

李其纲作品系列·文学评论

李其纲 著

文学从诗歌开始

华东师范大学出版社

I106.2
38

李其纲 著

文学从诗歌开始

李其纲作品系列·文学评论

 华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

文学从诗歌开始 / 李其纲著. —上海: 华东师范大学出版社, 2016

ISBN 978-7-5675-5567-9

I. ①文… II. ①李… III. ①诗歌评论—欧洲 ②诗歌评论—美国 IV. ①I106.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第174759号

李其纲作品系列·文学评论

文学从诗歌开始

著 者 李其纲
责任编辑 阮光页
审读编辑 朱妙津
封面设计 高山

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路3663号 邮编200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537 门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路3663号华东师范大学校内先锋路口
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com/>

印 刷 者 江苏苏中印刷有限公司
开 本 700×1000 16开
印 张 7.5
字 数 100千字
版 次 2016年8月第1版
印 次 2016年8月第1次
书 号 ISBN 978-7-5675-5567-9/I·1579
定 价 38.00元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话021-62865537联系)

《文学从诗歌开始》简介：

一个热爱文学的人，一个热爱文学创作的人，或者一个想学好语文的人，诗歌，就是他 / 她创建语言的巨厦的地基。

我们从小就知道，应该熟诵诗百首。唐诗宋词，我们有很多解析的范本，但对中国文学爱好者来说，欧美诗歌却少有对其解析的范本。

本书作者李其纲在诗歌创作、小说创作方面卓有成就，他以三十余年文学创作、文学编辑的丰富体验和经验，提出了“文学从诗歌开始”的新观点。本书撷取了最有影响力的叶芝、辛波斯卡、里尔克、布罗茨基等十二位欧美诗人，对他们最好的、最有代表性的作品予以详细解析。熟诵本书中的诗歌，将使你的文学水准、语文能力进入新境界。

李其纲简介：

1954年2月20日出生于上海一纺织厂中。上海市燎原（辽源）中学69届初中生。1970年赴江西省崇仁县插队。1974年返沪，在街道生产组、印刷厂做过工人。

1978年8月，考入华东师范大学中文系。在校期间，任华东师大“夏雨”诗社首任主编。

1982年8月，毕业后进入《萌芽》杂志社任小说组编辑。1985年，任《萌芽》杂志社编委、小说组组长，后任“萌芽丛书”编辑室主任。1996年，任编委、纪实文学组组长。

新概念作文大赛创意者。2008年，任《萌芽》杂志社副主编。2013年至2015年，任《萌芽》杂志社执行主编。主要工作为分管新概念作文大赛、《萌芽》（新概念作文版）。迄今，是新概念历史上唯一担任过工委会总干事的人。

诗歌《魔方、积木及其他》入选谢冕主编《中国新诗萃》；文学评论《道德化的痛苦与历史发展的阵痛》获首届上海市文学作品奖文学理论奖；与徐芳合作出版文学评论集《小说与诗歌的艺术智慧》（复旦大学出版社）、散文随笔集《岁月如歌》（华东师范大学出版社）；出版小说、纪实文学集《我们如此之近》（百家出版社），长篇小说《股潮》（上海文艺出版社）。中国作家协会会员，一级作家。



前言

为什么说，文学从诗歌开始？

遥想很多年很多年以前，人刚开始有了文字，就想用这文字记事，吟唱。天蓝得苍茫，地远得苍茫，风雨、野兽，一起叫得苍茫，被苍茫裹得紧紧的人止不住要喊要叫，要歌要唱。在这时，诗歌开始了，文学也开始了。德语将诗歌的这一性质保留得特别充分：**dichtung** 指诗歌，**dichter** 指诗人，**dichten** 指作诗。**Dichten** 这个动词除了制作的意義之外，还兼有笼罩、覆盖的意義，它是不是意味着诗人来到这个世界的意義就在于制作一张语词之网，去覆盖那些被自然风雨侵袭的人们。这语词之网可以是绵实而欢畅的，也可以是温暖而忧伤的，总之，它立足在苍穹的覆盖之下，大地的泥泞之上。在自然之中，诗歌真的开始了，它也标示着文学开始了，文明开始了。在这时，汉民族有了《诗经》，而另一些民族有了《荷马史诗》，有了《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》……

