《一束鲜花》所缺乏的。

我的情人貌若花仙，长在百合丛间；
　百合生长在快乐的花园，
花园在丘比特可爱的高山，
　小爱神亲自把它照管。
我的情人静坐在香蒲的卧榻上，
　环绕着樟脑、没药和玫瑰，
床边镶嵌着奇异的花边图案，
　世上的一切美色把她打扮。

下面是用另一种口吻说话的诗。巴纳比·古奇的讽刺性内容是依靠半开玩笑的重复和逻辑性而获得生命的。

愈多相见，我愈渴念，
　愈渴念，我愈痛苦难熬，
愈痛苦，我愈把未来企盼，
　企盼未来，我的心更沉重烦恼，
沉重的心惹得我骚动不止，
因此，没有你的空虚太像我自己。

愈少相见，心中愈少挂牵，
　愈少挂牵，痛苦就会飘散，
愈少痛苦，悲哀就会消减，
　悲哀消减，收获加倍增添，
收获增添，我快乐无限，
因此，我总是希望你的身影去远。

离得愈远，我愈欢乐，
　愈欢乐，生活愈如意美满，
生活美满，人间的伤害更难将我折磨，
　少受折磨，欢情就连绵不断，
我会拥有连绵不断的欢情，
　当我们天各一方，遥遥相分。

可以想见，流行歌谣比文人歌曲和十四行诗更淳厚朴实，它保留了古代田园牧歌的传统，并扎根于英国乡村的深厚土壤之中，贯之以一般的常识和纯朴的感情。下面这首歌谣题为《快乐的农夫》：

清早，我去翻地锄草，
我的小玛丽，把奶牛照看；
嘿，她摇起小纺车，
车儿欢快地飞转，
　这时候，我在谷仓高声歌唱。

奶油和亲吻，真使我开心，
玛丽还给我沉醉的良宵，
微风一样温柔，清晨一样新鲜，
这样一位姑娘，怎不叫人喜欢？

我吹着口哨，她在一旁
采集鲜花，铺起花床，
接着，我的爱人就乖乖躺下
睡在她亲爱的小伙子身旁
　度过绵绵的春宵；
我尝到酥心的甜春，
但是，不能对你讲，也不提及，
否则你想入非非，巴望有人亲吻.
因为，亲吻使人叹息，小伙子应该歌唱。

少年小伙不用把柳枝插上衣冠，
美丽的姑娘不会让她的情人失望：
在开满雏菊的柔软草地上，
温柔的少女会把步让，
　我们尽情欢享甜蜜的时光：
有克劳瑞的脸蛋、西丽亚的眼睛，
我们也不敢斗胆去挑惹神圣的天后；
少管那些，快快享用自己的幸福，
夜夜躺在我们的美人儿身旁。

然而，民谣也可能别出机抒，直接反映现实。比如在一首诗中，一个挤奶姑娘坦白地说出，她对牧羊人的冷淡仅仅是为了验证他对自己的爱，该诗这样结尾：

那时，我轻轻地给她一吻，
　她也轻轻地还我一吻；
我想已没有其他事儿可干，
　只等把我的渴望实现。
但是她，受了老父的教训，
　变得小心谨慎；
对我说，要实现我的心愿
　除非先把婚完。

于是我们结了婚，满足了我的心愿，
　我真诚地对她讲，在牧师公馆前，
就是她依从了我，
　我也不会把心变。
她莞尔一笑，坦白地讲出她的思想：
　她曾发过誓，再不冒险上当，
因为在此之前，她心肠太软，
　四个男人中已经有三个将她骗。

17世纪给爱情诗带进了许多世故的因素，正如我们在前面萨克林的诗中所见。萨克林还玩世不恭地摹仿本·琼生的

《爱的胜利》一诗：

你见过空中的一片羽毛吗，
　　恣肆的风把它高高卷起？
或是海上的航船，
　　险恶的浪涛把它吞噬？
你可见过鳄鱼的低泣
　　或是狡狐的假寐？
你可见过不可一世的孔雀
　　或是殷勤求爱的雄鸽，
想满足自己好色的私欲？
哦，她就是如此无常、自负、虚情假意。

他也不愿理睬一切传统的想象成分和审美意识，完全抛开伊丽莎白时代诗人们描绘情人的通常趣味：

于你(好小子)，我不求红白两色
　　构成我的喜悦，
　　或绝世的娴雅美姿，
黑眼睛，或迷人的红颜丽质；
让我沉醉，让我迷狂，让我
倾心热爱我渴求的美人，
　　我所求不多，
爱中之爱就是全部的欢欣。

不是佳肴，而是称心的味口
　　使人吃得喜上心头，
　　假如我要说我最爱吃的
一道菜，那就一定是野鸡；
我们自己，也有钟表的准确，
不管用哪只手或哪个诡计，
　　上好发条，定好时刻，
就会分秒不差，达到目的。

最后一节诗中，钟表的意象使我们不禁想到17世纪玄学派诗人常用的比喻。难怪多恩反对他的时代习以为常的爱情诗，因为那时的爱情诗甜得发腻，而多恩自己富于创造性的、才智横溢的、强烈的自我，要求一种截然不同的语言和节奏来表现爱情。他抛弃了当时抒情诗人们平缓无奇、旋律轻柔的形式结构，带进一种说话的清新融洽气氛和一种唐突激动的呼喊："去抓住那坠落的星，/服曼德拉草怀孕。"或者是"请相信我，在我们相爱之前/我不知道你和我干了些什么。"或者"算了，算了，停止这最后的伤心的吻。"柯勒律治这样评价多恩：

韵律是强壮的跛脚，想象是迷宫和乱线团；
巧智是锻炉和火疫，意思拥挤是螺旋。

但是他也提到多恩令人惊喜的活力和独特的热情。当然，从

来没有人“在爱的矿井中掘得更深”，或者从里面挖出更稀有的矿石。多恩的优秀诗作都是一出小规模戏剧，用多种口吻演出，绝无单调呆滞之嫌。《太阳升起来了》是多恩最欢快的诗歌之一。多恩想把“拨火铁棒圈成爱人的同心结”的努力，在这里暂被搁置起来。在他的一些最著名的诗歌中，如引用甚多的《狂喜》，由于使用了许多现已过时的科学概念，使得人们非得要很多注释才能读懂，这样使诗歌失色不少。但是，虽然《太阳升起来了》也充满了新奇的双关语和凝练的议论，却并没有理解上的障碍，诗中贯串一种愉快的顽皮情调，自如地穿棱于双关语、议论和言过其实的激情之间，多恩无疑是在讥讽时髦诗人和十四行诗作者的浮夸做作，但同时却自始至终宣称他本人的爱情是无愧于用浓墨重彩铺张渲染的，并用一系例令人难以容忍的、机智俏皮的似非而是的话与其欢乐完满的感觉，交替并行，来达到渲染效果。

忙碌的老傻瓜，蛮横的太阳
你为什么又来叫我们——
透过窗子，透过帘子，一路来叫我们？
难道爱人的季节也得和你运转得一样？
鲁莽又迂腐的家伙，你去训戒，
满腹牢骚的徒工，上学迟到的学童，
去告诉宫廷的猎人，帝王就要出猎，
去唤来乡下的蚂蚁，秋收不能误工；
可爱情都是一样，季节和天气，不会分辨，

或钟点、日子、月份——这些时间的破布片。

你为什么竟会想象，
你的光线如此可畏、强大？
一眨眼我就可以使你黯然无光，
但我的目光片刻也不会离开她：
如果她的明眸还没有使你瞎掉，
瞧吧，明天晚些时候，再对我讲，
西印度的金矿，东印度的香料
是在你离开它们的地方，还是在我身旁。
去问你昨天看到的所有帝王，
你将听到，全在这里，在一张床上。

她是所有的国家，所有的君主，我，
其它的什么都不是，
君主不过摹仿着我们；与此相比，
一切荣誉都是冒牌，一切财产都是假货。
你，太阳，只有我们一半的欢乐
因为在这样订立契约的世界中
你的年纪需要安逸，而你的职责——
温暖世界——在温暖我心中尽了本份。
来吧，来这里照着我们——到处都是你的身影，
这张床，是你的中心，这些墙，是你的苍穹。

（裘小龙译）

诗人开首以“忙碌的老傻瓜”轻蔑而不无幽默地向宇宙之中心致敬。太阳掌管时间，而爱情却与时间无缘。太阳干扰恋人们．只证明他自己好管闲事；早晨催促恋人们起来工作，只证明他是个“鲁莽又迂腐的家伙，”像校长那样居高临下地干涉别人。毫无疑问，去训诫徒工、学童，过问宫廷的内务和农时田收，有一定重要性，这一切都离不开时间；然而，太阳应该知道，爱情的时令不受他的支配。

第二节继续用半傲慢无礼，半恳切的语调对太阳说话。诗人把注意力集中于自己爱人高尚完美的仪容。什么样的阳光可与她明眸中的目光比美？让太阳继续他自己的旅程，滚到地球的另一边去吧，明天才回来(迟点儿!)；让他本人承认他所见到的一切财富、美貌、权力都黯淡无光：它们“全在这里，在一张床上。”

对太阳大声咆哮一阵，数落了他的种种局限之后，诗人的语调缓和下来，渐渐产生了一丝对太阳的焦虑之情。诗人煞费苦心地把宇宙凝聚于他和他的爱人身上：“其他的什么都不是”，于是，诗人得出结论：太阳，不得不花一半时间去别处旅行，只赶得上他们一半的幸福。因此，诗人劝太阳“蛮横”些，别死守成规，力争他的年纪应该享有的安逸幸福，由此他才能与这对恋人呆在一起，完成“温暖世界”的职责，因为他“在温暖我们中已尽了本份”。

尽管多恩与宇宙开了许多玩笑，但是并没有妨碍传达他在爱中找到的完整和获得胜利的真情实感。他用这些道劲有力、炉火纯青的简练语言成功地传达了他的情感：“可爱情都

是一样，季节和天气不会分辨，”“她是所有的国家，所有的君主，我”，“这张床，是你的中心，这些墙，是你的苍穹”。

五十年之后，出现了一首全然不同的“玄学派”爱情诗，这就是安德鲁·玛弗尔的《爱的定义》。也许这首诗也是针对伊丽莎白时代的巧嘴利舌和轻浮的铺张而来的。伊丽莎白时代的诗人，只在他们的诗歌中点缀一些明喻和隐喻，很少用玄奥的比喻使诗歌复杂费解；玄学派诗人则酷爱搜索枯肠地构想和大量使用玄奥的对比和类比，以便增加作品表现主题的具体性和强度。玛弗尔的诗几乎全用拟人和隐喻堆砌起来，其中一些科学例证从外表上看来与慷慨激昂的爱情主题相去甚远。这首诗的感情基调与多恩的截然相反：失望取代了胜利，绝对宁静取代了快活的戏弄和狂喜。

我的爱，稀世又罕见，
出自一个东西，庞大而奇怪：
失望和不可能的婚媾
生出这个小崽。

高尚宽厚的失望
显示给我一个奇迹，
病弱的希望决不可能流泻，
只会无力地扑扑华丽的羽翅。

然而，我也许会很快到达

我广阔灵魂的另一支点，
但是，命运插入几把铁楔，
威严地站在我们中间。

命运睁开嫉妒的眼睛，
看见一对爱人，却不让他们接近：
他们的结合将是命运的末日，
那时，她的独裁谁还会听。

因此，她发布钢一般冷酷的命令，
把我们分放在两个极心，
（虽然整个爱的世界围绕我们运转）
我们两人却不能拥抱亲近。

除非旋转的天宇坍塌，
地球发起一阵痉挛，
世界挤压成一个扁盘，
我们才能相聚团圆。

像自由线，虚伪的爱也会
在每一角度相见，
但是我们的爱，是平行线，
绝不会相交，虽然伸入无限。

因此，连结我们的爱，
受到命运的阻拦捉弄，
它是两颗心灵的合，
却是星体的冲。

开头两节表现了一个带讽刺性的情景。诗人的爱诞生于失望和不可能的结合，但只有通过失望，他才能认识到不能满足的爱有多么庞大多么奇怪；认识到那高尚宽厚的失望所达到的极境，远非希望所能企及。极有讽刺意味的是，失望被比拟为一个半神的“高尚宽厚”的形象，而希望则无力地扑打着华丽的翅膀，绝不可能达到那种高度。

诗的其余部分深化了这一基调。命运而不是单恋，成为诗人的仇敌。命运注定要支配人类生活，而这样一对恋人结合的力量将动摇她作为统治者的地位。因此，命运在这对恋人中间插入几根铁楔，并发布钢一般不可更改的命令，把他们分别放到两个极心。这里，诗人用这个出奇的意象强化了前面那些冷酷无情的喻体。玛弗尔特别强调这个常见的比喻，所以，当地球绕着极心旋转时，整个爱的世界也在围绕这两个恋人转动，然而他们却永远不能相遇，永远不能：

除非旋转的天宇坍塌，
地球发起一阵痉挛，
世界挤压成一个扁盘，
我们才能相聚团圆。

这一意象内蕴的力量十分强大。这对恋人打败命运的奇迹将十分伟大惊人，即把椭园的地球压扁成一个平坦的簿盘，这样两个极心可以重合。诗人继续使用另一个数学的意象，“虚伪的爱”恰如自由线，会在每一角度相互交遇，而他们的爱，却是精确无误伸展无限的平行线，永远不可能相会。

玛弗尔最后使用的一个意象来自星占学。处于合位的星体紧密相靠，共同起作用；冲位的星体相离很远，相互排斥。玛弗尔耍了个文字游戏，改变这种含义。这对恋人的爱是心灵的合位，恰如处于合位的星体，将两人的精神连在一起；但他们之间，不会像冲位的星体那样相互排斥和相互冲突。仅仅是“群星与他们抗衡”，而命运应为他们之间的距离负责。

这首苦涩悲怨的诗，可以使我们过渡到其他描写爱情之苦而非爱情之甜的诗歌。其中最常见的题材不外那些讲述被负心郎遗弃的少女的故事。这类题材在古代歌谣中十分普遍，常常带有一种悲痛哀怨但婉转有致的调子。

班洛，我的宝贝，别忧伤哭泣
直到你长大，知道所有这些，
当日日增多的忧伤向你进逼，
上天会赐给你忍耐之心，
母亲的过失，父亲的羞耻，
无望的现实，私生子的名字。

别哭，我的宝贝，快安然入睡，
一觉醒来，你会甜笑微微！
但是，千万别学你父亲呵，
去与姑娘们调情：上天不许我
从你脸上，再看到你的父亲，
宝贝，是他曾经把我勾引。

十四行诗作者对受到挫折的爱情，自然有许多话要说，但可能只有菲力蒲·西德尼爵士和莎士比亚才留下了传世之作。西德尼参加了1586年的热特芬之战①，战斗中多处负伤，战斗结束后死去，年仅32岁。他是伊丽莎白女王宫廷中最受爱戴、最受赞赏的人物：他是士兵、政治家、学者、朝臣、梦想家、竞技者、音乐家和诗人。他谦恭礼貌、慷慨大方、厚情博爱，被奉为世人的楷模；他曾忘情地爱过，最后高贵地结束了自己的生命。

西德尼的十四行组诗《阿司特罗菲与斯泰娜》，有多少是基于生活事实，有多少属于诗人的虚构，我们不得而知。斯泰娜即是佩内洛普·德维赫·埃斯克斯公爵的女儿，据说她父亲把她许配给西德尼，但西德尼对此表示冷淡，后来她与里什公爵结婚后，西德尼却热烈地爱上了她。我们从诗中得知，斯泰娜拒绝背弃自己的丈夫，诗人也认识到自己是自作自受："我自己，我自己给了我当头一击"。诗人用真实的口吻，活画

①热特芬(zutphen)，尼德兰中部一城市。16世纪为西班牙占领。西德尼参加了英国攻打这座城市的战斗，死于战场上。

出内心情欲与理想的激烈“内战”：

你是瞎子的靶子，傻瓜自找的陷坑，
幻想的浮渣，散乱思想的沉垢；
一切罪恶的根源，无名焦虑的摇篮；
你，意志的蛛网，网脚从未固定；
情欲，情欲！我付出碎裂的心灵，
用高价把你买来，你这一钱不值的土罐！
太久了，太久了，使我沉睡，你本应
提醒我，向更高的境界奋进。
然而现在，你徒劳去寻找我的颓萎；
你没能使我去渴求虚名；
你也没能吹燃烟雾滚滚的火星；
只是因为，美德教育了我
怎样杀死情欲，廓清邪想，
向自己索取唯一的酬金。

西德尼在一系列隐喻中刻画了情欲的本质特性。这个选择情欲作自己目标的人不是无视情欲的现实，就是故意装聋作傻。情欲是泛在白日梦表面的浮渣，是理智在零乱的思想上消散后留下的沉垢。对伊丽莎白时代的诗人们来说，一切罪恶都源于误用情感和理智，而情欲则是万恶的渊薮。情欲造成无名的焦虑，这种从来说不清的忧心，编织四分五裂的决心，即“碎裂心灵”无尽的蛛网。全诗以一个新的决心结

束，这决心或许会导致同样悲惨的命运。

比起西德尼来，我们对莎士比亚十四行诗背后的种种关系知道得更少。但是，依照同时代的风尚，谁都能从他们的作品中辨认出作者当时的情感状态，无论是在满意或是遭到挫折的时刻；因为诗中写的是恋人们共有的情感体验。

恨我，倘若你高兴，请现在就开首，
现在，当举世都起来和我作对，
请乘势为命运助威，逼我低头，
别意外地走来作事后的摧毁。
唉，不要，当我的心已摆脱烦恼，
来为一个已克服的厄难作殿，
不要在暴风后再来一个雨朝，
把那注定的浩劫的来临拖延。
如果你要离开我，别等到最后，
当其他的烦忧已经肆尽暴虐；
请一开头就来：让我好先尝够
命运的权威应有尽有的凶恶。
　于是别的痛苦，现在显得痛苦，
　比起丧失你来，便要无影无踪。

（梁宗岱译）

从写诗要抓住戏剧性情景的核心这一观点着眼，写下面这首著名十四行诗的作者迈克尔·德雷顿是伊丽莎白时代唯

一最接近莎士比亚的诗人。在这首诗里，诗人的情绪从心烦意乱变成抒情的沉哀，他的语言也随之转调，随后在结尾的两行，诗人的笔锋一转，把答案揭开。

既然没有办法了，让我们亲吻分离，
我为你做过的，你再也不能从我得去；
我欢喜，是呀，我满心欢喜，
我这样完全摆脱了自己
握手永别，取消我们所有的誓言，
而且无论何时再见，
不要显在我们的眉间
我们保存了我们前恋的一星一点。
现在爱的临终呼吸发出最后喘息，
他的脉搏衰微，热情安卧无语，
信仰跪在他死榻一隅，
无辜在将他双眼合起。——
假如你愿，在一切抛弃他的瞬间，
你仍然可以使他从死里生还！

（李霁野译）

两个多世纪以后，白朗宁的《失去的恋人》与这首诗形成鲜明对照。不仅该诗开首出现的危机大同小异，而且结论和叙述者的口吻都如出一辙，然而，叙述的内容却是两码事儿。该诗散发着浓郁的浪漫主义时代气息，诗人将自然背景

的细节作为场景的主要部分，语言有自然流畅的说话节奏，这种说话的节奏正是白朗宁所创。

那么，一切都过去了。难道实情的滋味真有预想的
那么难咽？
听，麻雀在你家村居的屋檐周围
唧唧喳喳地道着晚安。

今天我发现葡萄藤上的芽苞
毛茸茸地，鼓了起来；
再一天时光就会把嫩叶催开，瞧：
暗红正渐渐转为灰白。

最亲爱的，明天我们能否照样相遇？
我能否仍旧握住你的手？
“仅仅是朋友，”好吧，我失去的许多东西，
最一般的朋友倒还能保留：

你乌黑澄澈的眼睛每一次闪烁
我都永远铭刻在心；
我心底也永远保留着你说
“愿白雪花回来”的声音！

但是，我将只说一般朋友的语言，

或许再稍微强烈一丝；

我握你的手，将只握礼节允许的时间，

或许再稍微长一霎时！

（飞白译）

我认为，在乔治·梅瑞狄斯之前，不幸福的婚姻在抒情诗中不是很被看重的。德莱顿在其戏剧《时髦的婚姻》中写过一首精巧的短歌：

愚蠢的婚姻早已定局，
　为何还要海誓山盟？
爱的激情早已消失，
　为何还要长相厮守？
我们爱过、爱过，竭尽我们所能，
　直到爱情之火在我俩心中熄灭；
但婚姻已经僵死，当欢乐逃遁；
而当初曾是欢乐，铸成我们的誓约。

