



美国 自白诗 探索

彭 予/著

*On American
Confessional Poetry*

美国自白诗探索

On American Confessional Poetry

彭 予/著

社会科学文献出版社

Social Sciences Documentation Publishing House

美国自白诗探索

著 者 / 彭 予

出 版 人 / 谢寿光
出 版 者 / 社会科学文献出版社
地 址 / 北京市东城区先晓胡同 10 号
邮政编码 / 100005
网 址 / <http://www.ssdph.com.cn>
责任部门 / 社会科学图书事业部
(010)65286768
责任编辑 / 王莉莉
文稿编辑 / 晓 白
责任校对 / 梁魁亮
责任印制 / 同 非

总 经 销 / 社会科学文献出版社发行部
(010)65139961 65139963
经 销 / 各地书店
读者服务 / 客户服务中心
(010)65285539
法律顾问 / 北京建元律师事务所
排 版 / 东远先行彩色图文中心
印 刷 / 北京东远新宏印刷有限公司

开 本 / 850 × 1168 毫米 1/32 开
印 张 / 10
字 数 / 180 千字
版 次 / 2004 年 7 月第 1 版
印 次 / 2004 年 7 月第 1 次印刷

书 号 / ISBN 7 - 80190 - 210 - 6 / I · 002
定 价 / 22.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误，
请与本社客户服务中心联系更换



版权所有 翻印必究

图书在版编目(CIP)数据

美国自白诗探索 / 彭予著. —北京: 社会科学文献出版社, 2004. 7

ISBN 7-80190-210-6

I. 美… II. 彭… III. 诗歌—文学研究—美国—现代 IV. I712.072

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 038095 号

前 言

自白诗是 20 世纪美国诗人罗伯特·罗威尔倡导的。罗威尔最初是一个形式主义诗人，1950 年代改变诗风，出版了一部题为《生活研究》的诗集。此诗集从单数第一人称说话人这一浪漫主义惯例开始，将浪漫主义的“经验诗歌”同 19 世纪晚期的散文现实主义融合，以惊人的坦白方式揭示了诗人个人的生活和内心活动，被罗森瑟尔命名为自白诗。随后，自白诗运动开始逐渐形成，到 1960 年代中期发展成为一场声势浩大的诗歌运动。自白诗最著名的代表是罗伯特·罗威尔、约翰·贝里曼、西尔维亚·普拉斯和安妮·塞克斯顿。西奥多·罗斯克、斯诺德格拉斯和艾伦·金斯堡也对自白诗做出了一定的贡献。

自白诗产生的原因很复杂。1950~1960 年间，面对美国社会的情绪、观点和文化的巨大、迅疾的变化，个人被迫在自我和世界之间的疆界上徘徊，自我的堡垒发生了动摇，美国人感到有必要重新思考关于他们自身的许多问题，有必要重新界定他们的自我。于是精神分析、存在主义、致幻药、各种令人震惊的艺术形式流行开来，这便是产生自白诗的大环境。就自白



美国自白诗探索

派诗人个人来说写自白诗一方面是因为他们相信他们所处的时代要求他们以坦率的方式表现自己，另一方面是为了解除种种心理负担、治疗所患的精神疾病。自白派诗人大都患有或轻或重的精神疾病，罗威尔和罗斯克患的是躁狂抑郁症，贝里曼患的是一般性抑郁症，塞克斯顿患的是歇斯底里症，普拉斯没有明显的精神病症状，但有精神病史。他们都接受过心理治疗，创作也带有自我“治疗”的目的。他们在诗中探索自我的过程同心理治疗的过程颇为相似，在进行心理治疗或精神分析时需要病人叙述自己最亲近的经验，包括各种隐私。这样一来私人生活在心理危机的压力下便自然而然地成为诗的主题。

自白派诗人在诗中表现的姿态颇有气度，他们敢于在读者面前暴露自我，邀请读者分享他们寻找身份的过程，目睹他们戏剧化的日常生活经验，加入他们的梦和意识流，了解他们与朋友和情人的关系，同他们一起体验恐惧、疯狂和精神疾病，同他们一起经受时代和社会的折磨。自白派诗人表现的是大多数人本能地不愿暴露的生活中更私人的方面和经验中更私人的领域，他们直接使用经验的素材，进行令人心碎的自我分析，让心灵“忏悔”，发掘精神折磨的底层，为个人绝望开出了一块园地。20世纪是一个非人性和充满暴力的时代，这要求艺术家对痛苦和不幸绝对开放，艺术家必须在绝望面前挺住，勇于探索人类遭受的恐怖。在对痛苦的深切体验中，自白派诗人认识到有意义的经验是痛苦的经验，诗人必须痛苦才能深刻，痛苦是诗人具有超常接受能力的证明，是个性成熟的重要标志。他