诗歌从它诞生的那一天起，就是最灵敏的语词形式。它有着最丰富的神经末梢，文学的任何异动和变化，它总是能最先感受到，并作出它的反应。稍远一点，有现代主义文学的崛起，滥觞之作可以追溯到玄学派诗歌（本书中有专门的章节予以阐述），渐成气候则有韩波、马拉美、波德莱尔的象征主义诗歌，它开了整个现代主义文学的先河。稍近一点，有1919年的新文学运动，开山之作亦为胡适的《尝试集》，是“两只蝴蝶飞呀飞”，飞出了现代汉语文学的翩跹和斑斓。

而一个作家，哪怕是小说家，他的文学生涯也往往从诗歌开始，他不是诗歌的实践者，也是诗歌的爱好者。哈代、茨威格、伍尔芙、

劳伦斯、昆德拉、杰夫·戴尔……太多太多我们熟悉的优秀小说家，同时又是优秀的诗人。造成这一现象的原因可能有二。一是任何一种文学形式，究其本质而言都是一种语言活动。文学与其他任一学科相比较，其学科的独特性也在于它是一种语言活动。文学中可以有社会学、政治学、哲学、经济学、历史学的内容，可以有现代心理学研究的人的情感、情绪、欲望、人性与人格，但独独属于文学的、属于文学贡献给人类文明的，只能是语言。语言的丰富与芜杂，语言的腾挪与跌宕，语言的规范与反规范，语言的疾跑与漫步，语言的静默与摇曳，语言的万千种形态，只能是，也必须是由文学来提供。而要获取最好的语言，或者说，最好的语言训练，它肯定与诗歌息息相关。因而孔夫子才会将诗排在“六艺”之首，才会说“不学诗，无以言”，而桑塔格总结得更有谐趣：在二十世纪，写诗往往是散文（在欧美文学的语义中，散文包括小说、戏剧）作家青年时代的闲时消遣（乔伊斯、贝克特、纳博科夫……），或以左手练习的一种活动（博尔赫斯、厄普代克……）。而第二个原因可能在于现代小说所力图构造的叙事与抒情的立体空间关系，须臾不能离开诗意的弥漫与渗透，不能离开诗的架构的启迪与重塑。是诗将那些不可言说的情感言说了，而言说了又只可意会。诗可远观，而不可亵玩。诗可近赏，但务必空灵。好的小说，伟大的小说都会在抒情时让诗来呼吸，来起伏，让诗如影随行，让诗像盐溶于文本的浩荡水势之中。用布罗茨基的话来说，诗是空军，散文是步兵。空军与步兵组成一支立体的、全方位的军队，去攻克、占领现代小说的制高点：叙事与抒情的高度平衡。所以，在小说中有诗，是小说之福，是小说有福了。也正是在这个意义上，海德格尔说：一切艺术究其本质而言都是诗。

而我，一个天地之间渺小的人，我的文学生涯，似乎也是从诗歌开始的。一个十六岁的少年，他即使不写诗，也会是一个诗人。我记得那条长长的、逶迤的河谷。我躺在河坡上，掏出那年头的“国光”牌口琴，

吹，或不吹。青春离我很近，故乡离我很远，我有足够的理由压抑。在压抑中，我谛听河谷。河也流得压抑。它携带了那么多温柔的水：苦溪、柞木溪、苦鸣溪、晓叶溪、五洽溪……那么多潺潺汨汨的溪，汇成了河却流得迟滞、压抑。两岸是山，是崖，山与崖捆着河。但河会反抗，我的谛听源自于河的反抗。在我眼前，它再流一百多米，就会奋不顾身地撞向黑黢黢的一堵崖。温柔的水碎裂成无数水珠，同时它发出了惊天动地的喊叫，老乡们说，那叫滩啸……我扔掉口琴，或不扔，我也想喊，想喊出些什么来，但终究没喊出。如果喊出了，那该是诗了。但我的文学生涯确实从那时开始了。