梅瑞狄斯则被卷入了真实生活的戏剧中。他于1849年娶小说家托马斯·洛弗·皮科克之女为妻，1858年，他的妻子抛下他，随自己的情人远走他乡，3年后就死去了。1862年，梅瑞狄斯发表十四行组诗《现代爱情》，描述了实际生活中夫妻间逐日逐夜的疏远过程，分析了那些曾经结合后又离异的男女间渐渐熄灭的热情与紧张神经之间的情感冲突：恶意的

缄默，假意的忏悔，褪变了的、冷冰冰的亲吻，他们睁着眼睛躺在他们婚姻的坟墓里，直到最后接受彻底失败的无情现实。

我看不出罪过：
说不清谁错。上天明白，人生悲剧，
不一定都遇上小人！激情酿成这事：
是内心的虚假，使我们互相负心。

这部诗集这样结尾：

爱神终于心生怜悯，不再折磨他们，
团聚起这一对反复无常的恋人。
他们像关在罗网中的鹰隼，
指责那翻飞的蝙蝠来去不定。
五月里欢喝的晴空下，
他们徘徊流连，如花露般清新。
他们并不寄希望于未来的时辰，
两颗心都缅怀那昔日的温情。
深深的怀疑，如匕首使人致命
他们却一度用来互相探查无尽的苦情。
啊，在我们一生，当心灵迫切希望得到肯定，
而听到的却是如此晦涩的回声！
在这悲剧般的启示中，你看那夜色深沉，
雷电轰鸣，犹如战马奔腾，

午夜大海的威力，
朝海岸上推去茫茫一线波光浪影！

（朱徽译）

该诗起伏多变，悬殊颇大。“如花露般清新”显得贫弱无力，那个深刻的提问，如果是诚挚的话，当然没有必要一定要追逐无穷无尽的悲叹。最后四行十分混乱地表现了原始情海的意象，这片情海如衰竭的波浪渐渐消退了。但是，该组诗题材新颖，其中有几首诗记录了诗人深刻的探索，梅瑞狄斯也许还不值得承受这些将他变成诗人的黯然事件呢。

以上这些都是个人的经验，说明了艾略特所谓的“不满意的爱情/的折磨，美满爱情的/更大的折磨。”很自然，绝大多数爱情诗，无论歌咏欢乐或悲叹忧愁，都是关于人与人之间的关系的。爱情的本质，或者说它的诸种本质：肉体的、道德的、精神的等，都是诗的主题。莎士比亚在一首犷悍的十四行诗里，不带任何温情善意，甚至怀着厌恶地分析了情欲冲动的束缚和自厌自怨的悔恨：

把精力消耗在耻辱的沙漠里，
就是色欲在行动；而在行动前，
色欲赌假咒、嗜血、好杀，满身是
罪恶、凶残、粗野、不可靠、走极端；
欢乐尚未央，马上就感觉无味：
毫不讲理地追求；可是一到手，

又毫不讲理地厌恶，像是专为
引上钩者发狂而设下的钓钩；
在追求时疯狂，占有时也疯狂，
不管已有、现有、未有，全不放松；
感受时，幸福；感受完，无上灾殃；
事前，巴望着的欢乐；事后，一场梦，
这一切人共知；但谁也不知怎样
逃避这个引人下地狱的天堂。

（梁宗岱译）

与之相反的例子，我们可以举出埃德加·艾伦·坡的《致海伦》。该诗中，爱情通过一系列相关意象的变型，成了一种纯属精神的神秘物。“美”再也不是一位具有肉体实形的女人了。也许，诗人在将传统观念中美女海伦那张“挥发千帆，挑起十年战争的脸蛋”与他脑海中那位女人的幻影相比较，她曾以美色带给诗人心灵安宁和平静。

海伦，你的美对于我
犹如尼萨的船舸，在往昔，
它们滑过芬芳的海波，
把漂泊者从倦人的羁旅
载回故国的陆地。

经历了海风多次的吹拂

你那凤信子般的美发，你典雅
的脸庞，水仙女的风姿，带我
回到希腊的熠熠光华
和古罗马的气魄。

看！在一个华美的窗龛
你如雕像那样伫立，
玛瑙明灯擎在手里！
啊，赛琪，你来自彼岸
那不可及的圣地。

（李文俊译）

她倾城倾国的美貌是一只船舸，把流浪已久的诗人载回“故国”，仿佛是俄底修斯回到了妻子珀涅罗珀身边。诗行优美的音乐载着主题，在声音的宁谧柔波上缓缓行进，那片海风吹拂的情感之海，温驯而芬芳，水仙子的绰约风姿拂动着粼粼水波。于是，诗人将她与整个古典艺术世界中的静穆高贵气氛融合在一起。

然而，她毕竟是遥不可及的。最后一节似乎否定了前面的肯定描述。她变成普赛克①，一个精灵，高高地伫立着，环绕在熠熠光环之中，但却那么遥远、飘渺、冷漠，原来她属于那边凡人不可企及的圣地。“圣地”显然不含任何宗教背景，

①普赛克(Psychè)，古希腊神话中人的灵魂的体现，远古时被想象成人死后离人而去的鸟，后来常常被描绘成蝴蝶或长着蝴蝶翅膀的少女形象。

甚至也不指古希腊，仅仅意味精神上某种飘渺的理想彼岸。

尘世的爱情很难达到这种高度。在描绘了一对情人的灵魂神秘结合之后，多恩在《狂喜》的结尾处写道：

我们脆弱无比，任凭情欲涌流，
转向了肉体，抛开了灵魂，
心灵中爱的神秘日益增长，
然而肉体就是爱的读本。

这也是叶芝一首最好的短诗《疯女简和主教谈话》中的幻影。叶芝说疯女简的原型是他所认识的一个老农妇，然而从一组写疯女简的诗中，简所扮演的角色似乎更像一具假面具，诗人通过她，表达自己本性的某些方面，但这些关于自我本性的描写，显然不可能出现在他的另一些复杂深奥、富于个性、表现沉思冥想的诗中。疯女简组诗，有反理性、反教会色彩，将普遍的神秘智慧与原始有力的感性因素结合在一起。该诗完成后，叶芝写信告诉他妻子，说他必须驱除“放荡的疯女简”的魔力，她的语言太难令人容忍。

我在大路上遇到了主教，
他和我谈了又谈。
“这对乳房已松弛下陷，
那血管很快就会枯干，
到天堂的高院大宅去住，

别进那肮脏的猪栏。”

“美与丑本是一对近亲，
美需要丑，”我大声叫道。
“朋友们散了，这个真理
坟墓、床榻否不了！
懂得它，要靠肉体下贱，
要靠心灵高傲。

“妇人会变得高傲倔强
当她对谁动了情，
爱情却筑起她的殿堂
在排污泄浊之境；
啥也不会独立或完整，
除非已开缝裂纹。”

（袁可嘉译）

简拒绝把爱情与淫欲即天堂的高院大宅与肮脏的猪栏分开。她争辩说：“美需要丑”，这个真理“坟墓、床榻否不了！”亦即：死不否定生，而完善生，肉体的爱与精神的爱同样不可分离。“爱情却筑起她的殿堂/在排污泄浊之境；”这里“筑起”有双重涵义，爱已在那里筑起了天堂的高院大宅，同时又用分明的耻辱玷污那个地方。一切和谐统一均依存于对立物以及它们之间的协调一致：这也是爱和生命的本质；“啥也不会独立或完整/除非已开缝裂纹。”

从现实而不是抽象的层次上着眼，人类婚姻中美与丑两方面无可摆脱地纠结在一起 无论我们见过多少幸运的例外。《星期天：克罗维尔郊外，田纳西》是詹姆斯·阿格所写的一首感人至深而又鲜为人知的诗。阿格死于1955年，生前默默无闻，死后由于其小说《家中一人死去》获普利策奖，他的创作天才始为人们发现。该诗首先描绘出一幅年轻情侣们相依相偎的直观画面，随后接踵而至的是等待他们的一幅幅图景，像万花筒一样慢慢地滑过；然而，这些透过一双温柔而惋惜的眼睛见到的幻景，是一位诗人的创造。他以娴熟的用词技巧，绘出了这些内在的同时又是外在的风景画。

那边，姗姗走来的初春里，山茱萸开放。
星期天的和风，空荡荡地拂过，
红荆棘丛下，春江的陡岸上，
躺着公务员和他们的情侣。

喧嚷声，不远处，灌木和落叶松后面，
一辆豪华的福特牌追逐一辆雪佛莱。
一切都不能打扰她：

她的乳房，已松解开，像一弯宁静的湖水，
在他的唇上，留下她的温柔。

哦，吹醒他俩吧！

他俩不是飞鸟。这种天真
只使我们自身毁灭。
他俩的更没有幸福可言。

我们肉体凡身不能抱有任何希望。
最冲动的快乐把我们束缚。没有什么铁链如此切骨；
最软的丝最精明地勒死我们。

这一切如何结束，现在但愿爱结束在这些中：
厨房、床上的撕打、缄默。
夫人的仆僮、华门前的心悸，
臭肉、硬领、消毒长廊的愤怒、
痛骂、抗议、钓鱼途中、桔子汁里，
思虑、无能、一辆高档小车、
儿女的讥嘲、相互的轻视，
回忆、眼泪、第二次蜜月和同情、
粗声粗气地纠正发错了的音、
热水袋、胆结石、跌下楼摔的伤痛、
老式圣诞节、怀疑偷窃、
办丧事人的忙碌，儿子们寻求法律保护，
平房墙角下一间小屋，
摔碎的酒杯，女儿与丈夫的对视，

空寂的床上，空虚的身子，
尘土飞扬的水泥地门廊，
不忠的太阳下徘徊的儿孙，

如今，在迷人的破敝的恐怖的书架上
愿上帝指点，愿上帝蒙蔽这些孩子们！

诗的开始带着希望和春天的喜悦：缤纷的花朵、一对对情侣、兜风的豪华小车；然后，镜头集中在一对亲昵依偎着的年轻夫妇身上。“哦，吹醒他俩吧！”诗人叫道，他接着点示人生的处境，说明这些年轻人的希望终会被勒死，被捣成碎片，这使欢乐的景象顿然失色。未来一幕一幕地从眼前闪过。诗人用蒙太奇手法生动速疾地展开人生的画卷，一直到终点。最末两行的祈求是总结性的。开始诗节中倏忽即过的爱由“迷人的”这个词提到，迅而又被“破敝的恐怖的书架”这个意象吞没，这一意象反映出一幕幕未来景象，在一瞥之间就迅速消逝。最后一行是同情的高潮，通过一声被双重幻想撕裂的祈祷表现出来。祈祷之一是希望“这些孩子们”不要再全然无知地步入未来；祈祷之二是希望那“迷人的”瞬息的美永驻在未来的一切之中。

该诗的声音模式随着诗的情绪变化而变化。在整个开章部分，许多委婉的行内韵和尾韵使该诗具有抒情诗的轻灵。这轻松的情绪突然被尖厉的叫声“哦，吹醒他俩吧！”打断，韵紧接着是一小段沉思，其中用半谐音（只有元音押韵）和头

取代了尾韵，由此产生一种沉重的节奏，而这种节奏又与不断翻动着的现实图景形成对照。这里不规则的韵脚时时把单调的声音打断，最后倾斜着，哗啦啦地滚进深渊："空寂的床上，空虚的身子，/尘土飞扬的水泥地门廊。"下面一行"不忠的太阳下徘徊的儿孙"使我们感到诗的布局完美绝顶。面对这破碎不堪的人生，最后一行，平静，简洁，亲切，它似乎在为整个人类祈祷。

本章最后一个与性爱、空想、神秘的梦幻和接受现实等形成鲜明对比的例子，是莎士比亚在其最负盛名的十四行诗中扬眉吐气的宣言："我绝不承认两颗真心的结合/会有什么障碍。"但莎士比亚也深知：

> 最冲动的快乐把我们束缚。没有什么铁链
> 如此切骨；最软的丝最精明地勒死我们。

他深知爱情的会蜕变，会为风暴摇撼，会游离出轨道；深知爱情的价值无论多么安如磐石，总经不起检验；他也深知，那弯曲的镰刀和转瞬即逝的时间是实实在在的，万事之终早已注定。然而，他不肯"承认"这些障碍。凭着他不屈不挠的理想、亘古长明的灯塔、光芒四射的北极星、永世不变的坚定意志，这些高昂升腾的力量，他横扫一切障碍，用傲然于世的信心托起他的诗章和人类的全部经验：

> 我绝不承认两颗真心的结合

会有任何障碍；爱算不得真爱，
若是一看见人家改变便转舵，
或者一看见人家转弯便离开。
哦，决不！爱是亘古长明的塔灯，
它定睛望着风暴却不为动；
爱又是指引迷舟的一颗恒星，
你可量它多高，它所值却无穷。
爱不受时光的播弄，尽管红颜
和皓齿难免遭受时光的毒手；
爱并不因瞬息的改变而改变，
它巍然矗立直到末日的尽头。
我这话若说错，并没证明不确，
就算我没写诗，也没人真爱过。

（梁宗岱译）

13.人本主义

“我们所能继承的唯一的一份遗产，是尘世上凡人的财产”。

——A·E·霍斯曼

无论存在什么直接原因，人类蒙受挫折惨遭失败的折磨都是由于意识到自我被禁锢、生命力和“碎裂的心灵”在自我冲突的内耗中流失殆尽的缘故。正像艾略特所说：“我们渴

望那把钥匙，每一个在他的牢房里的人/渴望那把钥匙。”那些能用持久的形式再现人类遭难真实的诗人，能暂时超越自己的处境，因为创作这一行动正是一种解脱方式。然而作为一个人，他依然被束缚在其混乱冲突之中，仅仅在他的艺术中得到解脱，除非他能接受人类实际存在的不完整性和不完美性，将自己的精力导向超于自身失望沮丧之外的某种满足。梭罗认为大多数人（包括女人）过着绝望的生活，这也许是对的。只是在最近几年，人们才认识到身体上和精神上的许多病症纯粹由于悒悒不乐的心情使然。在遇到“拾水蛭的人”那个早晨，“有力的诗人在他们的苦难中死去”的念头缠绕着华兹华斯；彭斯和查特顿（华兹华斯在诗中想到的人），以及当代的哈特·克莱恩、戴兰·托马斯等的一生，都是在绝望中度过的。然而佛罗斯特在《我们在地球上的支撑点》中写道，虽然我们怀疑善恶之间有均平的比例，但是：

它一定略微偏向于人类，
至少，也有百分之一的偏差，
否则，我们活着的人不会多于死亡的，
我们在地球上的支撑点也不会牢固。

对于诗人来说，也同样是肯定胜于否定。燕卜逊谈到他的诗《未践的约会》时说，诗中的情绪并非随时都有的，人类其他悲苦沮丧的境况也是如此。因丧失机会而起的倒霉的悔恨　会很快消散在获得成功的喜悦中；烦躁厌恶之感会融

化于对生活的急切追求和新的体验之中；孤独寂寞会消歇于一见如故的友谊之中；对自然的冥想会带来安慰和力量；爱的折磨也会消失在一次次销魂的狂喜和始终不渝恩爱如旧的生活里。

这种种逃避的原由就是想摆脱消极的内省，摆脱艾略特所说的“那些我与自己讨论得太多/解释得太多的事情，”获得自由；就是断言某种信仰会促使人们用积极的行动和平静的心灵去面对自己命运中的美与丑。这种信仰可以是宗教的，也可以是人本主义的。宗教信仰虚构出一个在自然宇宙之外的超自然的价值世界，而人本主义则源于人在其所知的世界中所能发现的价值。人本主义这个词本身具有历史性，它与15世纪风靡欧洲的“新知”(New Learning)运动有关，那次运动发端于重新发现和传播伟大的古希腊作家们的辉煌巨著。对这种新的认识和体验的研究就称为人本主义，因为这种研究第一次使古典作家参与现实生活，成为现实生活的直接评论者，而不再像以前基督教神学家所解释的那样邪恶粗俗，高深莫测，而被束之高阁；还因为这种研究加深了人对自身潜在可能性的认识，提高了过去曾帮助那些作家阐释世界的一切财富的价值。然而，早期的人本主义者如伊拉斯谟和托马斯·莫尔等人，绝非没有宗教信仰，他们是优秀的教士，仅仅把自己新的研究看作是扩展教义，而非背叛教义。而今，许多“基督教人本主义者”也都是站在这个出发点上的。现在一般使用的“人本主义者”这一概念，是指那些反对用教理神学解释人生的神秘和苦难，通过尘世的而非宗教

的途径，找到了合理解释的人。神秘和苦难依然存在，并且人类必须接受这种现实。人本主义的信念不是基于解释之上，而是基于人类传统中有价值的经验以及在人与自然、人与人或者男人与女人之间的独特关系上。这些经验足以解答生活中的善以及人类精神的创造性活力等疑难。

所有人本主义者所信仰的教条之一，用现代美国诗人华莱士·史蒂文斯的话来说，即是"最大的贫困莫过于不生活/在物质世界中。"这是他优雅而富于旋律感的诗《星期天早晨》中的主旨。该诗摒除基督教教义，赞美现世人生和物质世界，认为它可以满足人的各种需求，而不企望永恒作为现世的补偿。诗人的意识穿梭于尘世和天堂的思考、凡俗和宗教的态度之间，诗的结构使这种意识起伏跌宕。

披着睡衣，怡然陶醉；迟迟的早点，
咖啡和桔子放在一张洒满阳光的椅上，
地毯上一只鹦鹉绿色的自由，
这种种乐事交织在一起，冲散了
耶稣之死的神圣静穆。
她梦魂稍动，感觉到
那古老灾难的黑暗逼近，
有如水波中无声无息的阴影。
刺鼻的桔子和明晃晃的绿翅
仿佛夹杂在死者的行列间，
蜿蜒爬过广阔的大海，没有声息。

白昼像广阔的大海，也无声息，
悄悄地让她飘然的步履
跨过大海，走向静寂的巴勒斯坦，
那血和坟墓的疆域。

为什么她竟向死亡馈赠礼品？
什么是神性，倘若它
只在无声的阴影和梦中降临？
她是否能在太阳的抚慰中、
在刺鼻的桔子和明晃晃的绿翅上、
或者在地球的一切美和安慰中
找到可以珍爱的宝贝，比如天堂的信念？

神性只能存在于她的心中：
阵雨般的热情，雪花纷飞时的心境；
孤独中的悲戚，森林繁茂时
难耐的欢欣；以及在秋夜
湿润的大路上迸发的阵阵激动；
回忆盛夏的茂枝和残冬的枯梗
所感受的一切欢情和痛苦。
这些就是她灵魂注定的尺度。

前面三行烘托出尘世中一个星期日早晨愉快舒适的氛围。“披着睡衣，怡然陶醉；”使人联想到那位妇人舒适地躺在睡椅上，面前放着迟早餐，沉浸在宁静的满足和慵懒娴静的

心境中。太阳、桔子和那只奇异的鹦鹉“绿色的自由”，给场景增添了光和色彩。然而另一种心境“那古老灾难的黑暗”，本来已被上述明亮鲜艳的事物驱散了，又徒然升起，把那些事物与平静的情绪变得晦暗起来。她心灵中的神圣静穆感变成水波中无声无息的阴影，得之于那些事物的欢愉感。蜿蜒地爬过广阔的大海，没有声息，仿佛在向死亡那边迈进。白昼变得“像广阔的大海，也无声息”；物质世界失去了阳光和生命。她梦幻般的步履飘洋过海，走向巴勒斯坦。最后一行完全改变了开首的氛围和情绪：“疆域”取代了“自由”、“血”取代了“咖啡和桔子”，“坟墓”取代了阳光和色彩。

第二节中，诗人向只能显现于“无声的阴影和梦中”的神性的幻影提出挑战。相对于天堂的信念，诗人认为“尘世的一切”应当被珍爱，比如地球上一切美和安慰。但是他感到潜伏在人的灵魂深处的神性似乎仍存在于完整而强烈的经验中。对诗人来说，我们自身感官和感情上领悟的神秘不解之处，正是我们所拥有的唯一的神圣尺度。

这位妇人不能接受人仅仅是自然一部分的观点，也不接受那种像夏天随季节的循环预示着冬天一样，生也预示着死，未来的天堂只是虚幻的观点。诗人回答她，宣称人类向往来世的梦想一概不能与在一年一度的春天所体验到的再生感媲美。

她说：“我已心满意足，当苏醒的鸟儿
高飞前，用甜美动听的轻问

探测雾濛濛的田野是否实在；
然而，一旦鸟群远去，温暖的田野
不再回现，那么，哪里是人间乐土？”
没有灵验的预言常至的地方，
没有出没墓穴的老妖怪，
没有黄金灿灿的地府，也没有歌声迷人
的仙岛，岛上的精灵已返家园，
没有幻想中的南国，就是在那遥远的
仙山，也没有了浓荫如盖的棕榈，
那片树林早已凋零，
恰如四月的绿叶过了时令；或许
棕榈还要泛青，像她对鸟儿的回忆，
或像她向往六月和黄昏的渴念
从燕子凌空的羽翼上洒落。

诗人争辩说：“死是美之母”。关于基督教天堂永恒之美的任何想法都是枯燥乏味，令人难以容忍。于是，诗人产生出世俗宗教的念头，这种世俗宗教的主要仪式是把太阳当作生命之源来歌颂。

狂热的人群将在夏日的早晨
在祭奠酒神的仪式上围成一圈
热烈而虔诚地把太阳颂赞，
不把太阳奉为神，只视为“若神”，

在他们中间，仿佛原始生命之源泉。
人群高唱着颂歌，宛若天堂的圣乐，
发自肺腑，又复归云端；
此起彼伏的歌声，颂扬着
太阳嬉戏的微波涟涟的湖湾，
还有天使般迷人的树林，和
歌声回荡的山峦。
他们将尽情体验，注定一死的人
与夏日之晨的神圣友情。
他们来自何处，将去何方，
脚上的露珠将会使之昭然。

这一段像一曲异教的赞美诗，顶礼膜拜神话中的太阳神，而实际上则在欢庆人与自然的友情。史蒂文斯非常巧妙地将《圣经》的回声织进诗行，渲染出祭神的神圣气氛，而这仪式赞美的却是人类。

最后一段失去了那种狂欢的调子：

她听到，在那片死寂的水面上
一个声音高喊："巴勒斯坦的墓穴，
不是灵魂通往永生的门廊，
那是耶稣之墓，他安息的地方。"
我们生存在混乱之中，风云难测，
依存着白昼和黑夜的循环，

生存在荒凉的孤岛上，没有保证
也无约束，大海环绕着，难以逃避。
鹿群在我们的山林中悠闲地漫步，
鹤鹑在我们四周嘤嘤高鸣，
荒野上的甜草莓已经熟透；
黄昏下，那孤零空旷的天际
偶尔飞过队队鸽群，
在起伏中划出含糊不清的波浪，
伸展开长翅，缓缓沉入黑夜茫茫。

史蒂文斯让那位妇人听到一个声音，告知她世间没有神明的启示，只有自然法则；接着，诗人用一系列具体的意象总结了自然与人的合一。然而，尽管前面赞美了人与自然的“神圣友情”，但那种欢快的调子在这里全然失色。第八行中“难以逃避”指的什么：荒凉孤零的岛屿还是广阔的大海？这两个意象都表现了个人精神注定孤立无助，疑惑迷茫，即或个人精神早已抛弃了超自然的解释。后面所描绘的鸽群，可爱但有一抹伤悲的色调，“含糊不清的波浪”蓄意深远：人类精神展开了长翅，但又不可避免地“沉入黑夜茫茫。”

撇开诗中罕见的旋律美和丰富的感性暗示不谈，该诗作为一种完全抛开宗教希望的人生观，似乎不太令人满意，这可能是该诗忽视心智和精神，仅仅停留于情感和感觉而造成的。史蒂文斯并不否定相伴欢乐而来并与之相辅相成的痛苦：

阵雨般的热情，雪花纷飞时的心境；
孤独中的悲戚，森林繁茂时
难耐的欢欣；以及在秋夜
润湿的大路上迸发的阵阵激动。

然而，这些没有作深入的验证就被轻率地否定了。即或是带着欢喜，史蒂文斯也不想依照伊丽莎白时代的撒缪尔·丹尼尔所吩咐我们非做不可的那样去做：

瞬间的荣耀，五色斑斓：
倏忽间就消弥。
一双馋眼，迫不及待地
吞咽眼前的奇迹。
　在它闪过之时攫住它，
　尽管结果又失去：
眼睛干完了本份，
思想须将它在心中延伸。

正如在现实生活中一样，诗中的情感和感觉世界丰富充实，令人满意；但是，人们不能沉溺于这种满足之中，这却是人生之要旨："思想须将它在心中延伸。"史蒂文斯的结论如拾草芥，下得太便当了，删削了太多的人类传统。

与之相对，让我们看看阿诺尔德的《多佛尔海滨》。该诗的主题也是谈宗教信仰的虚幻与不可靠（对诗人自己来说），然

而该诗却在议论、格调、韵味、情趣以及音韵节奏上与史蒂文斯的判若云泥。

今夜大海平静，
潮水正满，月色朗朗，
临照海峡。——法国海岸上
微光渐隐，而英国的峭壁高竖，
在宁静的海湾里显出巨大模糊的身影。
到窗边来吧，晚风多么甜！
可是你听！月光漂白了的陆地
与大海相接处，那一条长长的浪花线
传来磨牙般的喧声，
这是海浪卷走卵石，然后转回头来，
又把它们抛到高高的海滩之上，
涌起、停息，再重新涌起，
以缓慢而颤动的节拍
送来永恒的悲哀的音响。

索福克勒斯很久以前
在爱琴海边听过这喧声，
在他心中引起了人类苦难的
浊浪滚滚的潮汐；
我们在此遥远的北海边聆听，
也在此声中听到了深意。

信仰之海
也曾有过满潮，像一根灿烂的腰带
把全球的海岸围绕
但如今只听得
它那忧伤的退潮的咆哮久久不息，
它退向夜风的呼吸，
退过世界广阔阴沉的边界，
只留下一滩光秃秃的卵石。

啊，爱人，愿我们
彼此真诚！因为世界虽然
展开在我们面前如梦的国度，
那么多彩、美丽而新鲜，
实际上却没有欢乐，没有爱和光明，
没有肯定，没有和平，没有对痛苦的救助；
我们犹如处在黑暗的旷野，
斗争和逃跑构成一片混乱与惊怖，
无知的军队在黑暗中互相冲突。

（飞白译）

像《星期天早晨》一样，该诗也以沐浴在光下的场景开始，以“黑暗的旷野”告终，但选用的意象不同。《多佛尔海滨》不是提醒读者留意我们依存的白昼与黑夜的循环这种自然节律，而是要人们注意人类的希望和梦想之间潜在的对比关系。人类的希望和梦想“那么多彩、美丽而新鲜”，充满欢

乐、爱、光明、肯定、和平，如我们在前几行所见；在结尾时，则充满“永恒的悲哀的音响”、痛苦、斗争，无知的军队在黑暗中互相冲突。

像《星期天早晨》一样，《多佛尔海滨》也是在一个场景中展开的，诗人没有继续创造新的场景来深化主题，而是用第一幅图景中的景物和声音来推动戏剧性独白的诗行。这些景物和声音最后凝结为象征，实际场景变成隐喻式场景，喻示人类在一个没有信仰的世界上的苦境，这苦境只有依靠人类之爱和忠诚才能超渡。

诗一开始就强调宁静的、月色朗朗的陆地和大海。全诗用七个陈述句创造出一幅清晰可见的图画和与之相应的情感。诗人呼唤着他的伴侣来分享甜美的晚风和月光下的景色，然而，那浪涛拍打着海岸的“磨牙般的喧声”和退潮时周而复始的啜咂声骤然而起，打破了宁静，将诗人之心送向索福克勒斯。于是诗人将俄狄浦斯的命运比作大海浊浪滚滚的潮汐，继而又将其比作退潮，那是失去信仰的象征。

像大海上熠熠闪烁的月光，信仰曾像“一根灿烂的腰带”围绕着地球。接着在回响着诗人自己绝望之声的诗行中，诗人勾描出空虚之感以及这世界没有希望的生活。

在最后一节，诗人换用一个隐喻。向他的爱人悲痛欲绝地呼喊，要求真诚和坚贞不渝，这是他生活的唯一支柱。然后，诗人把展现在他们面前宁静可爱的实际场景解释为一种幻觉，当“忧伤的退潮的咆哮”变成斗争和逃跑，构成了一片混乱与惊怖时，这种现实只是一滩光秃秃的卵石，渐渐没

入“黑暗的旷野”。

该诗的声音模式与内容桴鼓相应。开首是舒缓宁静的节奏，随后慢慢地变成“永恒的悲哀的音响”，后来在结尾两行中变成辅音刺耳的碰撞声，用以衬托战争的意象。

很难证实亚瑟·修·克勒夫的《不要说斗争只是徒劳》是《多佛尔海滨》的唱和之作，这首诗读起来确实像是如此。该诗的头两节似乎在应和《多佛尔海滨》结尾处的战争意象，第三节用了大海的意象，而在第四节，阿诺尔德的月光分明变成了日光和太阳。克勒夫的想象也不愿只集中于“东窗”——昔日灿烂典雅的历史和欧洲传统之光（指多佛尔以东的国家和地区），一些批评家将他的放眼“西看”理解为对未来美洲文化成长发展的希翼。

不要说斗争只是徒劳，
　辛劳和创伤白费无功，
敌人未衰竭也未打倒，
　事物如旧而毫无变动。

希望易受骗，恐慌却善欺，
　若不是为了你，在远处烟雾中
战友们也许在追击逃敌，
　也许已经把战场占领。

因为当疲乏的波浪徒然冲刷，

似乎再攻不下惨痛的一寸土，
在彼方，通过港湾和河汊，
大海的满潮已悄悄进入。
每当白昼来到人间，
光线不仅射进东窗，
在正面，太阳攀登缓慢，
但向西看吧，大地已被照亮。

（飞白译）

无论这是否是对阿诺尔德被动的绝望感挑战，该诗俨然宣示，坚信积极的行动和人类精神坚韧的力量，这正是阿诺尔德所缺乏的；诚然，该诗委婉轻柔，有浓厚的悲伤气氛。不懈地坚持这种积极肯定的精神，必然永远是人本主义者的中心信仰。伊丽莎白时代的诗人乔治·恰夫曼铿锵有力的诗句中也回响着这种信仰的声音：

让我鼓足勇气在这狂啸的生命之海上！
爱的精灵张开风帆，鼓满猛烈的海风，
帆桁颤抖着，桅杆已经折断，
破浪疾驰的船侧着身，渐渐下沉，
海水已漫过船舷，船底斜露出水面；
但是，对九死一生的人来说，
不存在任何危险：一切法则

都不能胜过他的智慧；假如他
竟然屈服于某种法则，这也不合天理。

雪莱《解放了的普罗米修斯》也有这种声音：

遭受希望认为最大的苦痛；
宽宥比死亡或黑暗更黑的罪行；
　反抗貌似无上的权威；
去爱，去忍受；怀抱着信心
直到希望从自己的遗骸中重获新生；
　决不改变，决不动摇，决不懊悔；
泰坦啊，这像你的荣耀，必将变得
完美，伟大，快乐，美丽而自由；
它就是生命、欢乐、帝国和胜利。

丁尼生在《尤利西斯》的结尾部分也表现了这种信仰，该诗写于诗人最亲近的朋友亚瑟·海拉姆死后不久，诗人谈到这首诗时说："它使人感到有必要继续前进，有必要比承受《悼念集》中所有的痛苦更坦然地面对生活的斗争。"

礁石上的灯标开始闪光了，
长昼将尽，月亮缓缓攀登，
大海用无数音响在周围呻唤。
来呀，朋友们，探索更新的世界

现在尚不是为时过晚。开船吧！
坐成排，划破这喧哗的海浪，
我决心驶向太阳沉没的彼方，
超越西方星斗的浴场，至死
方止。也许深渊会把我们吞噬，
也许我们将到达琼岛乐土，
与老朋友阿克琉斯会晤。
尽管已达到的多，未知的也多啊；
虽然我们的力量已不如当初，
已远非昔日移天动地的雄姿，
但我们仍是我们英雄的心
尽管被时间消磨，被命运削弱，
我们的意志坚强如故，坚持着
奋斗、探索、寻求，而不屈服。

（飞白译）

霍思曼在《栗树下火炬似的繁英》中用不同的、扭曲而坚韧不拔的口吻说道：

我们当然并不是第一个
坐在酒店里，当风雨迅雷
把他们乐观的计划打碎，
咒着创世纪的什么坏鬼

天不公平，可是给我酒杯，
我的母亲生的不是帝王，
我们所能有的属于凡人。
我们不能要天上的月亮。

我们骄傲的形骸多忧患，
与永古俱来的，不能没有。
我们能爱，我们必须忍受。
用肩头撑起这阴天，喝酒！

（杨宪益译）

叶芝在《一个剧中的两首歌》的最后一节中，表现了创造与毁灭两种对立力量无休无止的冲突。

人所珍爱的一切，只能
留驻片刻，或最多一天。
爱的欢乐把他的爱驱散，
画师的彩笔耗尽他的梦幻；
传令官的高叫，士兵的赳赳步态
消蚀光他的荣耀，和他的强健：
无论有什么火焰，人类自己的
脂心，已经布满了夜色浓阴。

如同爱的行为一样，任何事物一旦尽善尽美就意味着死亡，

事物的完善之际就是其毁灭之时。火焰是想象和生命力的创造之火，同时也必然是最终焚尽倏忽人生之火。

既然人本主义者认为现世生活即是一切，他们就想尽可能丰富和充分地生活，正如叶芝在另一首诗中所说，要“使平凡的日子／生气盎然，用太阳去猛撞每一个日子。”人本主义者喜欢提到感觉世界的奇迹以及他对这些奇迹作出反应的神秘性，路易斯·麦克尼斯的《雪》，是写这个主题的一首有独创性的隽永的小诗。

房子忽变华绚，大的突出的窗
生出雪的细卵，上贴着红玫瑰，
没有声音，是并行着，而又矛盾。
世界比我们所想还要突然。

比我们所想象还要荒谬杂乱。
无可矫正的繁复。我剥开分析
一个桔子，吐出桔核，而感觉到
一切事物无常的迷醉的感觉。

火吐着焰，带着轻响，因为世界
是比人所想象的还要侮慢放佚。
在舌上，在眼中，在耳中，在手中，
雪与玫瑰之间的，不只是玻璃。

（杨宪益译）

诗人突然发现了面前这个感性世界的丰富性、多样性以及它的“产卵”特性，于是得出结论，无论外在或内在的一切均不能独立存在，它们像细卵般向各个方向大量繁殖。

由看见窗台上一盆粉红色的玫瑰和窗外的雪花所产生的视觉效果带给人一阵惊喜，这种惊喜迅速变成了心灵的经验。“没有声音”随之进入画面，窗户上“生出雪的细卵，上贴着红玫瑰／没有声音”，这幅图景同时也在我们的心中“没有声音”地形成，使我们联想到雪和玫瑰“并行着，而又矛盾。”它们并存着，在空间上相互联系，然而在另一方面却极不协调、相互矛盾。“世界比我们所想的还要突然”这一句话，概括了视觉和心灵两方面的经验。

在剥皮、分开、吐出桔核引起的诸种感觉以及在醉心于理解一切事物多么“无可矫正的繁复”中，味觉和触觉发生了同样的反应。

随后听觉加入，这更带来对立。火焰的轻响听起来侮慢放佚，因此诗人下结论说：“雪与玫瑰之间的，不只是玻璃。”玻璃将窗外的雪花和窗内的玫瑰这两个并行而又矛盾的世界分开，然而还有另外的东西你不能看穿，即某种不透明的东西——事实上，外在和内在的全部奇迹都是不透明的。世界有无限的外在形态，人类也以其同样的无限性和突发性从感官上、情感上、心理上对这个世界作出反应。麦克尼斯在诗中还使用“我们”、“我”、“一个人”、“你”等代词，因为个人也是“无可矫正的繁复”，而整个像细卵般的人类自古以来就是以这种方式存在。

这种丰富性可能仅仅是内心生活的，表现在平静安宁时而非活跃激动时，它是阿诺尔德在其《写在肯生塘花园的诗》中所祷求的那种宁静心灵的丰富性：

万物宁静的心啊，让我心也宁静！
让我在城市的嘈杂声中，感触到
居留着你的安静和平，人类
不曾有过，如今也不能攘扰！

西格弗里德·萨松描述了宁静来到心中的喜悦之情以及他的感激之意：

有朵花儿已开在我心上——
那是什么花儿，春天的什么花儿，
什么单纯而神秘的东西？
那是闪烁的宁静，
那是黎明的宁静，带来
清澈的歌声和狂疾的羽翼。

心中的奇迹，光彩熠熠，
什么神秘的力量播下你的种子
撒下了你的完美——
哦，我心中绝美纯白的花儿，
我只知道你是我的需要

是我启开的心扉。

这种丰富性也可能是缅怀过去并非展望未来的，像在《尤利西斯》中那样；或者是缅怀过去以便更有信心地走向未来的，正如埃德温·缪亚在《独白》中所隐示的那样：

当你已跨过人生的中线，你也得始终如一
挨过你的余年，否则会全盘失败。
从你疏忽妄为的时日里
选择、选择：精选出一本集子。
修改、删节；留下那意义深远的，
充实、充实荒废的时间。哦，虚掷时光
怎能得到宽慰。为暮年作好准备吧！

罗伯特·佛罗斯特在《我愿把一切奉献给时间》一诗的最末一行“我不愿意放弃的是我保存的东西”中，表达了大致相同的思想。但是，佛罗斯特为那些孜孜寻求安宁的人们指示道路的最优秀的诗则是《指令》。该诗写于第二次世界大战末，是写给“用耳朵去谛听的人们”的寓言。佛罗斯特在该诗的结尾处俏皮地提到《圣经·马可福音》第四章中故作高深的经文题句，基督在那里宣布他用寓言的形式传道，因此只有那些值得被拯救的人才能领会其真旨。

当然，佛罗斯特所给的启示也并非容易理解的，人们曾对其作过多种解释：有人说是表示接受上帝恩赐的基督教教

义；有人说它指出救世主是虚构的；有人说诗中孩子们的玩具象征承认现实生活；还有人说该诗仅仅描述了诗人在山谷里的一次漫步，快走出山谷时，他从山谷下的小溪中喝了一口溪水。尽管诗中各种各样的口吻杂然并存，从轻松的戏谑、逗乐式的故弄玄虚到平静沉重的结尾，使人难以确切地阐释其本意，但是可以肯定，佛罗斯特在诉说着某件令他深思的事。

离开现在我们难以对付的世界，
返回到去掉繁文缛节的纯朴年代，
像墓园中饱受日晒雨淋的石像
颓败、暴裂、折断了的年代，
在一座不再是城镇的城镇里
在一座不再是农场的农场上
有一间不再是房屋的房屋。
通往那里的小路蜿蜒曲折，
向导也难以指示你走出迷阵，
老城似乎本是一个采石工场——
很早就放弃了掩盖土地的愿望，
露出了巨石的膝头。
有一本书，记载着它的故事：
除大石上马车铁轮留下的道道辙痕，
突兀的岩石上条条印纹伸向四面八方，
表明是巨大的冰川留下的杰作，

冰川把双脚蹬在北极上。
你不必介意他的某种寒意，
至今还出没于黑豹山麓的这边；
你也不必介意来自四十个窟窿的监视，
像四十只小木桶张开的眼睛，
不必介意这一连串挫折与考验。
至于说，树林的一阵骚动，响起
一阵沙沙声，急匆匆地传给叶子，
这阵骚动只是出于莽撞与无知。
就在十多年前，这片树林曾在何方？
它们今天却过多地考虑
把几颗盎然生气的老苹果树遮蔽。
请你亲手谱一曲动听的歌儿吧，
歌唱这条曾是某人下班回家的小路，
他或许刚好徒手走在你的前面，
或者推着一辆吱吱作响的载粮小车。
探险历程的终点，即是行动和知识的起点，
两种乡村文化曾在那里
交汇，如今全不见了踪影。
如果你现在陷入迷津，找不到自我，
请你紧紧拉住身后的梯级小路，
高举“关”的标牌，拒绝世人除了我。
于是，你就会舒适怡然，安闲自在。
如今剩下的唯一的地盘，只有一小块。

早先，这里是孩子们搭起的小屋，
玩具小房里堆着的玩具
不过是松树下摔碎的瓷盘。
叹息吧，这些小玩艺儿竟使他们快乐！
后来，这房屋不再是一间房屋，
只剩下一个长满紫丁香的窟窿，
在慢慢地合拢，像面团上一个小洞。
这不是玩具小房，而是一间真正的房子。
你的目的和命运的小溪
正是这间房屋的水池，
它像凛冽的清泉刚刚离开泉眼，
太高太远，难能流向远方。
（我知道，山谷下奔腾的溪水
会在荆枝上留下串串水珠。）
我还保存着一只坏了的高脚酒杯，
藏在水边一颗老树的树根下面，
像受了符咒的圣杯，邪恶的人找不到，
像圣马可所说，他们因此也不能得救。
（我是从孩子们的小屋里偷来的酒杯）
这儿就是你的溪水，你滋润的水泽，
喝吧，你会超渡混乱，重获新生。

该诗的标题似乎含有一丝讽刺意味，“指令”的基本含义是指示方向的东西，因而是一种指导。然而作为军事上或民

政上使用的一个技术术语，它指执行某一计划和方案的实际指示，是一个干巴巴的抽象名词。也许诗人在这里暗示他所指的意思不能从字面去解释，也不能到这个技术性术语所使用的特殊场合去寻觅。该诗不是对什么具体问题的一个呆板的答案；它是指示一个方向，诗人沿着这个方向找到了自己的目的和宿命，读者可以分享他的发现。