李其纲

2016年7月

目 录

前言：为什么说，文学从诗歌开始？ / 1

第 一 章 玄学派诗歌：兀立于平原上的孤峰 / 1

第 二 章 美国诗坛双子星座之狄金森 / 8

第 三 章 忧郁的巴黎，忧郁的波德莱尔 / 15

第 四 章 叶芝：保持了最好意义上的青春 / 22

第 五 章 里尔克：在峭壁与激流之间寻找沃土 / 31

第 六 章 茨维塔耶娃：孤独地屹立于诗歌与爱情之中 / 41

第 七 章 那条名字叫聂鲁达的河 / 52

第 八 章 普拉斯：在烈火中种植金色的荷花 / 60

第 九 章 伦纳德·科恩：用诗歌去演绎爱情的多种形态 / 70

第 十 章 博尔赫斯：文学从诗歌开始 / 79

第十一章 辛波斯卡：在自然之物的多棱体上摇曳 / 89

第十二章 布罗茨基：像一匹马一样的命运 / 98

第一章

玄学派诗歌：兀立于平原上的孤峰

1. 奇 峰

玄学派诗歌确如奇峰一般崛起于 17 世纪的英国诗坛，用一个比喻来描述，它就是兀立于平原上的奇峰。前有平原，这一平原是伊丽莎白时代的诗，唯美、典雅、讲究音律；后有平原，这一平原是由济慈、雪莱、拜伦组成的浪漫主义诗歌格局，同样唯美、典雅、讲究音律。大自然在这样的诗歌格局中不是作为被热情讴歌的对象，就是作为映衬人之存在的美妙材料。但玄学派诗歌出现了，它是一个异数。它像一个叛逆的儿童，睥睨一切既有的诗歌秩序，从某种意义上来说它不属于 17 世纪。它在睥睨秩序之后，而又制定的秩序，是属于与它相隔了两个世纪之后的 19 世纪的，进而也是属于 20 世纪与 21 世纪的。

2. 反 抗

有一天我把她的名字写在沙滩上，大浪冲来就把它洗掉。我把她的名字再一次写上，潮水又使我的辛苦成为徒劳。

——斯宾塞《爱情小诗》

我迷上了那些难以尽数的岛屿，那些临海的达南仙境，那里时间肯定会忘了我们，悲伤再也不会向我们挨近，很快我们将远离百合花、

玫瑰以及光焰的烦闷，只要我们是漂浮在海面上的白鸟，哦，我的爱人。

——叶芝《白鸟》

斯宾塞与叶芝的诗句是一种倾向，一种具有悠久历史传统的对于物、对于爱情、对于诗的内在结构及技法的尊崇及把玩。而玄学派诗歌从它诞生的那天起，就想找到另一种途径去玩物、玩情、玩技法。

I 物

从古希腊文明开始，人信奉的是“人是万物的尺度”。人丈量、评判物的眼光是“唯人”的。物的美丑由人决定，由物对人的实用价值而决定。一个蟑螂是丑的，是因为它戕害人。一只蜜蜂是美的，因为它对人有用。人是中心，是物的

这座桥连接着两极：古典与现代。



主宰，这一观念直接衍化为无数诗歌作品的艺术风貌。玫瑰、夜莺对应着爱情，百合、白桦切合着生命。马是驰骋，是勇敢，鸟是翱翔，是自由。大海、草原是宽广，是襟怀……而一样物倘若没有意义，或者说它显见的意义与人类的要求相左，人也会赋予它某种意义，比如说柳树，在不知不觉的衍化之中变成了离别的代称。对物的这种现象，罗布·格里耶有过阐述：“一张空椅子成了缺席或等待，手臂放在肩膀上成了友谊的象征，窗子上的铁栏意味着不可逾越……”

让人玩味的就是人自以为是中心，是物的主宰，但物在人的这种意识中长期浸淫之后涂染并堆积了大量的人的主观性，这种主观性恰恰与艺术所要求的独特性是背离的。所以在福柯看来，这就是“自古以来存积下来的语言的污垢。语言越文学化，比喻用得越多，‘污垢’就越多”。