第一行“离开现在我们难以对付的世界”，有华兹华斯十四行诗《这个世界，我们难以对付》的气息，开门见山地指明方向，它有双重涵义：我们既是“处于一切混乱之中”，又要从这个势不可当的“现在”返回去。该诗最后一行出现了“混乱”这个词。第二行指明返回到一个年代（或者说心理的定势）——“去掉了繁文缛节的纯朴年代”，诗人在这里用一个生动的明喻把这个年代比喻成墓园中日晒雨淋下的石像。加上其余的段落，这可能暗示，纵览过去的年代，任何特定的宗教象征符号都消解成简单的、更原始的轮廓。

无论如何，这一指令把我们带到近代文明或一切社会关系形式的记载之前，诗人的用意在于使“你”完全抛弃习以为常的传统标准，以便按他后来说的那样“陷于迷津，找不到自我”——这里“自我”是人类历史的一部分，不只是目前混乱状态中的一个碎片。他引导我们走的那条路，是在时间上向后穿越人类历史直到史前时期的一次旅行，同时又是探索人类精神价值的一次旅行，那些精神价值世世代代支撑着人类，人类曾在前进过程中把它们苦苦追寻。这条乱石嶙峋的小路漫长而艰难多阻，等待我们去开辟。“巨石的膝头”

这一拟人化描写，和“巨大的冰川”把双脚蹬在北极上这一形象，使我们隐约感到“马车铁轮”的制造人和其后裔所面临的巨大困难。现代超等文明化的香客在这些原始的自然力中感到“某种寒意”，是十分自然的。

一连串挫折和考验与后面公开提到的圣杯，给我们提供了了解“有一本书，记载了它的故事”的线索。我们的旅行是一次远征，带有古老的神话模式。现代骑士的“一连串挫折和考验”，就是想到那些决定不再前行，安居在倾圮的窟窿里的人们的可怕记忆，以及想象到他们用讥讽的目光注视着自己的幻觉；现代骑士还必须对付那些蔑视传统、自以为超越了传统的自鸣得意之辈的闲言絮语。

面对这些挫折与考验，诗人告诫我们要记住我们自己与各个时代的探索者一样具有相同的人性，要我们以愉快的心情“亲手谱一曲动听的歌儿”，把人类的友情歌唱。我们正在趋近“冒险历程的终点”，我们会忘掉冒险历程的细节，紧紧拉住身后的梯级小路；忘掉时间世界和“现在我们难以对付的世界”，发现自己与诗人和谐地相处于他的想象世界中。诗人像平常一样将乐意与我们分享他的幻想和信仰，虽然如今他的农场和地盘与过去更富足的岁月相比只剩下一小块了。

首先，我们来到“孩子们搭起的房屋”，这难道就是被许多人当作“小玩艺儿”抛掉的神话、传说、民间故事，或者是一般意义上的艺术吗？诗人的议论“叹息吧，这些小玩艺儿竟会使他们快乐”又具有双重涵义。乍看起来仿佛诗人在嘲笑这些没有价值的儿童玩具，然而难道他不是在说，如果

我们已经丧失了在这些小玩艺儿中获取快感的直觉和想象力，我们才真应该叹息吗?!“这房屋不再是一间房屋”，（但是它曾是一间真正的房屋，尽管其屋基已被茂密的野草藤蔓覆盖，并在不断地消失），听起来像根植于过去每一种文学艺术之中的宗教传统。然而，我们的目的和命运就是曾为那间房屋提供水源的小溪，那些孩子们曾在水边嬉戏游玩：这是生命之泉水，也可能是人类与自然共同享有的生命力与自由生活的精灵，超越于我们已经离开了的峡谷里的骚乱，宁静而安详。诗人从孩子们的玩具小房里偷来藏在小溪边像圣杯似的坏酒杯，难道它就是在诗歌中传递下来的人类传统么？那些尚有反应的人们将会从这只酒杯中喝到复活之水么？

佛罗斯特在表现其道德内涵时故意闪烁其词，不直言其事，他不用伊丽莎白时代时兴的直叙手法，如“心灵才是我的王国”，也不把心灵的诸种本质特性分门别类，相反，他津津乐道于他寓言中的委婉含蓄与朦胧性，并由此使我们的阅读速度放慢，以便让我们充分欣赏他活泼有力、娓娓道来如说话一般的声音，尽情享受旅程中每一处风光：“四十只小木桶张开的眼睛”，“几颗盎然生气的老苹果树”，想象中走在前面的人“推着一辆吱吱作响的载粮小车”，“长满紫丁香的窟窿”像面团上一个小洞在慢慢合拢，以及后面小溪旁边的景色。

正是由于这些生动形象的描绘，该诗的效果与用散文表达其主题的效果会截然不同，佛罗斯特在诗中至始至终没有脱离我们能够看到、听到、摸到的具体事物，没有离开过具体可感的形象叙述。然而，这条“指令”最终是针对人类精神

的：人类精神应当奋力向上，应当把自己与人类和自然在过去和现在所创造的一切连结起来，给当代混乱的状态带来和平与复兴。这指令使我们感到，即使“我们所能继承的唯一的一份遗产，是尘世上凡人的财产”，我们也有充足的理由为这份祖先传下来的遗产感到欢欣鼓舞。

14、宗　　教

“转身，一尊洁玉；起步，一阵长风”

弗朗西斯·汤普森

倘若人不具备永恒的意识，倘若在宇宙万物的根基下只隐伏着狂暴无羁的力，在混沌的激情冲击下盘缠扭动，产生出一切伟大的一切渺小的事物，……那么，生活除了绝望还有什么呢？

这是丹麦哲学家克尔恺郭尔在《恐惧与颤慄》一书中论及宗教的必要性时的一段话。我们在前一章已看到，人本主义者面对这种荒唐命运的捉弄，并不感到绝望：卡尔·贝克尔在《圣城》一书中概括了这种情况：

人究竟是什么，电子竟会注意他啊！人不过是宇

宙中的弃儿。为创造他的伟力遗弃。全知全能的仁慈的主宰使他无依无助、孤苦零丁、困于迷津，因此，他必须独立自助，靠着自己有限的智慧在一个冷漠的世界中寻觅出路。

分别持有上面两种人生观的诗人，都写过优秀的诗歌。佛罗斯特在《意志》中从正面肯定贝克尔观点的正确性，当然不排除一丝怀疑的情绪。丁尼生在《悼念集》里迷失于无知与怀疑之中，竭力使自己去相信基督教的神示：

我们仍然相信：不管如何
恶最终将达到善的目的地，
不论是信仰危机，血的污迹，
自然的苦难和意志的罪恶；

相信天下事不走无目标之路，
　相信等到造物完工之时，
　没有一条性命会被丢失，
被当作垃圾而投入虚无；

相信没一条虫被白白斩劈，
　没一只飞蛾带着徒然追求
　在无意义的火焰中烧皱
　或是仅仅去替别人赢利。

看哪，我们任什么都不懂，
　我只能相信善总会降临，
　在遥远的未来，降临众生，
而每个冬天都将化成春风。

我这样梦着，但我是何人？——
　一个孩子在黑夜里哭喊，
　一个孩子在把光明呼唤，
没有语言，而唯有哭声。

（飞白译）

两种人生观中欢乐与痛苦的分量比例无差别。阿诺尔德和哈代两人都可能同时因强烈地感受到人类的失落发而为诗；霍布金斯或艾略特则会因强烈地感受到神的失落而创作，他们的这些诗篇比其他的诗更折磨人。在情感的另一极端，雪莱通过普罗米修斯的胜利为自然和人类精神之辉煌成就欣喜不已；而斯马特则在《献给大卫的歌》的结尾处，为自然和他的上帝之辉煌成就唱起了赞美歌。斯马特生活于18世纪后期，曾在疯人院住过多年。博斯韦尔提到约翰生博士在谈到斯马特精神失常时充满同情的话："我认为他不应该被关起来，他的病对社会无危害。他坚持要自己代人们祈祷，我愿意像其他人一样让斯马特代我祈祷。"《献给大卫的歌》与他同时期写的其他作品不同，洋溢着狂热的喜悦，结尾处是几节回环往复、荡气回肠的赞美诗：

光荣啊，升在中天的太阳：
光荣啊，呼呼扑腾的火焰；
　光荣啊，彗星的长尾；
光荣啊，军号声和警报；
光荣啊，万能的上帝伸展的长臂；
　光荣啊，狂啸的海洋：

光荣啊，北方闪闪发光的明灯；
光荣啊，赞美上帝的颂歌；
　光荣啊，万钧雷霆的轰鸣；
光荣啊，万声同呼的赞美声；
光荣啊，恩泽无边的阿门；
　光荣啊，殉教者的凝血：

光荣啊——更光荣的是他的皇冠，
他曾经把世人拯救，
　被温和地称作上帝的儿子：
你信仰伟大的真理——
现在实现、决定、挑战、完成了
　无与伦比的伟大事业。

约翰生博士对斯马特诗歌的评价没有记录下来，但是一般说来，他不太喜欢宗教诗，认为“宗教砍断了诗人想象的翅膀”，而“诗的信仰不能总是讨好。”这些见解看来似乎很奇

怪，然而人们接受了比写世俗题材更低劣的宗教诗，这也是事实。诗人自己对这种现象作了说明，华兹华斯指出原因之一是：

> 爱好道德和宗教内容的读者们，十分重视他们感兴趣的内容，往往倾向于过高地估计表达和强化了这些内容的作者们，他们总是准备好将丰富的热情分配给诗人的语言，以致于他们顾不上考虑自己实际上从诗中得到的多么微少。

T·S·艾略特也觉察到不但在读者中而且在作者中存在的动机和效果之间的矛盾：

> 我要问，为什么大多数宗教诗都如此低劣不堪，为什么如此少的宗教诗能达到诗的峰巅？我认为主要原因在于以宗教为名的虚伪……那些写宗教诗的人往往依照他们想体验的感觉去写，而不是依照他们实际体验到的去写。

艾略特自己写的宗教诗，其精妙之处正在于他不但毫不畏缩地忠实于自己的宗教信仰，而且忠实于自己的怀疑。他皈依基督教，并非是轻而易举地从怀疑动摇跃向深信不疑，旧神道的死灭和对新神道的接受过程艰难而多变，“摇摆于得失之间，”这是“濒于死亡和临于降生之间的千钧一发之际”，

伴随着生死难度的迷茫感。

这种强烈的迷茫感弥漫在《占星家的旅程》一诗中，作者艾略特本打算把它写成一位智者的戏剧性独白，但诗中还是充满作者主观的低调。这位睿智的老人详细叙述了旅程中的各种经历和结果，他的叙述有具体细节的外在精确性和明晰性，同时又有这次旅行基本的精神意义的晦涩性和复杂性。

"这一条路可真冷，
正是一年中最不便
旅行之时，而且旅程这么长
道路泥泞，冬气凛冽，
正是岁晚寒深。"
那些骆驼皮肉擦伤，脚掌疼痛，倔强难制，
躺倒在融化的雪中。
有时我们真想念
山坡上的夏宫，那凉台，
穿丝绸的女郎送来果汁酒。
然而赶骆驼的人却咒骂着，抱怨着，
离队逃走，去寻找酒和女人，
篝火也灭了，无处藏身，
城市敌视外人，小镇板起面孔，
村庄肮脏不堪，又漫天要价：
这一路真够受的。
最后我们情愿整夜赶路

断断续续打盹，
有一个声音在耳边唱，说是
这实在是一桩蠢事。

黎明时我们走进一个温暖的山谷
雪线以下气候湿润，充满花草的芬芳，
涧水涓涓，水磨锤打着黑暗
低垂的夜空中有三棵树，
一匹白色的老马奔过草地。
然后我们走到一个旅店，葡萄长满窗棂，
六个汉子坐在开着的门前，掷骰赌钱，
脚踢着倒空的酒囊。
问不出什么情况，我们再往前走
晚上才到达，正赶上，
找到这里，可以说总算不错。

这都是很久前的事了，我记得，
我愿意重走一次，但先记下来，
先把这些记下来：
我们一路而来，是为了
诞生还是死亡？曾经有过诞生，当然，
我们有证据，无可怀疑。我见过诞生和死
亡，
但以前总认为它们不相像，而这次诞生

刀剜肺腑地痛，像死，像我们自己死一样。
我们回到家乡，回到这些王国，
但心境再难安宁，全套的古旧习俗，
已成陌路的人们死守着他们的神祇，
我情愿再死一次。

（赵毅衡译）

本诗的标题使我们联想到中世纪和文艺复兴时期以东方三贤人礼拜圣婴为题材的许多绘画，让我们准备好领受东方的温暖，欣赏东方的色彩，陶然于基督教福音“极乐”的融融氛围之中，因而开首三翻四复的凄凉景象是出人意料的。头几行诗直接引自 17 世纪大主教兰斯劳特·安德鲁斯一篇圣诞节布道词，本诗的表现方式也是模仿艾略特在安德鲁斯的散文中辨识出并倍加赞赏的同种模式：“安德鲁斯总是首先让我们感到具体的存在，然后再从本文中引出全部精神涵义”。我们在这里压根儿没有听到福音故事中梦和星宿的事，寒冷，遥远的旅程，艰难困苦和死寂凋敝的一切占据了全部画面。一路上对他们放弃了的舒适与幸福——夏宫和穿丝绸的女郎的惋惜之情，仅是属于个人的情绪。第一节的其余部分不作任何评价地列举出应当忍耐的东西，一个又一困难接二连三地出现，我们得知，这即是自然和人类拖延和阻拦这次旅行所设置的障碍。探险没有他人的支持帮助，他们遇到的只是虚伪和怀疑，他们缺乏信心，踌躇不前，见不到目标，艰难地行进在茫茫黑暗之中。

第二段开始时希望略增，节奏变得柔和流畅些了。黎明、湿润和花草的芬香迎接在山谷中跋涉的他们，“涧水涓涓，水磨锤打着黑暗”，顿时他们的精神振奋起来。涓涓流水和锤打声(暗示耳边的噪声和希望战胜踌躇的精神胜利)使人感觉到一种强劲活跃的策动力，驱散说着“这实在是一桩蠢事”的声音。流水和锤打声，加上树木、奔过草地的白马和旅店门楣上方的葡萄叶，传达着春天、自由和丰收的信息。在老人径直罗列的这些事实下面，读者领悟到“三颗树”的涵义，以及6个坐在门前“掷骰赌钱”的恶人的意义。基督教中葡萄树的象征意蕴(“我是真正的葡萄树”)被“脚踢着倒空的酒囊”一笔勾销，眼看要到达“温暖的山谷”的希望，被这些反常的不祥征兆射穿，这里暗指钉死在十字架上的酷刑、为基督的长袍掷骰赌博以及带路去伯利恒的30块赏银，它们为结尾处统率全诗的根本歧义埋下伏笔。像在山路上一样，这儿也没有向导，“问不出什么情况”。最后的高潮是一个毫不掩饰的反高潮，探索结束了，不在失败而在不完整中结束，到达了目的，愿望的满足却不带任何满足感或启示意味；“总算不错”，表示无可奈何的认可，流露出心余力绌的失望感，毫无兴奋激动的调子。

的确，那位老人所能记忆的一切全是自相矛盾的一团混乱。老人的信仰坚定不移，“我愿意重走一次”，然而这一切探寻的目的何在呢？难道这一切仅仅是为了废弃“全套的古旧习俗”，破坏他们往日的安逸么？这是哪一类诞生？它带给我们刀剜肺腑的疼痛，远远超过前一段旅程中肉体上的疼痛以

及怀念夏宫和窈窕淑女们的怅然惋惜之情。如今，他们已永远地与自己的同胞和旧有的信念分手。老人不怀疑那惠予他们的新真理的深刻重要性，但是，如果新真理使他们从旧有的崇拜束缚中解脱出来了的话，它却又使他们漂泊在目前全无意义的时间世界之中，没有给生活带来创造性的嬗变。老人现在疲惫不堪，灰心失望，他于是只希望这个时间世界与他的渴望一同结束。

这儿不存在“以宗教为名的虚伪”，只有一段个人精神枯竭干渴时期痛苦而感人的真实记录，诗人通过高度戏剧化的处理和间离手法，把它变成了一段象征性叙述。本诗也很好地说明艾略特关于怎样读宗教诗的观点：

> 如果我们想学会正确地读诗，就应知道诗人绝不会劝我们相信某种东西……我们从但丁，《薄伽梵歌》或者其他宗教诗中学到的，不过是驱使我们信仰那种宗教的吸引力。

关于诗歌和信仰问题，我们已作了多方面的探讨。许多读者发现，假若自己所持的思想观点与诗人不同，就难以欣赏他的诗歌。例如，密尔顿的神学观就破坏了《失乐园》的韵味，蒲柏的自然神论也损害了《人论》。站在另一极端的人则声称，诗人的主观见解不能纳入诗歌鉴赏中，作为读者，他们能够对诗人的见解采取绝对客观的态度。我本人怀疑如果诗人在诗里仅仅提出各种不同的见解加以讨论，这种纯客

观的态度是否有真正的可能性。像艾略特所指出的一样，唯一的需要是情感的相通，而非思想上的一致。宗教感情与其他在诗中创造的感情一样别无任何特殊之处，我们完全能够分享，达到理解并深入到作者情感境界中去的程度。例如彭斯的《致好得出奇者，即古板的正经人》中最后两节就是对博爱的祈求。无论我们把"凡是人都不免偶尔走斜"作为博爱的充足基础或者认为只有上帝才能评判人的行为，都无关宏旨。

所以要和气对待你们的兄弟，
　更要体贴你们的姊妹，
纵然他们做了一丁点错事，
　凡是人都不免偶尔走斜。
有一点至今难以弄明，
　是什么激情使他们失误，
也难真正地看清，
　他们后悔到什么地步。

只有制作我们的心的上帝，
　才能最有力地考验我们：
他知道每根心弦能发多少音，
　每条血管能载多少情。
那么在天平之前让我们住口，
　因为我们无法把它摆平，
　也许算得出人家干了什么，

却不知顶住没干的事情。

（王佐良译）

如果谁对下面这首诗中朴素的抱怨熟视无睹，他准是个麻木死硬的无神论者，这首诗是16世纪一位匿名诗人所作。

假如陛下，我们至尊的主，
友好而和愉，
主动把自己邀请，说：
“明晚我上你家作客，行么？”
我们一定会受宠若惊，立即
把全体佣人召集，“快点儿，
把精致的西班牙桌子摆在正厅中央，
要留心它们放的地方，
腾开地方，摆好盛筵，
不可少了美味佳馔，
把每一付烛台擦得发光，
没有蜡烛，房子也会通亮。
再想一想：地毯是否铺上，
高座是否已安在前堂，
软垫是否已放进每一把座椅，
明烛是否已点燃在楼廊里？
把香水洒遍每一间屋子，任何时候

必须坚守岗位，不得旁溜。
假若是国王莅临，
我们也有理由这样奉迎，
只因，这是我们在下的责任，
向一位国君，表示尊敬，
付出了全部辛劳，一切代价，
他会满意，想到工夫没有白搭。
但是，等到天国君王的圣颜，
毕恭静坐，已过了六点七点：
因为我们沉溺于自己的罪愆，
基督在这个小店里，找不到房间。
我们侍奉他，总像个陌路，
如像在开初，让他在马槽中借住。

而300年后，谁又能不为科文特里·帕特摩尔的《玩具》所感动呢？因为无论读者持有作者的宗教信仰与否，本诗的主题具有普遍意义。

我的孩儿，有思索的眼神，
走路说话，俨然像个成人，
已经第七次上，冒犯我的法律，
我揍他，又用凶恶的话语
把他抛在一边，不给他亲吻，
他的母亲，秉性温和，已经过世。

后来，怕伤心打扰他的睡眠，
我走到他的床边，
却发现他熟睡得正酣，
暗灰色的眼睑，刚才的呜咽
把泪水留在眉睫。
我，忍不住一声长叹，
吻去他的眼泪，又淌下我的苦水。
在他小头旁边的桌上
他刚才放上一些玩具，
一盒计算器，一块红纹石，
一片海滨拾来的玻璃
和六个或七个贝壳。
一个小瓶，插着一束风信子，
两个法国铜币，摆得整整齐齐，
他用来抚慰自己悲伤的心儿。
那天晚上，我哭泣不止，
虔诚地向上帝祈祷：
唉，当我们最终躺下，没有呼吸，
不会打扰长眠在九泉下的你，
当你想到那时我们多么糊涂，
不明白你浩荡而有节制的恩泽
有如父亲的慈爱，
并不亚于你一手铸造的我，
我们竟用这些小小的玩具

构成我们的欢乐，
于是你将会怒气冲冲，说：
“我会为他们的孩子气感到遗憾。”

克里斯蒂娜·罗塞蒂的《上山》在主题与感情上与佛罗斯特的《指令》大致相同，但是它们的口吻和表达方式却大相径庭。佛罗斯特在人的友情和文学传统中找到力量，他的旅行可以在一生中进行多次；罗塞蒂使用相类似的隐喻——攀援崎岖的山路，走到尽头时获得了拯救，谈及生命本身以及将来永恒的旅行。然而，这两首诗不管其结论是一时性的还是永恒性的，都使人感到仿佛有一位勇敢无畏、熟悉地形的向导在跟前。

那山径可是一直蜿蜒上升？
　是的，直到最终的尽头。
这一天的旅程可要耗尽全天光阴？
　从清晨到夜阑，朋友。

那里可有过夜的栖地？
　漫长而黑暗时分中的小屋。
夜幕可不会将它遮蔽？
　不会，你不会迷失那居处。

我可会遇到夜间的旅人？

他们行色匆匆，出发在前头。

我上前敲门还是叫门？

他们不会把你抛在门口。

像我这般疲惫，可会找到安慰？

你会找到全部关心和体贴。

那里可有足够的床位？

有的，留给你和所有过客。

宗教信仰与人本主义的信仰一样可以帮助人们去生活，去直视任何积极生活在世上的人都会遇到的“疲倦、狂热和烦躁。”人本主义者认为自己是大自然的一部分，能在大自然的创造力中得到拯救，这些创造力活跃于人类之爱中；通常说来，信教者深信某种神的秩序存在，其中显而易见的人世混乱都有意义，他们于是在这种信仰中得到拯救。基督徒在现世和基督的形象中悟到个人精神的永恒内涵，从而得到拯救。

在此生“暴风雨般的辩论”下面存在永恒秩序，这种意识在17世纪位诗人沃恩的《瞬间》里被出色地表现出来。沃恩是《人》的作者，他在这首诗中为上帝把人打入骚动不安、无家可归的苦境悲伤叹息、黯然神伤，然而在《瞬间》中他谈到，在确信现时与永恒之间的神秘交合时人的真正家园被清楚地展现在眼前的瞬间：

虚假的生活！一张烫金的纸片，
　什么时候你才会完结？
你，阴险地把一切人欺骗，
把一切真实的东西推却。

你是一张月亮般的罗网，
　一个盲目自大的虚名，
一场波涛与冷风间秘密的争强，
一场暴风雨般的辩论。

生活是一盏固定的、透亮的明灯，
　一次会心的快乐，
没有运气，也无激动：但永远宁静，
永远光明、充实而宽绰。

它是这样一个极乐的东西，
　不断在复活充实，
闪光和微笑，不会永生
却有欢乐取悦的绝技。

你是一只辛勤的鼹鼠，或如
　一笼飘游的雾烟，
但是，生活本是，谁也说不出，
一瞬间，我的上帝俯吻的瞬间。

诗中的隐喻简单易懂，风格清晰明快，与主题契合无间。诗的结构与17世纪的抒情诗一样，由多组对比和最后的解决构成：一方面是人类显露出的虚伪与欺骗，另一方面是其精神实体的真实品质。“月亮般的罗网”意指有阴影的或朦胧的，这种意味接着又为盲目的虚名和秘密的争强、飘游的雾烟和辛勤的鼹鼠深化。虚假生活的其他特点是自我冲突、欺骗和繁重的劳作。与之相反，生活中永恒的瞬间闪烁着“固定的、透亮的明灯”、“会心的快乐”，充满闪光和微笑的宁静充实的和平。接着在出神入化的末行中，这种宁谧升华为交合的一吻那一“瞬间”。“瞬间”这个词浓缩了令人销魂的这一刹那的各种感觉，以及刺入要害部位即最富活力最敏感部位的诸种感觉，把“瞬间”的原始涵义升华为生活本身的精华。

亨利·沃恩的同时代人乔治·赫伯特在他的《爱》中创造出他与上帝交往的同一种“会心的快乐”感，虽然这种感觉不是产生于神秘交合的狂喜，而是来自于忠诚友谊的体验，我认为他笔下的基督是所有诗中最温文尔雅、最富人情味的。《爱》不过是个人经历中一桩小小的具有象征意义的戏剧性事件，但基督教的伦理观在其朴素美中闪射着光芒。

爱欢迎我，我的灵魂却畏缩不前，
　因为犯有罪孽，蒙上尘埃，
眼快的爱，看出我一进里边
　就侷促不安，无精打采，

走到我的面前，亲切地
　询问，缺少哪样东西。

“一位客人，”我说，“值得到这儿的。”
　爱说：“你就是那位客人。”
“我？无情无义的人，唉，亲爱的，
　我不敢正视您的眼睛。”
爱拉住我的手，微笑着回应，
“除了我，是谁赐给你这双眼睛？”

“实话说吧，我已把它们损害：让羞耻
　钻到它该去的地方去吧。”
“你不知道，”爱说，“谁该受责备。”
　“亲爱的，那我就帮佣吧。”
“你得坐下，”爱说，“尝尝我的肉。”
　于是，我坐下来享受。

诗中的两个人物是基督教的罪人和救世者，但诗人却用日常生活中的主人与客人来隐喻，主人热情地欢迎客人，客人却羞怯，侷促不安，低垂着双眼，深感自己卑微而不相称，内心沉重地压着“犯有罪孽，蒙上尘埃”的负罪感和自己无情无义之举的记忆。爱走过来，“亲切地询问”他有什么烦恼，但是尽管客人想回答（唉，亲爱的），他却不敢正视爱的目光。主人笑了，不无幽默地问：“除了我，是谁赐给你这双眼睛？”

客人仍然尴尬地站着，面露愧色，慈祥的主人又提醒他，他的罪孽已经赎免了，于是客人谦卑地请求留在这儿帮佣，爱则彬彬有礼地邀请他来分享这儿的一切，共进“圣餐”：“你得坐下’，爱说，‘尝尝我的肉。’”最后，客人最初的种种矛盾心理一扫而光，坦然地接受主人的盛意：“于是，我坐下来享受。”

这出小型戏剧完全是由对话人之口说出的：有客人说话中盛意难当的卑微感，也有慷慨的主人高尚得体的殷勤与鼓励。总的说来，整个叙述节奏的形式框架非常简朴，非常稳固妥贴。

19 世纪后期的诗人弗兰西斯·汤普森在其《上帝的王国》中也表现了相同的主题：上帝亲切和蔼地出现在人类日常生活中，他用完全不同的词汇和节奏表现这一主题，但诗中确信不疑的态度如出一辙。

哦，世界看不见，我们却望见你，
哦，世界摸不着，我们却触到你，
哦，世界不可知，我们却熟悉你！
世界难了解，我们却牢牢抓住你！

鱼儿跃上天空，去寻找海洋，
雄鹰潜入水底，去寻找碧空——
我们要询问运转的行星，
他们可曾听到你在那边的传闻？

摆开旋转的星系黑暗的空隙，
我们麻木的想象展翅高翔！——
我们依稀听到你扇动的羽翅
拍打在我们自家的土门上。

天使的排列开，站在自己的位置；——
转身，一尊洁玉；起步，一阵长风！
是你，是你疏远了多时的玉容，
怀念着这边光彩绚丽的尘世。

但是，（你此时已悲伤至极）
流着泪，——在你剜心裂肠的损失上，
来往于伦敦与天堂间的雅各之梯的
旅人将会洒下慰藉的阳光。

夜半更深，我的灵魂，我的女儿，
放声长号，——曳住天堂的裙角，
喏，在泰晤士河畔而不是在
革尼撒勒湖滨，基督正信步逍遥！

诗中从怀疑到确信的变化，象在《爱》中一样，也是《上帝的王国》这出戏剧的基本构思。霍布金斯在其强烈而玄奥的《茶隼》一诗中也充满激情地表现了这种转变。这种构思上戏剧性的发展，从某一方面说给诗灌注了活力，但是诗的

活力也渗透在语言的特殊使用和引伸义的丰富表达力上。《茶隼》是霍布金斯的得意之作，他最喜欢这首诗并把它看成是自己的代表作。但自从发表以来，读者一直在不停地争论它的意义。估计诗人悉力将许多内容压缩进一首十四行诗中，远远超过这种严格的诗体的容纳力，这正好可以说明该诗的多解多义性；但是，凡是诗歌爱好者，都不会漠视诗中广阔的人性和宏大的气魄。

茶　隼

献给我主基督

今晨，我捉住侵晓的宠儿，在白昼太子的
　王国
斑斓的晨曦中飞来一只神鹰，
架着翻卷的祥云，身下的微风轻匀，
疾速地飞入云宵，入迷地盘旋着，
绕着羽翅翻动的缰绳盘旋！前突，旋转，
像溜冰鞋轻灵地划一个大弯：猛冲，滑行，
挡住一阵狂风。我深隐着的心开始沸腾，
为一只鸟儿——它的伟力，威震云汉！

雄劲、勇猛和行动，啊，微风，骄傲，羽翅，
就此崩摧吧！从你的身上掉下的火团

万倍可爱，万倍危险，哦，我的骑士！
没有奇迹：沉重缓慢的步子，犁头插进泥畈
磨得发亮，灰兰的余烬，唉，亲爱的，
纷落，烧伤他们，切开金色的朱砂一片。

霍布金斯在格律结构上独出心裁，诗行中音节的多少无关紧要，至关重要的是重音的数目，例如，第三行含十六个音节却只有五个重音；重音的数目也不必规范整齐：每行从五个到七个不等。当罗伯特·布里基斯指责他这种不顾传统、随心所欲的作法时，霍布金斯宣称，他这样做是在寻找“最接近地道而自然的说话节奏的节奏。”毫无疑问，他在这点上获得了成功。说话节奏从另一方面强调了传统的格律和韵律结构，采用自然流畅的说话节奏使诗歌声音悦耳，效果倍增。然而霍布金斯的其他作法，则远非是在接近自然的说话节奏。为了追求最强烈的表达效果，他强行挤掉对他来说好象多余了的冠词和连接词，堆砌重叠形容词，多用省略句，其模棱两可的涵义是造成多种理解的根本原因。但是，这些又是他诗歌的部分魅力和力量所在。如果他的诗不是如此苍劲有力和迷人的话，谁会自找麻烦为他的诗争论不休呢？

从整体上来说，本诗以相互交织的光和运动以及它们所激起的情感为基本构架。在前八行，清晨的光明和鹰的飞动埋下伏笔，与下面诗人自己的心境“深隐着的心”所暗示的黑暗与呆滞状态形成鲜明比照。这种心境似乎是某种退缩、枯竭的状态，与他的另一首诗《你不乏公正，我的主，》相呼

应。诗人的情感变化通过不同的光和运动泄露出来，首先是斑斓的朝霞变成犁头浅淡的光泽和纷落下的灰烬在朱砂上留下的切痕；同样，鹰隼自由萧洒的飞翔变成农夫犁田时“沉重缓慢的步子”和火团无声的下落。从情感上说，对比存在于神鹰的纯美和他在其中领受到的初次喜悦，他对鸟儿在其生存环境中来去自如的赞叹和嫉妒，他把鸟儿理解为基督（诗中由大写的神鹰暗示）复活的胜利象征和他最终接受的这一事实：他在自己的环境中没有自由只有毕恭毕敬的服务，尽管在虔诚的服务中想到基督在尘世的生活、他的受难和复活的过程，偶尔也会充满希望。

开首辉煌灿烂的描绘能引起迷离复杂的感官效果。“宠儿”指情人，“皇太子”意味着高贵，“驾着”暗示后面出现的“骑士”形象，并且强化了皇太子般的鹰隼在其领域内的伟力和支配权。然后诗的运动脱离了平稳的节奏，鸟儿飞腾起来，“急速地飞入云宵”，“绕着羽翅翻动的缰绳盘旋”。“盘旋”这个词专指飞行中呈螺旋上升，然而霍布金斯仍然未放手“驾着”的隐喻。飞行被迅速翻动着的翅膀引导（用缰绳），接着另一个具体意象，滑冰鞋划出的一条很大的弧形冰道连同该行中开口发音的元音配合着鸟儿的飞行，鸟儿全部的力和优美姿态交织在一起，概括在“猛冲，滑行，/挡住一阵狂风”之中。

诗人见到并感受到这一切，他的心从躲藏的地方走出来，开始说话。但问题是他说什么。首先他被“它的伟力，威震云汉！”所震动，但是下一段的前三行是什么意思？正确的阐

释将以我们如何理解“buckle”的词义和“你”所指的对象为前提。

一些批评家认为“buckle”一词是前面皇太子和骑士动机的延续，与“buckle（盾牌）”有关系；他们认为“你”指鸟儿，言外之意指上帝的儿子（白昼皇太子的王国）。于是后面一段的首行变成一段祷告词，祈求隼飞翔中的一切积极活跃有力的特性灌注进诗人隐藏着的心中，变成一种精神的伟力（火团），象凡鸟的意象被并入基督之形象中一样。那些精神特性比凡鸟“万倍可爱”，因为那火团是上帝恩赐的，比凡鸟“万倍危险”，因为精神追求的危险性，比穿上甲胄，准备参加一场真刀实剑战斗的骑士危险性更大。

我自己不能接受这种解释，这样做似乎破坏了本诗上下两段之间在情感上、在光和运动的隐喻中全然戏剧化的对照结构。人们会不假思索地把“buckle”与有赳赳骑士风度的“骑马者”联系起来，给出这样的定义：“穿上或缀成一块”；但是对我来说，下截然相反的定义：“崩溃，倒塌”似乎也能得出同样正确的解释，并且更符合后面三行的意思。假设我们真的这样理解，诗人便显然是在选择：是接受逞能、成就、征服的引诱，还是献身于低下的职业乃至牺牲。本诗是题献给基督的，因此“你”不会指其他人，但可以肯定，“你”与鸟儿的一切“雄劲、勇猛和行动”截然相对，诗人为他必须放弃“微风、骄傲、羽翅”而唏嘘叹息，无可奈何地命令它们一一离去。“Buckle”后面第一个字大写，表明一种奇迹般的变化将接踵而至，我们必须重读“你”和“我的骑士”，以便

把他们与鸟儿和在黎明时分乘风飞驾的骑士区别开。启示(火团）从基督尘世生活的精神榜样上掉下来，对诗人来说它远比天空中鸟儿的雄姿更可爱，同时也更危险，因为它需要比猛冲和滑行更大的勇气来阻挡一阵大风。完全有可能实际上也有必要把鹰隼理解为复活的基督之象征，关键之点在于诗人知道他必须跟随的是作为凡人的基督，他用赫伯特的话“唉，亲爱的”称呼他。

霍布金斯在一次宣讲耶稣之人格的布道中说的一段话，足以帮助我们理解后面三行：“他的地位低下，生活艰难，结局悲惨：经过贫困、辛劳、钉十字架的酷刑，他的高贵本性愈益光采照人。”这里所说的正是诗人在诗里所隐喻的。闪耀着天国高贵神采的耶稣反映在鹰隼的形象中。表现上帝在自然美景中突然闪现，放出万丈光芒，这是霍布金斯最喜爱的诗歌主题。但是，正是作为人类辛劳受苦榜样的耶稣，他选之为“骑士”；正是通过辛苦劳作和苦难，“他的高贵本性愈益光采照人”。在这种光芒的照耀下，根本没有“白昼皇太子的王国”闪现的奇迹，他的心也不会羁留于“隐藏地”或者冷却成“灰兰的余烬。”他谦恭地接受了“沉重缓慢的步子”，但是注意到，犁头插进泥土时，就是这种繁重缓慢的劳动也使犁头磨得发亮。尽管他的余烬掉下来烧伤他们自己，但是排列的“纷落、烧伤、切开”以及它们引起对钉十字架酷刑的联想紧紧跟随着胜利辉煌的“金色的朱砂”。从灰兰的余烬中可能蹦出再生与复活的火星——另一个清晨，于是最后的解决荡回一笔，回复到开始的黎明和将是诗人最终的“骑士”

的神鹰上。

以上的诗歌，没有一首企图“劝我们相信某种东西”，它们用语言使“驱使我们信仰那种宗教的吸引力”具象化了。诗人都笃信超越短暂人生的超验价值。在一首诗里，他们可能企及了也可能没有达到那种价值，但是他们的梯子已经摆好，如象叶芝所说，所有的梯子都得从“污秽不堪的心灵的店铺”开始。人本主义者不可能接受这些诗中隐含的宗教教义，但是他们也能充分地分享其中的情感，因为他们在自己无数次奋争与妥协中同样经历过失望和解决，他们甚至可能希望象哈代在其《牛》中所做的那样，自己的信仰能够包容超自然的因素。

圣诞前夕，钟声敲响十二点。
“现在，它们一齐下跪在地。”
一位长者说：当我们闲坐炉边，
　炉火余烬还在闪烁熠熠。

我们见过这些温驯的牛群
　躺在草棚的牛栏里；
在座的人，谁也没有疑心，
认为它们不正跪立。

如此美妙的传说，而今
　似乎湮没无闻！但我认为

要在圣诞前夜，有人说声：

“来吧，去看牛群下跪

“在山谷那边幽静的农庄
我们儿时常去玩耍之地。”
我会摸黑同他前往，
希望见到它们果然跪立。

（蓝仁哲译）

15、诗人论诗

“融合无间地在一起舞蹈

——T·S·艾略特

佛罗斯特说：“诗即是在翻译中丧失了的东西”。这就是说，诗不存在于散文可以表现的故事、主题、道德教喻、激动的情感和一切抽象概念之中。但是讨论诗不可能不涉及故事、主题、道德教喻、情感、观念等一系列问题，它们渗透在诗的每一个细胞，如果诗不包含这一切内容，没有人愿意读诗。诗的作用就是证明世界的价值，证明活生生的人类经验的价值，但是诗只存活于自己独具一格的语言中，决不能脱离创造自身的固有的文字，此即诗的本质。我们在前面的

章节中已见到，出现在艾略特《四个四重奏》中的“熟识的复合的灵魂”是这样谈到一切诗人的：

我们关心的是说话，而说话又驱使我们
去纯洁部落的方言
并怂恿我们瞻前顾后，……

这个灵魂把语言的职责视为诗人必须首先关心的事，其原因在于诗人的作品保存了叶芝所说的“渐进时间的最后礼物，一种见诸笔端的话语。”即一个民族的全部文学传统。

现在，我们认为伊丽莎白时代的诗人对丰富英语词汇所作的贡献远远胜于其他时代的诗人，事实也的确如此。他们最先认识到英语发展的巨大潜力，以及作为诗人应该去扩展和提炼英语的责任。作为一种文学媒介，英语在15世纪仍远落后于法语和意大利语。当时的许多作家仍坚持认为拉丁语是唯一高雅而持久的交流工具。源于欧洲大陆的新的诗歌形式在英语中艰难笨拙地蹒跚而行，然而进步却很快。撒缪尔·丹尼尔于1599年写诗吁请“至高无上的力量，哦，那超绝的雄辩”来鼓舞英国人民，因为他认为只有这样，英国的天才们方能真正辉耀全球，“在还未成熟的西方文明里”创造出未来的文学。

你，用一杆可怜的笔，就能远胜
威震四方的君王们一切丰功伟绩；
就能吸引、娱乐、指挥、铸造人们

强于严格的意志力的指引！
我们竟会轻视这荣耀的美饰，
把它看作空洞的果实，一团阴影？

或者，当它能够产生更大的奇迹，
因为我们的语调已到达顶点，
当一切曾被热情澎湃的人表达的
经过北风的耐性的磨练，更趋完善，
我们竟会漠不关心地尾随
杰出的人物，他们控制了语言？

哪一个终将知道，我们将去何地
倾泄我们语言的财富，向哪一处
陌生的海岸，送去我们最得意的
收获，用我们的积蓄丰富未知的国度？
在还未成熟的西方文明里，哪一片土地
将要我们的语调去驯服？

或者，谁能告诉，是什么伟大的劳动
延绵不断，把我们伟大的风格造就？
它将带进什么力量，又是谁在领统，
什么思想会洩出，什么幻想须被系囚？
什么样的搀乱不会任其放纵，
什么应当达到的目标不会放手？

现代诗人们公开地对诗人在传达媒介上应尽的责任给予极大的重视，这种风气产生于美国是当之无愧的，艾略特早就说过：

> 把自己比以前更完善、更精练、更简洁的语言传给后人，这就是一个诗人之所以为诗人的最高成就。

他所说的媒介是诗人须臾不可分的伴侣，而只有通过生活与写作之间不断更新的合作关系，诗方能充分发挥其作用。诗人与他的媒介之间的同伴关系，需要真诚，其中因为人和语言两方面存在的复杂性还有无数困难；艾略特在《四个四重奏》第二部《东柯克》中对此作了精采的描述。艾略特是在处于近乎绝望的心境中写成该诗的，因为他感到自己为保存其媒介的力量、丰富性和多样性的斗争在一种漠不关心“我们的语言财富”的文化中步履维艰，这种文化不但不关心反而还自动让我们的语言财富堕落，含糊混乱，贫乏无力。

> 我在这里，进退维谷足足耗费了二十年……
> 总想学会使用语言，但是，每一次努力
> 意味着重起炉灶，全是不同的失败，
> 只因人们知道了要奋力超越不必再
> 用来指事称物的语言，或者不必再
> 采用构表达方法，于是，每一次冒险
> 就是一次新的开端，一次对含混的袭击，