要清除文学附着于物之上的污垢，有两种路径。一是让物独立出来，独立于人的俯视它的眼光。人是中心，但还有另一个中心，即物也是中心。“世界存在着，如此而已。”人不要总是想着赋予物某种程式化的意义。二是玄学派诗歌所开辟的路径，即物不以对人的实用价值而存在，物在审美空间上可以拓展出无数可能性。物的美丑不由物的实用性质所决定，而是诗人那颗容纳万物的强大心灵。

看这个小跳蚤，你就明白你对我的否定多么渺小

它先吮吸我的血液，然后是你

我们的血液在它体内融合在一起

你知道这不能向人提及

这种罪恶和耻辱足以令少女失掉首级

然而它在求爱前尽情享乐

身体因两种血液组成的血液而膨胀

这远比我们要做的勇敢无数

请停手，赦免这个跳蚤的三条性命

在它体内我们已有婚姻的约定
这个跳蚤就是你与我的代替
就是我们的婚床和举行婚礼的圣地……

——约翰·多恩《跳蚤》

这不是点石成金，这是点蚤成金，化蚤为神奇。蚤为人类厌恶的吸血、嗜血的功能，成为爱的建树的功能。蚤储存的血成为爱的结晶。爱的载体不再是玫瑰，不再是夜莺，不再是大海、帆、沙滩，不再是岛屿、仙境、光焰和白鸟。多恩解放了蚤，也解放了自己，解放了自己的语言。在很久很久以后，波德莱尔在《巴黎的忧郁》中才学会了像多恩那样解放天空。天空不再是浪漫主义诗歌的蔚蓝，不再是某种“污垢”，不再是某种意义的定式化表述。天空，可怜得也是骄傲得成为一块裹尸布。

II 爱情

有一些词它在我们嘴边滑溜着，油盐酱醋之中，嘈嘈杂杂之中，我们习惯了这些词的相伴。比如说，时间；比如说，爱情。我们都以为我们知道这两个词，理解这两个词，但就如博尔赫斯所说：“时间，我原本知道它是什么；但你一旦问我时间是什么，我却不知道时间是什么。”爱情是和时间一样丰富，一样让我们无奈、不知如何解答的一个词。某种意义上说，一部人类文明史就是在不停地解答爱情是什么的历史。

在多恩之前，在玄学派诗歌之前，存在这么一种对爱情的解答。它是严肃的，与肉体相关，更与灵魂相关。它是咏叹调，是小夜曲，即使忧伤也仿佛头发一样，总是有无法阻止它生长的理由。它相伴着婚姻，但婚姻是结局。结局之后，不再有爱情。爱情到婚姻即止。它相伴着分离，短暂的分离或永恒的分离。它讴歌分离，讴歌分离所带来的缠绵、缱绻，讴歌造成这种分离的关山阻隔、等级阻隔。但它对分离的讴歌是假象，骨子里它总在讴歌永恒的重合，即使肉身分离，灵魂也在拥抱。

但在玄学派诗歌中，在多恩和马维尔笔下，爱情从古典的祭坛上缓缓走下，爱情不再是被咏叹、被讴歌的对象。爱情变成了必须被证实的一种存在物，如果它存在或者说存在着这样一种被称作爱情的东西的话，它就可以被调侃、被嘲讽。它不是严肃的，不是端庄的，它就是世人握在手中的任意一样物件。它可以是子弹，可以是墨盒，当然也可以是圆规。

就还算两个吧，两个却这样
和一副两脚规情况相同；
你的灵魂是定角，并不像
移动，另一角一移，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，倾听八垠；
那一个一回家，它马上挺腰。

你对我就会这样子，我一生
像是另外那一脚，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。

——约翰·多恩《别离辞：节哀》

多恩完成的是让圆规多转一会儿，就像让子弹多飞一会儿一样。多恩把玩爱情，而姜文把玩子弹、把玩暴力。在这种把玩背后，或者说在这种对爱情的调侃、嘲讽背后，其实隐藏的是对自我与他者关系的一种深刻怀疑。无论爱情是否具有契约性质，它都是值得怀疑、难以信赖的。对我与自我的关系，本身就具有某种不确定性，又何况以这样一个不确定的自我，怎么能够构建一个与