但是，所用的武器破旧不堪，它们总在
模糊感觉的全盘混乱和
感情的散乱小队里瓦解崩溃。

诗人在这里黯然神伤地扫视了一眼他在另一处所说的“变血为墨迹的阵痛”，从这里我们不难发现，严肃的诗人们为什么要公开谴责那种把他们的工作看成是消遣，不需要太严肃对待的流行观点。叶芝曾说过：“艺术家的主要诱惑力，在于轻松自如的创造。”然而，没有人会因此指责他，叶芝为写作之事绞尽了脑汁：

艰难的东西，它真令人销魂，
汲干了我血管中鲜红的血液，
从我的心中，夺走了自发的欢乐
和自然的满足。

叶芝说他的目标是要“自然而戏剧化地说话，使听者感觉到一个正在思考和感觉的人就在面前。”然而这种表面上的自发性却是连续不断的辛勤劳作的结果：

一行诗可能就会花去我们数小时；
但是，如果那不是来自一闪的思绪，
我们的缝缝补补全无意义。
最好先老老实实地跪下，

擦洗厨房的地板，或者象一个
老乞丐，不管暑九寒冬把石头敲打；
要连贯地说出甜美的声音，就要
比他们还要卖劲，然而最好
让人把你看成游手好闲之辈……

我们从这里也不难发现，诗人们难怪要小心翼翼地保护“部落的方言，”以防其衰微，并且大张旗鼓地反对那些试图贬低它的人。威廉·梅瑞狄斯在《致一位西部的行吟诗人：背离英国诗歌传统的狂叫诗人》中讨伐了今天的那些诋毁者：

我读到一个急性子人的诗，
他对光阴大声地咆哮，
愤怒的调子不合格律，
多情得走了韵调。

我想起那一声惊人的叫喊，
勇敢的牧师霍布金斯的怒吼，
一夜间，他撕裂了长空，
于是，英国的诗受到崇褒。

我想到那苦心经营的剧痛，
告诉我那是布莱克的短歌，

更加严格而慎密，因为
他谙熟狂人们步态的奇特。

我想到我们中的英才，
叶芝他细腻的诗章富有教养，
使垂著之年高歌欢唱，
阴沉的绝望变成了诗行。

悲痛与伤心无比寻常，
四处环绕着不尽的褒扬，
如果叫喊声打算长存，
它一定不是普通的音腔。

熟练地把双手放在耳旁，
他们的声音多么响亮，
饱含着不动声色的激情，
他们在全神贯注地歌唱。

对传统的关注把过去与现在、现在与将来编织在一起，因为优秀诗人们无不骄傲地感到，在他们本人和他们诗歌中的题材已消逝久远的年代里，他们的声音仍然会经久不息，回响在地球上。

没有云石或王公们金的墓碑

能够和我这些强劲的诗比寿；
你将永远闪耀于这些诗篇里，
远胜过那被时光涂脏的石头。
当着残暴的战争把铜像推翻，
或内讧把城池荡成一片废墟，
无论战神的剑或战争的烈焰
都毁不掉你的遗芳的活历史。
突破死亡和湮没一切的仇恨，
你将昂然站起来：对你的赞美
将在万世万代的眼睛里彪炳，
直到这世界消耗完了的末日。
这样，直到最后审判把你唤醒，
你长在诗里和情人眼里辉映。

（梁宗岱译）

实际上比起他对情人的热心来，莎士比亚更加热衷于其诗歌的魅力和荣誉，更热切地企盼他的诗行在一切毁灭之后仍会永葆迷人的魅力，继续存留下去。蒲柏也深知无论比琳塔本人以及关于她头发被剪的故事多么平凡琐屑，但是这一切在他的诗歌中获得了永恒的魅力，长存不朽。

当你的明眸遭逢了无数次杀戮，
当你被千万次地戕杀，你的生命将结束：
当这些美丽的太阳不可避免地沉没，

当这一卷卷头发被抛进尘泥，
这一绺秀发，缪斯将把它传扬，
在每一颗星星上，刻上比琳塔的字样。

这即是诗歌的历史价值：它无论何时都珍藏着语言，并借助语言开阔人的意识，使之朝气蓬勃、生意盎然。然而艺术存在于时间之内，又超越于时间之外；艺术的作用也既存在于时间之内，又超越于时间之外。一首诗，就是一个特定的人在特定的时间写下的关于特定的主题的文献性记录——是历史长河中的一个片断，同时也是一件独立的艺术品，一个独立的、超时空的、分裂于诗人自身的存在实体，它诞生于诗人与其媒介间的结合。“诗用一种新的东西使自然生辉，”爱默生说。诗人是造物主，“上帝将其绝顶完美的形象赋予诗人，没有人能在智力上与上帝如此接近，”托马斯·纳许说道。弗朗西斯·汤普森与纳许遥相呼应：

诗人！永远，永远，
在你神谕般的诗歌里
详述着创造的基本情节。

诗是由语言构成的，语言“融合无间地在一起舞蹈；”但是这些语言是创造了它们的“奔流在一起的血、想象和心智”的最后结果，是一种有机的和谐的能量，它把生活中零散、不和谐、空耗掉的东西彻底改变成晶莹透澈、匀称美观、

准确清晰的艺术品。对诗人来说，诗可能是超渡粗糙的个人感情之监狱的一瞬间，正如多恩所说：

我盼望象地球上涓细蜿蜒的水道
把海水中层层波动的盐份洗荡，
　如果我能通过押韵的苦恼，
抽出我的痛苦，减轻它们的份量，
带进诗里的悲痛就不会如此狂暴。
因为他驯服了悲痛，把它锁进诗的镣铐。

诗人通过“押韵的苦恼”将自己狂暴的情感驯服地锁进诗的形式镣铐中。总之，无论在哪种情况下，诗的创作过程都毫无二致。亨利·詹姆斯宣称：“是艺术创造了生活，激发出兴趣，产生出价值……我不知道世上还有其他任何东西能取代艺术过程的力和美。”

这个过程及其结果令人心旷神怡，是因为它应答了人类意识中最根本的冲动——探寻有机的秩序。叶芝谈到在充满象征意义的想象和梦幻中向他袭来的灵悟时说：“井然有序地安排调整这些灵悟已给我一个新的框架和许多新的模式。年复一年，我们努力不懈地为混乱的心灵找出秩序，这才是真正的创作冲动。”这也是柯勒律治在论及创作过程把超乎寻常的感情状态与超乎寻常的秩序联结起来时所描绘的同一种天赋才能。

人类渴望一种和谐感。心理学家告诉我们说，我们有意

识或无意识地耗尽一生，在我们的生存环境中寻找心理上的平衡。毫无疑问，那些造访人类的更大的满足都是基于和谐感与协调感。追求和谐的冲动，驱使人类世世代代在自己居住的宇宙中去发现和谐的规律，去设想并努力使自己相信存在着某种人类在宇宙中能够起举足轻重作用的体系。神学家们精心构想出多种系统化的教理来维持这种体系，哲学家精心构想出无数抽象思维的系统来维持它，而科学则建立于和谐统一必然潜伏于自然多样变化的表层之下这种信念之上。就广义来说，人类文明即是将秩序加于混乱之上的过程，是把力量纳入形式之中的努力，是追求各个部门协调一致的、有组织的社会的奋斗。

然而人类最多只能在政治、经济或社会关系中部分地接触到和谐，在个人生活中和谐就更为少见。宗教和哲学在不断衰退和改变，只有在艺术中，人才能看到完美无缺的和谐之象征，才能静观这种和谐，虽然暂时不能理解。理论美学是不太令人满意的学科，我们虽然不太愿意但也得承认，文艺批评虽然可以帮助理解，我们用来评论诗歌、绘画或音乐的文字也可能会建起一条通达启示的道路，但是它们决不会带来启示。最根本的体验只能是从文艺作品到观众、听众和读者的一种诉诸个人的直接交流。

最能交流对诗歌的体验的，莫过于诗人自己。作为本书的总结，让我们听听三位现代诗人的说法，因为他们都极为重视诗的本质和作用，创造出了真正的诗歌。华莱士·史蒂文斯的《基维斯的秩序感》一开始就展开一个场景：一个姑

娘在大海边歌唱。很快我们就明白了姑娘、歌和大海分别象征诗人、诗歌以及产生诗歌的生活。诗人把生活变成他的歌：

也许，她的每一个音符都掀动着
哗哗的水涛，卷起呼呼的狂风；
但是只有她的歌声，我们听不见海涛。

那支歌是她亲手创作。
低沉而阴郁的大海
只是她漫步高歌的地方。
这是谁的精灵？因为它是我们
寻求的熟悉的精灵，我们知道
一旦她打开歌喉，我们就常常要这样发问。

这个精灵的歌声不同于“大海忧虑的声音”、“天空和乌云的声音”以及“微风喘息的声音”。但是，这歌声还不仅仅是在声音上与其他相异：

她的歌声
使老天对自己的消隐十分敏感。
按着钟点，她把老天的孤寂分配，
她是这个世界上唯一的造物主。
每当她放开歌喉，高声歌唱，
大海立刻就换上了她的模样。

只因她是造物主。于是，当我们
望见她独自一人，徜徉在海边，
就清楚地知道，环绕着她的世界
是她歌唱、创造的唱着歌的世界。

瑞玛恩·弗尔兰狄丝，你若知道
就请告诉我，为什么她的歌声一停
我们就转身回城，告诉我，那些
泊在港湾的渔船上闪烁的灯火，
为什么，当夜幕徐徐从空中下降，
遏止住那张巨大的帷幕，把大海保护，
划分出地球上盛妆的五带和如火的极地，
安排夜色，使它浓重而神秘。

啊，苍白的瑞玛恩！追求秩序的激情。
是造物主的激情，她把大海的语言、
有星饰的芬芳的大门上的语言、
我们自己和我们祖先的语言
安排在更神奇的界线、更强的声音里。

歌唱者不仅创造出一个脱离周围自然界和听众的新世界，而且她的歌还有一种特殊的性质，它强化了自然本身的体验，“使老天对自己的消隐十分敏感”，命令老天“安排夜色，使它浓重而神秘。”

史蒂文斯谈到本诗的后面部分时说:“我用了两个常见的名字，像我可能设想的那样，它们结果变成一个实际的名字。”然而这个名字不过是一种修辞手段而已，诗人用它对一个假想的听众提问：丰富的想象力如何驾驭素材，掌握更敏锐深刻的洞察力（更神奇的界限）和更敏感的听力。

我们不会发现有比叶芝的《驶向拜占庭》更精妙的构思了。该诗有时被当作叶芝关于死后灵魂再生理论的解释，但我怀疑这就是本诗的主旨。叶芝与其他诗人一样，虽则只能持有关于来世的观点或对来世的信念，但是他熟知发生在世界上的一切再生过程：生活在艺术中再生；创造性艺术家的心智和精神在新的感性媒介，即一种新的富于活力的语言形式中再生。

他自己告诉我们说，这是用生活中的例子比喻他所相信的灵魂在死后的发展。他说在死后：

> “最终……灵魂达到了火熔状态，时间发展到了终点，灵魂在刹那间换上节奏的、灿烂的新身，静观永远存于自己记忆中的一切事件。”

他还说这种精神状态是:“当一切燃料都变成烈焰，当万物皆逝，仅状态犹存，没有什么能够束缚它或终止它。”马上，他又补充说:“我们总是在创造和欣赏艺术品时达到这种状态……但是它转眼即逝。”这种状态之所以转瞬即逝，是因为人类注定囿于时间和变化之中，而艺术本身则长存不朽。在

艺术品中，灵魂换上了有节奏的、灿烂的新身，并永久保存下来；所有的燃料均变成烈焰，那儿万物皆逝惟状态犹存——那保存下来的即是诗。

在叶芝看来，拜占庭文化代表人类文明的顶峰，而拜占庭艺术则是这种文化的精华。但是拜占庭在这首诗中只是一个十分模糊微弱的地名，它更多地代表着一种心智或生命的状态。叶芝是在花甲之年创作这首诗的，当时他感到自己在不断衰老。他憎恨衰老，而拜占庭恰恰代表生理年龄是无足轻重的这样一种情形，代表一种艺术家创造力永不枯竭的心理状态和艺术永存不衰的氛围。“圣城拜占庭”与布莱克“想象的圣城”如出一辙，但它最重要的特征是永恒不朽。艺术品超脱了变化兴衰的物质世界，万古长存，永不衰败。创造中的艺术家生活在心智和精神世界中，与他用以进行创造的感性媒介同在。他处于“火熔状态”，在灵感、启示和净化的象征性火焰中铸造着一个新的肌体。全诗的中心象征是火，它与土、气、水这些物质生活的象征相对立。

那不是老年人的国度。青年人
在相互拥抱；那垂死的世代，
树上的鸟，正从事他们的歌唱；
鱼的瀑布，青花鱼充塞的大海，
鱼、兽或鸟，一整个夏天在赞扬
凡是诞生和死亡的一切存在。
沉溺于那感官的音乐，个个都疏忽

万古长青的理性的纪念物。
一个衰颓的老人只是个废物，
是件破外衣支在一根木棍上，
除非灵魂拍手作歌，为了它的
皮囊的每个裂绽唱得更响亮；
可是没有教唱的学校，而只有
研究纪念物上记载的它的辉煌，
因此我就远渡重洋而来到
拜占庭的神圣的城堡。

哦，智者们！立于上帝的神火中，
好象是壁画上嵌金的雕饰，
从神火中走出来吧，旋转当空，
请为我的灵魂作歌唱的教师。
把我的心烧尽，它被绑在一个
垂死的肉身上，为欲望所腐蚀，
已不知它原来是什么了；请尽快
把我采集进永恒的艺术安排。

一旦脱离自然界，我就不再从
任何自然物体取得我的形状，
而只要希腊的金匠用金釉
和锤打的金子所制作的式样，
供给瞌睡的皇帝保持清醒；

或者就镶在金树枝上歌唱
一切过去、现在和未来的事情，
给拜占庭的贵族和夫人听。

（查良铮译）

诗人所到达的精神上的地域即是拜占庭；“那不是老年人的国度”正是诗人驶自的国度，在地图上根本没有标注，它是青春、尘世的欢乐和生物自然繁殖的国度，是水、土、气、鱼、兽和鸟的国度，它将与后面出现的“火焰状态”相对照。

在诗的第一节，诗人首先描绘出一系列将与后面出现的精神意象形成比照的物质意象。这里一方面是在树上啁啾的鸟儿，那垂死的世代，赞扬尘世生活的歌，自然不断繁殖的意象群，所有在“感官的音乐”中获得的自发的喜悦；另一方面，我们将看到停在金色枝头的金色鸟儿，一代灿烂不朽的艺术，拍手作歌的灵魂“赞扬”它的新生以及教唱歌的学校，灵魂必须在那里学会敲锤和涂釉的手艺，必须采集进“永恒的艺术安排”。这是一首关于诗的诗歌，每一节中都出现了歌声。

在第一节的前六行里，我们沉浸在青春、情欲和自由放纵的可爱的盛夏世界中。突然，我们欢乐的情绪被阻塞在后两行里，这时声音模式变得生硬滞重，最后成为重读的“万古长青的理性的纪念物。”与那垂死的世代相对照，纪念物则是用来纪念死者及其功绩的，是延长个人生命的坚固恒久的东西。这些纪念物的基础是人生中那些永恒的因素：人的

心智和精神。这些永恒的因素没有被繁衍成自然的肉躯，而被再造成超于自然法则的无生命物；但是同时，这些纪念物也从属于感性世界：灵魂只有附丽于新的躯体才能存在。艺术家必须使用感性媒介创造出感性意象，才能交流精神价值。叶芝创造出一个恒常不变、永不衰竭的物体取代了颓变衰老的躯体。

诗人由此指出了分野之处。“纪念物”庄严堂皇，伟大崇高。相比之下一个老人的躯体显得多么微不足道，在“青年人相互拥抱”的温情洋溢的场所，站着这孤独麻木、骨瘦如柴、衣衫褴褛的人。接着诗人又把灵魂描绘为一个有生命的肌体，它拍手作歌，声如噪鸟，但是它不得不学新歌，不得不研究自己存在的不同形式：自己堂皇而华丽的纪念物以及人类精神所生的、永垂不朽的艺术。因此，他来到“神圣的城堡。”“神圣的城堡”在这里没有宗教意味，它是神圣崇高的，远离水、土、气等俗物，卓立于灿烂的净火之中。

诗人所祈求的智者们也老了，但是他们现在却变成灵感的源泉，站立着“好像是壁画上嵌金的雕饰。”事实上，诗人是在一件艺术品中看到这些智者们，并在想象着自己与他们对话之前赋予他们躯体。诗人祈求他们“旋转当空”，叶芝在另一首诗里告诉我们，“perne”是土语，意为绕线的线轴，他在这里把它用作动词，这个短语（perne in a gyre）则意为“旋转下降。”旋转体的象征作为元气充沛的活动形式深深地印在叶芝的想象之中，这样一来，智者和他们的神火占有了他，焚尽他的心和体内的七情六欲。他的心“被绑在一个垂

死的肉身上，为欲望所腐蚀”，甚至于“已不知它原来是什么了。”这颗心仍在追悔第一段诗中的世界，渴望青春再至，情欲得到满足；与此同时，又祈盼脱掉垂死的肉身，尽快把自己“采集进永恒的艺术安排，”不再“沉溺于那感官的音乐”。

“永恒的艺术安排”具有多种涵义，我们可以把它颠倒过来，理解为“艺术的永恒”。但是叶芝在此可能另有更微妙的涵义。艺术本身就是人为的安排，这里不是指贬义的“矫揉造作”，而是指艺术是人所创造的东西，一种人工制品——而不是自然的产物。叶芝可能还进一步地暗示，即使在创造性的艺术中，人仍然难于摆脱时间。永恒这种观念本身就是人所设想出的，因为人所知道的只是时间现世而已。在创造和体验艺术的过程中，我们感到自己把自己抽象化了，但这只是倏忽即过的一瞬间；然而无论如何，这一瞬间即与永恒的状态类似。在最后一节，诗人也“脱离自然界，”变成停在金枝上婉转啁啾的金鸟。叶芝在一本关于拜占庭艺术的书中读到过这种描绘：鸟儿与它的歌声不分须臾，它们即是在烈焰中锻造而成的灵魂和灵魂所创造的诗歌。

这歌儿尽可超越时间，万古不衰，但是它依然存在于时间之中，因为诗不可能离开尘世的男女读者们而独立存在。或许那位“瞌睡的皇帝”就是需要被唤醒去迎接这火热歌声的沉闷乏味的人类世界；或许这歌声是献给那些能够逃向拜占庭这个艺术之邦的人们的。但是，最后的矛盾结论则是，永恒的歌只能是歌唱时间的“一切过去、现在和未来的事情。”尽管这支歌本身是超越时间和变化的，它却以一种不朽

的形式对人类歌唱，而且也只能歌唱人类的事情。

奥顿的《悼念叶芝》一诗也谈到诗的题材、本质和作用。该诗的第一节使人回想起叶芝逝世时的自然气候和文化气候，那是在第二次世界大战爆发前的一个严冬。贯穿全诗的自然景色描绘象征着内在的情绪。

他在严寒的冬天消失了：
小溪已冻结，飞机场已无人迹，
积雪模糊了露天的塑像；
水银柱跌进垂死一天的口腔。
呵，所有的仪表都同意
他死的那天是寒冷而又阴暗。
（查良铮译）

在时空世界里，这是一个“寒冷而又阴暗”的日子；而在象征意义上，奥顿则暗示与当时自然气候相似的文化气候。他目睹着人类文明，寒冷而又阴暗，生活自由流动的水潮已被冻结，人们的希望为俗欲所束缚，伟大的传统备受压制和玷污。那一天象下跌的温度计一样在慢慢死去，年老的诗人也正处于垂亡之际。那些“仪表”并不仅仅指科学上的计量器，随着诗的进一步展开，它们也包括哀悼着那位创造性仪表一般的诗人之死的“悲伤的语言。”最后，诗又转回来歌赞诗歌这种人类精神的仪表。

第二节将那位肉身的凡人与诗人区分开。那位凡人的死

无足轻重，因为正如奥顿本人所见，那人自身有人类的许多固有弱点。他醉心于攀龙附凤，喜欢受人吹捧，他是自己气质的牺牲品，是爱尔兰社会和政治“气候”的牺牲品。长存下来的是他的诗。

你像我们一样蠢；可是你的才赋
却超越这一切：贵妇的教堂，肉体的
衰颓，你自己；爱尔兰刺伤你发为诗歌，
但爱尔兰的疯狂和气候依旧，
因为诗无济于事，它永生于
它的辞句的谷中，而官吏绝不到
那里去干预；“孤立”和热闹的“悲伤”
本是我们信赖并死守的粗野的城，
它就从这片牧场流向南方；它存在着，
是现象的一种方式，是一个出口。

（查良铮译）

在行动和“官吏”的领域，诗歌并未触发什么；无论叶芝怎样狂热地攻击她的衰颓，“爱尔兰的疯狂和气候依旧。”诗歌永生于它的“辞句的谷中”，这就是说，诗歌肥沃的土壤是它的语言。诗歌肇始于心中丑陋贫脊之地——‘孤立’和热闹的‘悲伤’”的牧场中；产生于现实——那似乎是我们生死场所的“粗野的城”中。但是诗歌绝不会凋亡，它将永生不死，从它的源泉——生活的苦痛中流向南方，带来我们在

隆冬时节里对南方的一切联想——温暖、舒适和自由。诗歌是一只仪表，一个由它的辞句解说的“出口，”这就是它自己的“现象的一种方式。”

奥顿选择押韵的四行诗体这种简朴的形式结尾，于是一些读者认为该诗虎头蛇尾，落入前人窠臼。奥顿本人喜欢采用传统的简朴形式，蕴含出人意料的力量。在这里，这首看起来象儿歌体的诗，有葬礼进行曲或宗教仪式上念经文的节奏。

泥土啊，请接纳一个贵宾，
威廉·叶芝已永远安寝：
让这爱尔兰的器皿歇下，
既然它的诗已尽倾洒。

黑暗的恶梦把一切笼罩，
欧洲所有的恶犬在吠叫，
尚存的国家在等待，
各为自己的恨所隔开；

智能所受的耻辱
从每个人脸上透露，
而怜悯的海洋已歇，
在每只眼里锁住和冻结。

跟去吧，诗人，跟在后面，

直到黑夜之深渊，
用你无拘束的声音
仍旧劝我们要欢欣。

靠耕耘一片诗田
把诅咒变为葡萄园，
在苦难的欢腾中
歌唱着人的不成功；

从心灵的一片沙漠
让治疗的泉水喷射，
在他的岁月的监狱里
教给自由的人如何赞誉。

（查良铮译）

叶芝的遗体平放着，“它的诗已尽倾洒，”现又复归大地；作为一个人，他已不复存在，但他将在其诗歌中永生。在后面五节诗里，奥顿再一次将眼前的状况与诗歌永恒的使命相比照，一极是无边的黑暗，被囚禁的冻结的情感，被毁损的人类，孤独感以及战争的黑云；另一极则是诗人创造的肯定的、自由的声音；自由了，不再囚禁于他时间的牢房；从容自在了，不再受到俗务的羁绊。接着，田园、葡萄园和治疗的泉水取代了第二节中内心的荒漠和“‘孤立’和热闹的‘悲伤’”的牧场。诗歌从悲伤苦痛中创造美，“在苦难的欢腾中/

歌唱着人的不成功。”开始的情绪氛围在结尾时完全颠倒过来，变成对亘古长存的艺术成果的欢呼和赞誉，诗人在时间世界中溘然长逝的寒冷而又阴暗的一天，变成丰赡富饶的日子。

像其他人一样，诗人必须忍耐宽容他所处的社会；也像其他人一样，他力求使自己对社会有用。诗人的作用必然是通过其特殊的行动方式，即超越人们不必再用来指事称物的语言或采用的表达方式而实现的。由此产生了一种主张：诗人必须忠实的唯一信条是“为艺术而艺术。”诗人能带给我们“对事物的绝妙的完美感、新颖感和亲切感”，因为他把我们带离行动的世界，引入本质的世界，在那里，万物静止不变，我们只消静观一切而不必参与其中。诗人自己与我们生活在充斥着“模糊感觉的全盘混乱和感情的散乱小队”的同一世界中，但是他所创造的世界却是乌托邦似的世外桃源，那儿每一个部分都独成一体，同时又共同作用于一个充满活力的有组织的结构之中：“融洽无间地在一起舞蹈。”那个世界不受制于时间、变迁和偶然事件，因为它是一个仅仅存在于自身永不衰朽的媒介中的想象世界，虽然这个世界似乎是如此温暖和煦、生机盎然。这就是它的胜利所在。E·M·弗斯特精采地论述了这一点，他宣称，艺术品是宇宙中唯一的永远具有内在稳定性和生动和谐的物质对象。

只有艺术品才能依靠自身卓然而立，它达到的，是社会常常应允给我们的，但总是采用虚构的

方式。古代的雅典动荡不安——产生了《安提戈涅》；文艺复兴时期的罗马内忧外患——诞生了西斯廷教堂天顶上伟大的壁画；詹姆斯一世倒行逆施——《麦克佩斯》这部传世的悲剧应时而生；路易十四骄奢淫逸——出现了《费得尔》①。为艺术而艺术吗？我只好如此认为，而且比以往任何时候都更确认如此。艺术是我们这个混乱的人类所创造的一种和谐的产品。”

罗伯特·佛罗斯特也强调“一首诗崭露的形象”和它富有活力的秩序。

它在第一行成笔时就基本确定了方向，然后沿着一系列偶然事件的进程展开，最后以对生活的澄清而结束——这种澄清不一定非得是伟大的，如像教派和祭礼建于其上的那样，但是它必须停留片刻以抵御混乱。

这似乎是对文学艺术过谦的要求，但是不可否认又是十分深刻的。正如詹姆斯·乔伊斯所说，文学是对“人类精神的永恒肯定，”它不会比生活本身提供更多的终结答案。我们

①《费得尔》(*Phedre*)是法国剧作家拉辛(*Jean Baptiste Racine*, 1639—1699)所写的悲剧。该剧取材于古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的悲剧《希波吕托斯》，作者在剧中揭露了法国宫廷和上层社会腐化堕落的生活。

不得不将伦理道德上的肯定留给神学家和政治家去考虑。文学艺术无论有什么内容——它的歌无论是凯旋的还是绝望的，平静恬淡的，坚韧不拔的，还是失败的——它存在的事实本身就证明了人类从自身经验中创造某种东西的能力，而这种创造物具有自己特殊的活力与秩序。文学艺术公然宣称，在繁杂紊乱的现世生活背后，无论存不存在某种超自然的创造性秩序，人能够坚信，他自己就是丰富的创造力和形式的土壤和源泉。诗既有题材又有风格，既有形式又有内容，它犹如一个不可抵毁的证据，证明人类虽然受尽痛苦，但却百折不挠，重新创造了自己，而且能够从混沌无序中创造井然有序的宇宙，至少可以创造抵御混乱的片刻。大概对创造者本人或他的单个读者来说是一片刻，然而这一片刻却是永恒的，因为人类世世代代都能分享；并且，它进而在人类的集体意识中积淀下来——变成所有国家、所有时代、所有气质、所有信条、所有阶层、从事所有天职的男男女女们见诸笔端的话语——这就是人类传统。

附录一　英诗的格律和韵律

格律(meter)即度量，英诗中一个度量单位谓之音步(foot)，我们沿用一些古典名称来指称构成音步的音节数目、顺序和性质。一个音步可有两个音节，也可有三个音节，它们的具体名称如下：

抑扬格(Iamb)：一个非重读音节后紧跟一个重读音节。例如：

The plówman hómeward plóds his wèary wày. (Gray)

扬抑格(Trochee)：一个重读音节后紧跟一个非重读音节。例如：

Lífe is réal! Lìfe is eárnest! (Emerson)

扬扬格(Spondee)：两个重读音节连在一起，如下面一行的后两个音步：

The cumbrous elemets___eárth, flóod, aír, fíre (Milton)

扬抑抑格(Dactyl)：一个重读音节后紧跟两个非重读音节。例如：

Toúch her not scórnfully (Hood)

抑抑扬格 (Auapest)：两个非重读音节后紧跟一个重读音节。例如：

And the soúnd of a voíce that is stíll. (Tennyson)

虽然为上面各种音步不难找到例证，但是迄今为止，英诗中最常见最流行的节奏式是抑扬格，它比其他格式更适合英语的特点，很可能十有九首英诗都用抑扬格作为其基本的节奏单位。

诗行通常包含有一个或一个以上的音步。我们也正式地沿用一些古典名称来指称含有不同音步的诗行：单音步(monometer)，双音步(dimeter)，三音步(trimeter)，四音步(tetrameter)，五音步(pentameter)，六音步(hexameter)，七音步(heptameter)。

音步的种类和一行中音步的数目这两种度量方法都与格律相关，它们常常可以合起来称呼。例如：

五步抑扬格(iambic pentameter)：

The plowman homeward plods his weary way.

四步抑扬格(trochaic tetrameter)：

Life is real! Life is earnest!

两步抑扬抑格(dactylic dimeter)：

Touch her not scornfully

三步抑抑扬格(anapestic trimeter)：

And the sound of a uoice that is still.

诗可以押韵也可以不押韵。押韵(rhyme)通常指在行末出现相同的声音。在诗行的最末一个音节上押韵，称为单韵或男韵(single or masculine rhyme)：

And hears the Muses in a ring

Aye round about Jove's altar sing.

在最末两个音节上押韵称为双韵或女韵(double or feminine rhyme)：

And add to these retired leisure,

That in trim gardens takes his pleasure. (Milton)

扬抑抑格的诗要求最末三个音节押韵：

Touch her not scornfully,

Think of her mournfully

但是就严肃的诗歌而言，押韵很少超过两个音节。三个音节押韵在滑稽诗或讽刺诗中较常见，如拜伦的《唐璜》：

Her plan she deem'd both innocent and feasible...
Not scandal's fangs could fix on much that's seizable.

或如当今的奥迦顿·纳许的许多诗。

像在行末一样，押韵也可以在行内：

And a good south wind spring up behind;
The Albatross did follow,
And every day, for food or play
Came to the mariner's hollo! (Coleridge)

还可以用半韵(half-rhyme, or slant-rhyme)，即韵字发音相近但不相同.

Little Tommy Tucker
Sang for his supper.
What did he have?
Brown bread and butter.

现代诗人特别喜欢用谐音（assonance），即只由相同的元音发出的共鸣，辅音在声音模式中几乎不起作用。路易斯·麦克尼斯所写的下面几行诗，其声音模式主要由 i、o、a 几个元音构成。

Not the twilight of the gods but a precise dawn
Of sllaow and grey bricks, and the newsboys crying war.

与谐音相对的是半谐音(consonance)，即辅音相同，元音不同。下面以温弗雷德·欧文的一节诗为例：

It seemed that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, logg since scooped
Tnrough granite which titanic wars had groined.
Yet also there encumbered sleepers groaned.

另外一些语言技巧用来丰富格律，使其灵活多变。一些诗行意义在一行内完成，叫作行末中止的诗行 (end-stopped)；如果意义延续

到两行或者两行以上，称为词意连贯的诗行(run-on)。意义在两行内完成的，称为封闭式双行体 (closed couplet)；如果一个句子或从句在一行中间完成，我们把中间的休止称为行 中 停 顿 (caesura)，它 使一行的阅读有一个短暂的停顿。其他一些常见的音响效果 还 有 头 韵 (alliteration)，即字首辅音的重复；拟声，即用语言模仿自然声；一连串滞重而刺耳的音节称为不和谐音 (cacophony)，一连串轻盈而协调的音节称为和谐音(euphonh)。下面一段摘自蒲柏《批评论》的著名的诗是上面各种技巧的最好说明：

True ease in writing comes from art, not chance,
As those move easiest who have learned to dance.
'Tis not enough no harshness gives offense,
The sound must seem an echo to the sense:
Soft is the strain when Zephyr gently blows,
And the smooth stream in smoother numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse, rough verse should like the torrent roar:
When Ajax strives some rocks vast weight to throw,
The line too labors, and the words move slow:
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main.

整段诗大量使用头韵，第五、六行上复迭的 "s" 表现出微风的轻拂和小溪平缓的流动，这里还结合了拟声词。写激流和埃杰克 斯 (Ajax) 的几行用了不和谐音，写克米拉 (Camilla) 的几行用了和谐音。总的说来，蒲柏精心而娴熟地使语言的声音与所描述的行动协调一 致，交相辉映。

下面谈一谈韵式。韵式从单独的两行诗到精心的长篇巨制变化 不一。

偶句体指两行押韵的诗体，其最常见的格律是四步抑扬格和五 步抑扬格，一般又称之为英雄偶句体 (heroic couplet)，这一名称直到17

世纪后期才开始使用，它与当时流行的英雄剧有联系。

三行押韵的诗体称为三行体（triplet or tercet）。三行可以连续用一个韵，如丁尼生的《鹰》：

The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunder bolt he falls.

诗节之间也可以交叉押韵，这种韵式称为三行连锁韵(terza rima)，但丁的《神曲》就是采用的这种韵式，aba-bcb-cdc-ded。用这种韵式的英国诗人颇为少见。雪莱的《西风颂》用的是这种韵式：

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share
The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O, uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be
The comrade of thy wanderings over heaven,
As then, when to outstrip thy skiey speed
Scarce seemed a vision; I would ne'er have striven
As thus with thee in prayer in my sore need.
Oh! lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed!

谈到四行体，我们就接触到常常叫作诗节(stanza)的格式。诗节有四行的、五行的、六行的、七行的、八行的等不一而足，但是其中有几种著名的诗节：御韵体（rhyme royal）是来自法国的一种诗节形式，最早把它用于英诗的是乔叟。御韵体七行为一诗节，采用五步抑扬格，韵式为 ababbcc。莎士比亚的《鲁克丽丝受辱记》用的是这种诗体，

From the besieged Ardea all in post,
Borne by the trustless wings of false desire,

Lust-breathèd Tarquin leaves the Roman host,
And to Collatium bears the lightless fire,
Which, in pale embers hid, lurks to aspire,
And girdle with embracing flames the waist
Of Collatine's fair love, Lucrece the chaste.

八行诗节(ottava rima)由16世纪的托马斯·华埃特爵士(Sir Thomas Wyatt)从意大利介绍到英国，他最先用这种诗体写英诗。八行诗节也是五步抑扬格，韵式为a b a b a b c c。但是有两种不同的用法。请参见前引拜伦的《审判的幻景》和叶芝的《驶向拜占庭》。

斯宾塞诗节(Spenserian stanza)每节九行，其中前八行用五步抑扬格，末尾一行用六步抑扬格，即亚历山大诗行(an alexandrine)，韵式为a b a b b c b c c。济慈的《圣爱格尼斯之夜》就是采用的这种诗体。

A casement high and triple-arched there was,
All garlanded with carven imag'ries
Of fruit, and flowers, and bunches of knot-grass,
And diamonded with panes of quaint device,
Innumerable of stains and splendid dyes,
As are the tiger-moth's deep-damasked wings;
And in the midst, 'mong thousand heraldries,
And twilight saints, and dim emblazonings,
A shielded scutcheon blushed with blood of queen and kings.

商籁体(sonnet)是一种完美精巧的诗体，一共有十四行，用五步抑扬格。虽然历代的诗人们发展了许多变体，但两种基本的类型是彼得拉克体(the Petrarchan)和莎士比亚体(the Shakespearean)。16世纪从意大利传入英国的彼得拉克十四行体，分为两大部分：前面八行为一组，通常押两个韵；后面六行为一组，用两个或三个韵不等。详例请见霍布金斯的《你不乏公正》、《茶隼》，华兹华斯的《一阵惊

喜……》。莎士比亚十四行体分成三组，每组四行，每四行有自己的两个韵，另外加上一组押韵的两行。除了书中所例举的莎士比亚十四行诗外，还可参见多恩的《粉碎我的心吧……》、佛罗斯特的《丝篷》等。

颂歌（ode）在格律描述上灵活性很大，它可以指许多不同的诗歌形式。有规范的颂歌，也有不规范的颂歌。规范的颂歌或叫贺拉斯体颂歌(Horatian odes)有固定的诗节格式，在英语中最早见于斯宾塞的《婚前曲》和《结婚曲》。密尔顿的《基督诞生之晨颂》用的是另一种诗节格式，济慈也独自发明了一种诗节格式：一组四行加上一组六行。他的《夜莺颂》、《希腊古瓮颂》、《悲哀颂》都是用的这种格式，他的《秋颂》每一节多添了一行。

另一种规范的颂歌是品达体(Pindaric)。葛雷的《诗的发展》是严格按照这种诗体写出的。但是亚拉伯罕·科利以品达体颂歌之名介绍到英国的那种诗体，不是真正的品达体。科利对古典诗歌的格律一无所知，他甚至不知道那种诗体虽然复杂，可是非常规范。"他所谓的颂歌，"爱德蒙·高斯爵士说，"是游移不定的诗歌中一种高雅而充满暴风骤雨的形式，不需用帆和桨来保持方向，它沿着诗人的热情自愿选择的航向前进。"其结果使英诗中许多颂歌高雅但却缺乏固定的形式，并且为格律和韵式提供了极大的自由。华兹华斯的《不朽的征兆》被公认为这类诗歌中最优秀的作品。

诗人们还发明了许多专门的韵式。在14～15世纪，法国普罗旺斯的宫廷诗人们精心设计了大量典雅而复杂的韵式，比如三节联韵体(bauade)，六节体(sestina)，田园诗体(villanelle)，八行两韵体(triolet)，回旋体(rondeau)，十四行短诗(rondel)等。这些诗体没有在英国扎下根，但在19世纪末期，在一批次要诗人如史温朋、奥斯汀·多布生、安德鲁·兰昂、W. E. 赫恩利、爱德蒙·高斯的倡导下，也风行了一段时间。他们用这些诗体所写的诗就其本身来说趣味寡然，但是对这个问题感兴趣的读者可参阅安德鲁·兰昂的《古代法兰

西的民谣和抒情诗》(Ballads and Lyrics of Old France)以及格里森·怀特(Gleeson White)的《三节联韵体和回旋体诗选》(Ballade and Rondeaux)。

附录二　诗人小传

詹姆斯·阿格(James Agee，1909—1955)，美国小说家、诗人。

马修·阿诺尔德(matthew Arnold，1822—1888)，英国诗人、评论家。著名诗作有《多佛尔海滨》、《孤独》、《夜莺》等。评论作品有《评论一集》、《评论二集》。他被认为是英国维多利亚时代首屈一指的评论家。

奥顿(Wystan Hugh Auden，1907—1973)，英国诗人。1946年入美国籍。他是30年代英国新诗的代表人物，评论界认为他是继叶芝和艾略特之后英国最重要的诗人。他在晚年整理自己的诗作，分两册出版《短诗结集 1927—1957》、《长诗结集》。

约翰·贝特吉曼(Sir John Betjeman，1906—)，英国诗人。他的诗作有思想深度，反映了当代社会生活。他的诗集有《锡安山》、《几朵新菊》等。1972年获桂冠诗人称号。

威廉·布莱克(William Blake，1757—1827)，英国诗人、版画家。重要诗集有《天真之歌》、《经验之歌》等。布莱克的诗摆脱了18世纪古典主义教条的束缚，以清新的歌谣体和奔放的无韵体抒写理想和生活，有热情，重想象，开浪漫主义诗歌的先声。他被20世纪

的评论家誉为英国文学史上最重要的诗人之一。

埃德蒙·博尔顿（Edmund Bolton，1575?—1633?），英国历史学家、诗人。擅长抒情诗。

罗伯特·布里基斯（Robert Bridges，1844—1930），英国诗人，1913年被封为桂冠诗人。他主要以抒情短诗闻名。诗集有《短诗集》、《人的精神》等。布里基斯的诗精雕细琢，力求完美，反映他与世无争的宁静隐居生活；但缺乏激情和创新精神。

艾米丽·勃朗特（Emily Brontë，1818—1848），英国女作家。她是卓越的诗人，但是她的小说《呼啸山庄》在读者中的影响更大。

鲁珀特·布鲁克（Rupert Brooke，1887—1915），英国诗人。死于第一次世界大战中。作品有《诗集》和十四行诗集《1914》。《诗结集》于1918年出版。布鲁克的创作早期受浪漫主义诗歌影响，后期受17世纪诗歌影响，他被看作是为国捐躯的英国青年的典型和战争诗人的典范。

罗伯特·白朗宁（Robert Browning，1812—1889），英国诗人，主要诗集有《铃铛和石榴》、《戏剧抒情诗》、《戏剧罗曼斯》、《男人和女人》等。他的诗题材范围广，常用形象表达哲理，喜用独特的譬喻，因而很受知识界的推崇。

罗伯特·彭斯（Robert Durns，1759—1796），苏格兰诗人。出生于农民家庭。1786年出版《主要用苏格兰方言写的诗集》，得到广泛好评。随后除继续创作外，又收集并整理民歌，使许多即将失传的民歌得以保存。他的多数作品充满对生活的热爱，写得生气勃勃，主要表达苏格兰农村青年的日常生活和诗人所追求的自由平等思想。

拜伦（Lord Byron，1788—1824），英国诗人，英国浪漫主义文学的重要代表之一。代表作是《恰尔德·哈罗尔德游记》、《审判的幻景》和《唐璜》。此外，还有许多长篇叙事诗、诗剧、讽刺诗等。