他者的信任关系。他人即地狱，或许在多恩和马维尔的笔下太过夸张，但他人就像自我一样难以琢磨、难以确定，却具有确定性。或天涯海角，或侧立身畔，或坚贞，或动摇，都是一种假想的存在，一种可能性的存在。圆规在画着圆，却永远画不圆。就是说爱情是一种画不圆的圆。圆规之中有规，爱情之中却无规。如果一定要画一个圆，多恩极有可能像阿 Q 一样面对着一个无奈的圆。

III 技法

在玄学派诗歌之前，传统诗歌的技法是借景抒情、直抒胸臆，这样的技法在什克洛夫斯基看来它就是在经验的层面上、语言的通讯性质层面上运行着。句子与句子之间、词与词之间遵循的是生活经验的逻辑，句子的秩序、词的秩序，它们的搭配与勾连就是日常语言的搭配与勾连，就是日常语言的逻辑关系。但从多恩始，玄学派诗歌的努力就是砸碎这种逻辑关系，重新建立一种语言秩序，让熟悉的变得陌生，让陌生的变得熟悉。

我们的灵魂是一条探寻理想国的三桅船……

他的命运定在凄凉的海滩，

小小的堡垒，莫测的手掌；

他留下一个名字，以示教益或点缀故事，

顿时天地易色，一片苍白。

这些诗用艾略特的说法，“是将各种意象和多重联想通过撞击重叠而浑成一体”。诗人将“最异质的意念强行拴缚在一起”。灵魂与三桅船，毫无关联的事物，被诗人强力地扭结在一起，像双溪蚱蜢舟与愁强力地扭结在一起一样。抽象的灵魂与抽象的愁都与船融会贯通，这一技法，现代主义的一代宗师艾略特有个经典的概括，让你像闻到玫瑰花的香味一样感知到思想，亦称“思想知觉化”。抽象的命运在视觉化中变成了堡垒、手掌，在视觉感悟中被呈现，而

名字和教益则似乎沾染上颜色。而且这颜色不是客观化的呈现，天空可以顿时由蔚蓝而苍白，与其说苍白是天空的颜色，而不如说是被主观化的心境所改造过的颜色。概言之，是心境的颜色。

3. 结 语

玄学派诗歌所完成的对物、对爱情、对技法的反抗，有效地构成了现代主义诗歌的源头。历史或许不容假设，玄学派诗歌所建立的美学趣味为什么从17世纪到19世纪有一个漫长的断裂。它为什么没有被18世纪的诗人所承续，而成为兀立于平原之上的孤峰。我们禁不住像艾略特那样发问：“要是诗歌的主流一直顺着玄学诗人们的方向直接演变下来”将会怎样？艾略特在他关于玄学诗人的文章中，没有给出答案。但其实，也不会有答案。历史像爱情一样不容假设。

我们的灵魂是一条探寻理想国的三桅船。



第二章

美国诗坛双子星座之狄金森

惠特曼（1819—1892）、狄金森（1830—1886），他们构成了美国19世纪诗坛的双子星座，但他们的差异实在是巨大的，不仅仅在于性别，不仅仅在于经历，而是具体体现在他们的诗歌实践活动中。

惠特曼是诗坛上的斗牛士，强大、强悍。语言在他的剑锋上跳动，又似乎在牛蹄的践踏下挣扎。他的《哦，船长！我的船长！》堪称经典，也尽显了他对诗的把握和理解。那是向着“外宇宙”的尽情开拓、索取和占有。那些轮廓线

巨大的事物，浩荡着也逶迤着进入他的诗行。航程、号角、旌旗、人群、港口，他的疆域辽阔，他讴歌着船长，他在讴歌的同时自己的身份也发生了某种转换：他在驾驭语言这艘船时，他自己也变成了船长。惠特曼也写爱情，但他笔下的爱情也是阔大的，像两只大象的爱情，而不是两只蚂蚁的爱情。

狄金森是惠特曼的反面。惠特曼有多么强大、强悍，狄金森就有多么孱弱、柔弱，惠特曼向着天空挺起坚硬而壮硕的脖颈，而狄金森要低下她的眉眼，低下她的身段，要低到尘埃里去。



狄金森