托马斯·坎皮恩（Thomas Campion，1567—1620），英国诗人，音乐家。

乔治·恰夫曼（George Chapmau，1559—1634），英国诗人、翻译

家、戏剧家。主要以翻译荷马史诗闻名。

托马斯·查特顿（Thomes Chatterton，1752—1770），英国诗人。12岁时模仿15世纪英语词汇和拼写法写了一些诗，冒充15世纪的僧侣诗人托马斯·罗利所写，因而公之于世，名为"罗利诗篇"，其中最优秀的诗如《歌手之歌》等，有中世纪诗歌的魅力。"罗利诗篇"的产生证明当时读者对中世纪文学的兴趣极浓，用幻想来重建中世纪文化，这是浪漫主义文学运动的特征之一，查特顿因而成为英国浪漫主义诗人心目中的英雄。济慈、华兹华斯等都曾写诗赞扬他。

乔叟（Geoffrey Chaucer，1340?—1400），英国诗人，被誉为"英国诗歌之父。"他的重要诗作是《特罗伊拉斯和克莱西德》、《坎特伯雷故事集》等。

约翰·克莱尔（John Clare，1792—1864），英国诗人。出身农民。诗集有《描写农村生活和风景的诗篇》、《村子里的歌手》、《牧人日历》、《农村缪斯》。来后精神失常，在疯人院度过后半生。他的诗主要写自然景色和农村风光。他的观察细致、锐敏，语言清新，感情强烈动人。

阿瑟·休·克拉夫（Arthur Hugh Clough，1819—1861），英国诗人。他的诗表现了当代深刻的信仰危机，现实性、批判性、讽刺性强，对维多利亚时代的伪善讽刺得入木三分。他的著名诗篇是《不要说斗争只是徒劳》等。

柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834），英国诗人、评论家。主要诗作《古舟子咏》、《忽必烈汗》等是英诗中的瑰宝。他常常通过对自然逼真的形象描写，表现超自然的、神圣的、浪漫的内容。《文学传记》包括他的评论的精华。柯勒律治是英国浪漫主义思潮的主要代表，影响较大。

威廉·库柏（William Cowper，1731—1800），英国诗人。他的诗属于法国革命前夕兴起的感伤的、浪漫主义的潮流，与后来的华兹华斯相呼应。

哈特·克莱恩（Hart Crane，1899—1932），美国诗人。他的创作探

受艾略特《荒原》的影响。长诗《桥》是他的代表作，描写20世纪美国的机器文明，结构庞杂，气势宏大，形象新奇。

萨缪尔·丹尼尔（Samuel Daniel，1562—1619），英国诗人。擅长抒情诗。他的清纯的语言很受19世纪浪漫主义诗人的推崇。

约翰·戴维斯（Sir John Davies，1569—1626），英国诗人。

瓦尔特·德拉·麦尔（Walter de la mare，1873—1957），英国诗人、小说家。喜欢描写童年、大自然、梦境和奇幻的东西，善于用诗的语言创造奇特的气氛和富有魅力的故事。诗集有《聆听者》、《孔雀饼》，他编的诗文集《到这里来》后来成为英国的经典的儿童读物。

艾米丽·迪更生（Emily Dickinson，1830—1886），美国女诗人。她一共写了1775首诗，生前只有7首得以发表。她的诗主要写孤独、对宗教追求的失望、死的安详等，反映了诗人复杂的心理状态。她被奉为美国现代诗的先驱之一。

约翰·多恩（John Donne，1572—1631），英国诗人。英国玄学派诗歌的代表人物，主要以爱情诗、宗教诗著名。此外还有讽刺诗、散文书简等。他的爱情诗以善于分析爱情的性质和心理见长，喜用奇思妙喻、有出其不意的新鲜感，但大多奇想因缺乏真实情感而显得喧宾夺主。

欧纳斯特·道森（Ernest Dowson，1867—1900），英国诗人。

迈克尔·德雷顿（michael Drayton，1563—1631），英国诗人。写有大量的颂歌、十四行诗、讽刺诗等。他的诗沿袭斯宾塞的传统，歌颂女王，赞扬勇武精神。

艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888—1965），美国诗人、批评家。他从20年代起掌领英美诗坛数十年，开创了现代诗歌的风格，影响远及西方各国，成为20年代以后西方文学最重要的代表之一。1948年获诺贝尔文学奖。重要诗作有《荒原》、《四个四重奏》等，文学批评文章有《传统与个人才能》、《批评的功能》等。

威廉·燕卜逊（William Empson，1906—1984），英国诗人、批评家。

他的诗歌数量不多，大多反映一种痛苦、悲观的情绪，形式严谨，思想凝重，明显地受玄学派和艾略特的影响，也影响了后起的一些诗人，在英国 30—40 年代新诗中占有独特地位。他的批评著作有《晦涩的七种类型》、《复杂词的结构》等。

罗伯特·佛罗斯特（Robert Frost，1875—1963），美国诗人。他被称为是“新英格兰的农民诗人。”他的诗曾四次获得普利策奖，他的诗传统性强，在朴实无华的表层下往往包含深邃的哲理。著名诗作有《补墙》、《白桦树》、《指令》等。他被认为与艾略特同为美国现代诗歌的两大中心。

巴纳比·古奇（Barnaby Googe，1504—1594），英国诗人。他写的田园诗是英国早期田园诗的典范。

托马斯·葛雷（Thomas Gray，1716—1771），英国诗人。一生只写过十几首诗，其中最著名的诗是《墓园挽歌》。

富尔克·格雷费尔（Sir Fulke Greville，1554—1628），英国诗人、戏剧家。他是西德尼、培根的好友，写有《西德尼的一生》。

巴塞洛缪·格里芬（Bartho lomew Griffin，?—1602），不详。

托马斯·哈代（Thomas Hardy，1840—1928），英国诗人、小说家。20 世纪以前以写小说为主，重要小说是《德伯家的苔丝》、《无名的裘德》等，20世纪以后主要写诗歌，他一共写有 918 首诗，辑为 8 集。

乔治·赫伯特（George Herbert，1593—1633），英国诗人。他的诗大多在他最后三年写成，死前出版诗集《寺庙》，共收短诗约 160 首。他的诗风受到多恩的影响，他的诗歌充满了“上帝与我的灵魂之间的矛盾”，世俗生活和宗教生活的矛盾。他的诗属于“玄学派”，在形式上有创新，但有时流于夸饰、雕琢。

罗伯特·赫里克（Robert Herrick，1591—1674），英国诗人。赫里克在英国文学史上属于所谓“骑士派”诗人之列。“骑士派”是英国资产阶级革命时期和复辟时期一个诗歌派别，他们的诗歌继承了文艺复兴时期人文主义入世思想的享乐方面和古典文学因素，宣扬及时行乐。这一派可以算作文艺复兴和英国17世纪诗歌之间的一座桥梁。

赫里克以田园抒情诗和爱情抒情诗著称，他传世的诗歌约1,200首，分别收入《雅歌》和《西方乐土》两集里。

托马斯·海伍德（Thomas Heywood，1574—1650），英国戏剧家、诗人。

霍布金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889），英国诗人。生前他的诗无人赏识，仅在几位好友间传诵，死后他的好友布里基斯搜集并编成全集出版，初版仍不受欢迎，直到1930年再版时，才为新的一代人接受、赞赏。

霍布金斯是现代欧美重要诗人之一。他的诗有独特的风格，宗教色彩浓厚，著名的诗有《杂色美》、《滨西的白扬》等。

霍思曼（Alfred Edward Housman，1859—1936），英国学者、诗人。诗作近200余首，诗集有《什罗普郡一少年》、《最后的诗》等。

他的诗风格独特，模仿英国民间歌谣，刻意追求简朴平易，富于音乐美。内容大多是哀叹青春易逝，美景不常，爱人负心，朋友多变等。

贾雷尔（Randall Jarrell，1914—1965），美国诗人、批评家。曾任国会图书馆诗歌顾问。最早以写战争的诗歌闻名。最常写的主题是战争、艺术以及通过儿童的眼光看见的日常世界。

约翰生（Samael Johnson，1709—1784），英国文学评论家、诗人。他是英国18世纪中叶以后的文坛领袖。评论有《〈莎士比亚集〉序》。《诗人传》等。诗歌有《伦敦》、《人生希望多空幻》等。

本·琼生（Ben Jonson，1572—1637），英国剧作家、诗人、评论家。17世纪初期英国文坛的盟主，被文学史家称为英国文艺复兴时期的“标准”作家。

詹姆斯·乔伊斯（James Joyce，1882—1941），爱尔兰小说家。著名小说有《青年艺术家的肖像》、《尤利西斯》、《为芬尼根守灵》。他在《尤利西斯》中大量运用“意识流”的创作手法，形成一种崭新的风格，成为现代派小说的先驱。此外，他还写有抒情诗集《室内乐集》、《一分钱一首的诗》。

約翰·济慈（John Keats，1795—1821），英国诗人。著名诗作有《夜莺颂》，《希腊古瓮颂》、《圣爱格尼斯之夜》等。

亨利·金（Henry King，1592—1669），英国诗人。多恩、琼生的朋友，写过许多宗教诗。

劳伦斯（David Herbert Lawrence，1885—1930），英国小说家。主要长篇小说有《儿子与情人》、《虹》、《恋爱中的妇女》、《恰泰莱夫人的情夫》等，此外还写了许多短篇小说和诗歌。

麦克利什（Archibald MacLeish，1892—），美国诗人、戏剧家。20年代侨居巴黎的美国作家之一，深受艾略特和庞德影响，1958年有《诗集》出版，在此之前出版过一些诗集。

路易斯·麦克尼斯（Louis MacNeice，1907—1963），英国诗人。

马娄（Christopher Marlowe，1564—1593），英国戏剧家、诗人。重要剧作有《浮士德博士的悲剧》、《马耳他岛的犹太人》。

安德鲁·玛弗尔（Andrew Marvell，1621—1678），英国诗人。著名诗篇有《致羞涩的情人》、《花园》、《贺拉斯体颂歌》等。他的诗歌体现文艺复兴时期人们的理想，说理与形象性水乳交融，上承玄学派，下开17世纪德莱顿时代的风气。由于艾略特的推崇，20世纪的读者对他的诗大感兴趣。

梅瑞狄斯（George Meredith，1828—1909），英国诗人、小说家。小说代表作是《利己主义者》，诗歌有《现代的爱情》、《悲剧人生的民谣与诗》等。

梅瑞狄斯（William Meredith，1919—），美国诗人。

密尔顿（John Milton，1608—1674），英国诗人。著名诗作是《利斯达斯》、《失乐园》、《复乐园》、《力士参孙》等。

玛丽安娜·莫尔（Marianne Moore 1887—1972），美国诗人。

艾德温·缪尔（Edwin Muir，1887—1959），英国小说家、诗人。

奥迦顿·纳许（Ogden Nash，1902—），美国诗人、幽默作家。

托马斯·纳许（Thomas Nashe，1507—1601），英国小说家、诗人。

奥肖内西（Arthur William Edgar O'Shaughnessy，1844—1881）

英国诗人。D. G. 罗塞蒂的朋友。诗集有《女人的史诗》、《音乐与月光》等。

温弗雷德·欧文（Wilfred Owen，1893—1918），英国诗人。他参加了第一次世界大战，死于战场上，死后由他的朋友出版了他的诗集。

帕特摩尔（Coventry Patmore，1828—1896），英国诗人。他是丁尼生、罗斯金的朋友，也与先拉斐尔派往来，并为其刊物《萌芽》写稿。诗作有《家中的安琪儿》等。

爱伦·坡（Edgar Allan Poe，1809—1849），美国诗人、小说家、批评家。他的诗大多充满古怪、奇特的形象，多写忧郁情绪，绝望是他的诗歌的基调。诗集有《帖木儿》、《艾尔·阿拉夫》、《诗集》。

蒲柏（Alexander Pope，1688—1744），英国诗人。他的诗技巧圆熟，他的英雄双行体达到英国诗歌史上的最高成就。主要作品有《批评论》、《人论》、《夺发记》、《致阿勃斯诺特医生书》等。

庞德（Ezra Pound，1885—1973），美国诗人、评论家。英美意象派诗歌的倡导者之一。诗集有《狂喜》、《人物》等，他的主要诗作是长诗《诗章》。

弗兰西斯·奇尔斯（Francis Quarles，1592—1644），英国诗人。

瓦尔特·罗利（Sir Walter Raleigh，1552—1618），英国诗人。他的诗大部分失散，仅存下30余首。

兰塞姆（John Crowe Ransom，1880—），美国诗人、批评家。曾加入以杂志《逃亡者》为主的诗人团体，后来在"重农派"中也很活跃。兰塞姆是新批评派的重要成员之一。诗集有《关于上帝的诗集》等。

约翰·雷诺兹（John Hamilton Reynolds，1796—1852），英国诗人。济慈的朋友。诗集有《佛罗伦萨的花园和其他的诗》等。

罗彻斯特伯爵（Earl of Rochester，John Wilmot，1648—1680），英国诗人。

克里丝蒂娜·罗塞蒂（Christina Rossetti，1830—1894），英国诗人，先拉斐尔派诗人之一。她的诗朴实无华，自然清新，韵味深长，最

有名的诗集是《小妖精的集市和其他的诗》。

但丁·迦百列·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882），英国画家兼诗人，克里丝蒂娜·罗塞蒂之兄。他是英国19世纪中叶重要的文艺团体“先拉斐尔派”的重要成员之一。诗集有《罗塞蒂诗集》、《生命之屋》等。

萨松（Siegfried Sassoon，1886—1967），英国诗人，以战争诗闻名。诗集有《老猎人》、《反攻》等。

莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616），英国诗人、戏剧家，世界四大文化名人之一。马克思把莎士比亚和古希腊悲剧诗人埃斯库罗斯看作是“世界上迄今为止的两个最伟大的天才戏剧家。”他的创作在欧洲和世界文化史上占着极为重要的地位。

雪莱（Percy Bysshe Shelley，1792—1822），英国诗人。英国浪漫主义文学的重要代表之一。重要诗作有《麦布女王》、《解放了的普罗米修斯》、《西风颂》等。

谢利（James Shirley，1596—1666），英国诗人、戏剧家。

菲立蒲·西德尼（Sir Philip Sidney，1554—1586），英国诗人、学者。有十四行组诗结集《爱星者和星星》，文学批评论文《诗辨》等。

斯马特（Christopher Smart，1722—1771），英国诗人，擅长写赞美诗。

罗伯特·骚塞（Robert Southey，1774—1843），英国诗人，湖畔派三诗人之一，1813年被授予桂冠诗人称号。

斯宾塞（Edmund Spenser，1552?—1599），英国诗人。他由于在技巧上的贡献，被后人称为“诗人的诗人”，对后来的英国诗人影响甚大。主要作品有《牧人月历》、《仙后》等。

斯蒂芬（J. K. Stephen，1859—1892），英国诗人。擅长写精巧的小诗。

华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens，1879—1955），美国诗人。他长期担任一家保险公司副董事长，业余创作诗歌。他的诗深奥隐晦，读者不多，但在诗歌创作界、评论界有很高声望。1950年获博林根

奖，1951、1955年获全国图书奖，1955年获普利策奖。主要诗集是《关于秩序的思想》、《带蓝色吉他的人及其他》等。

史蒂文森（Robert Louis Stevenson，1850—1894），英国作家、诗人。著名小说《金银岛》的作者。

萨克林（Sir John Suckling，1609—1642），英国诗人。

斯威夫特（Jonathan Swift，1667—1745），英国作家，著名的寓言小说《格利佛游记》的作者。此外，还写了许多讽刺小品和诗歌。

史温朋（Algernon Swinburne，1837—1909），英国诗人，与先拉斐尔派交往甚密，他的诗富于旋律美。诗集有《日出之前的歌》、《诗与谣》一集、二集等。

丁尼生（Lord Alfred Tennyson，1809—1892），英国诗人，1850年获桂冠诗人称号。他的诗风清新优雅，富于抒情性和音乐性，以"具有最敏锐听觉的诗人"著称。他的第一本诗集《诗集—主要是抒情诗》于1830年出版，是英国文学史上维多利亚时代的开端。著名诗篇有《食莲人》、《尤利西斯》、《红花瓣睡了》等。

戴兰·托马斯（Dylan Thomas，1914—1953），英国诗人。托马斯常在诗中探索生、死、爱情等人生大问题，他的诗联想丰富，形象奇特，比喻生动，感情炽烈，很讲究音韵效果，但有时令人费解。诗集有《诗十八首》、《诗二十五首》、《爱的地图》、《死亡和出场》等。

弗朗西斯·汤普森（Francis Thompson 1859—1907），英国诗人。

詹姆斯·汤姆森（James Thomson，1700—1748），英国诗人。与蒲柏等交游，有长诗《冬》、《夏》、《春》、《秋》，后合刊为《四季歌》，还有长诗《自由》、《怠惰的城堡》等。《四季歌》最为著名，文学史家称之为划时代的作品，可称为第一首浪漫派诗歌。

亨利·沃恩（Henry Vaughau，1622—1695），英国诗人。以写宗教诗闻名。

艾德蒙·华勒尔（Edmund Waller，1606—1687），英国诗人。

萨缪尔·威斯利（Samuel Wesley，1691—1739），英国诗人。

理查德·威尔伯（Richard Wilbar，1921—），美国诗人。曾因诗集

《世界上的事情》获普利策奖。

威廉·卡洛斯·威廉斯（William Carlos Williams，1883—1963），美国诗人。他本是医生，业余从事诗歌创作，也写小说和评论文章。在创作上曾受大学同窗庞德和其他意象派作家影响，同时继承惠特曼的浪漫主义传统，发展了自由诗体。他反对维多利亚诗风，力图表现“美国本色”。1950年获全国图书奖，1952年获博林根奖，被聘为国会图书馆诗歌顾问。主要作品有长篇叙事诗《佩特森》等。

威廉·华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850），英国诗人。湖畔派三诗人之一。1798年与柯勒律治共同出版的诗集《抒情歌谣集》和1800年再版时华兹华斯写的序言，开始了英国文学史上浪漫主义时代。他的著名诗作有《丁登寺》、《序曲》、《不朽的征兆》等。1843年获桂冠诗人称号。他的诗取代了18世纪矫揉造作的诗风，对雪莱、拜伦、济慈都有影响。

叶芝（William Butler Yeats，1865—1939），爱尔兰诗人、剧作家。爱尔兰文艺复兴运动的倡导者之一。他的诗歌大量采用神话和民间传说，运用象征手法，语言精炼，形象优美。重要诗作有《十字路口》、《茵尼斯弗利岛》、《白鸟》、《驶向拜占庭》、《丽达与天鹅》等。1923年获诺贝尔文学奖金，西方评论界认为他是本世纪最重要的诗人之一。

译 后 记

欣赏诗歌直接进入本文是无可非议的正常途径，但是在文学艺术完全抽象为音乐之前，对隐含于一首诗下面的民族心理、时代特色、文化背景及人情风俗的了解是不可或缺的。在外国诗，尤其如此。因此就这一点而言，本国评论家有得天独厚的文化心理背景，与作者有一种天然的意识上和情感上的渊源关系，他们的阐释无疑更接近作者的原意。本书作者毕业于牛津大学，是当代美国诗评家，仅从她纵横自如的文笔和分析评价的100多位诗人及200多首诗作来看，她对诗歌的造诣颇为高深。在翻译过程中，鉴于本书所选入的诗大多数已有汉语译文并是广大读者所熟悉的名篇，因此我们尽量选用了已出版的较优秀的译文，我们希望本书作者精辟的分析和这些较优秀的译文能帮助外国诗译者和读者从那些诗歌精品中获得新的感受和启发，对那些人类共同景仰的创造者有更深的理解。

在本书的翻译过程中，曾得到飞白、邹绛、曹明伦等老师的具体指导和帮助，四川人民出版社编译室的同志也曾给予热情鼓励和支持；本书译毕后，飞白老师不顾杭州盛夏高温，守在他父亲的病床边看了部分译文，并为译本写了序言，在此谨致深深的谢忱。

译　　者

1986年8月于成都

[General Information]
书名=当代英美诗歌鉴赏指南
作者=（英）伊丽莎白·朱
页数=391
出版社=四川人民出版社
出版日期=1987年10月第1版
SS号=10146486
DX号=000001031847
url=http://book2.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000001031847&d=5D66C6AC09F726D7FD03F08352C445E9&fenlei=09020101&sw=%B5%B1%B4%FA%D3%A2%C3%C0%CA%AB%B8%E8%BC%F8%C9%CD%D6%B8%C4%CF

封面
书名
前言
目录
译本序
一、诗的创作
１．诗与诗人
２．诗与读者
３．声音模式
４．诗的意象
５．诗的语言
６．诗的构思
二、诗与人生
７．时间
８．死亡
９．挫折与孤独
１０．社会讽刺
１１．自然
１２．爱
１３．人本主义
１４．宗教
１５．诗人论诗
附录一　英诗的格律和韵律
附录二　诗人小传
译后记