们对痛苦普遍持欣赏态度，有时甚至渴望体验痛苦，似乎痛苦就是他们的缪斯。

除了痛苦之外，疯狂也是自白诗的主要特征。文学作品中的疯狂在某种程度上是对真实的疯狂的模仿，它根植于一个把扭曲接受为表达模式的神话或文学传统，它不仅揭示了适应各种不同环境的精神心理现象，也揭示了自我在与它同社会和历史的关系中被不断地创造、损害且重新规定的过程。至于诗人本人的疯狂，他们的疯狂主要是个人的，但同时也说明了整个社会传统的失败和政治制度的失败，被道德、精神、社会、文化等各方面的堕落所包围，他们的心理也就垮掉了。

自杀是自白派诗人共有的特征，在四位最著名的自白派诗人中有三人自杀身亡。自白派诗人不同程度地迷恋死亡，他们常常在作品中描写死亡，以释放他们身上的自毁冲动。自杀作为对死亡的渴望这一主题在西方文学中很常见。许多人并不把死亡看成是生命的终结而看成是一种充满希望的逃避或一个重获已失去的东西的途径。他们从自杀的念头中寻求着支持和慰藉，每一次陷入生活极度的痛苦和绝望时，便产生以死来摆脱的欲念。自白派诗人在作品中淋漓尽致地表现了自己的痛苦和绝望，这是自杀性的痛苦和绝望。然而，诗是无力表现纯粹的痛苦和绝望的，只有自杀能。

自白诗是最重要的后现代主义诗歌流派之一，其影响之广泛令世人瞩目。但我国到目前为止尚未出版过一部研究自白诗的专著，关于自白诗的研究论文也寥寥无几。本书对自白诗进



行了系统的探讨，期望能弥补该研究领域的欠缺，另外也期望能澄清一些问题。如人们普遍认为自白诗只专注于诗人个人的自我，题材范围狭窄，视界也如此，其表现是单维、单角度的。其实决非如此，自白派诗人常常超越自己，而且他们在创作时没有刻意去自白，更没有迷恋于纯粹的自白。另外，我们使用“自白诗”这一术语并不是说所有的自白诗都限于自传层次，它们之中有许多超出了自传层次，还有一些有许多其他层次，但既然是“自白诗”，其自传层次是免不了的。自白派诗人最优秀的作品大都是“半自白”或“半自传”的。还有，如大家所知，谁想当诗人，谁就要敢于创造出异乎寻常的心理状态。自白派诗人冒着精神崩溃的危险勇敢地面对自身的压抑，释放社会斥之为非理性、毁灭性或不道德的神秘冲动，让真正的自我挣脱文化适应而获得解放，这便是所谓的“创造性疯狂”。然而不能认为创作能力与疯狂有必然联系。精神病人在描写疯狂时也许有独到之处，但这并不能说明他的创作能力就提高了，在许多情况下恰恰相反，特别是在他从躁狂状态一落千丈进入抑郁状态时。严格地说一个人只有从精神失常状态下醒过来，通过意识，才能真正认识和把握自己思想和行为背后所掩盖的现实，仅靠疯狂不可能成为一个诗人。自白诗的语言尽管有时包括了自由联想、文字游戏和令人吃惊的意象并置，但常常是非常理性的，甚至是分析性的。至于自白诗的治疗作用，自白派诗人似乎陷入了这样一个困境：一方面他们的幻觉和疯狂通过艺术得到解放，进入艺术境界使他们获得了一种精神上的满足和不

朽感，这自然有利于解除种种心理负担、治疗所患的精神疾病；另一方面他们在进行痛苦的艺术探索时也冒着生命的危险，因为他们的幻觉和疯狂有时会被某种艺术形式所定形，这样一来幻觉和疯狂对诗人本人来说就更为贴近了。对这一悖论较为合理的解释是：有两种艺术，一种是调和的艺术，一种是抗拒的艺术。有的自白派诗人在创作的约束中发现了和平的、治疗性的解脱，有的则被自己具有同样约束力的创作推向危险的边缘。罗威尔是前者的代表，普拉斯是后者的代表。

自白诗是一个充满挑战的研究领域，本人虽涉足此领域多年但总觉得自己还没有真正入门。本书是对自白诗的一次尝试性探索，希望读者朋友对其不足之处不吝指教。在本书即将问世之际，我谨向远在海外的袁可嘉先生致以谢意，我今天的研究成果离不开他的指导和教诲；向社会科学文献出版社的编辑们致以谢意，由于他们的支持和努力本书才得以及时出版。

≡ 目 录 ≡

.....

前 言	1
绪 论 诗与创新	1
第一章 诗与自白	51
第二章 诗与存在	95
第三章 诗与疯狂	138
第四章 诗人之死	185
参考书目	230
附 录 美国自白派诗选	235

绪 论 诗与创新

所有这一切使梨成熟

使诗人的诗行

成为真实！

而居于中心的是创新。

——W.C. 威廉斯

诗歌的变革需要一批不循规蹈矩、敢于标新立异的诗人的努力，他们所起的作用是“先锋”作用——在荆棘丛生的地带开拓出一条通道。20 世纪美国诗歌是由现代主义诗人开创的。现代主义诗歌运动是以象征主义为主体、对各种“先锋”流派兼容并包的诗歌运动，在其早期表现为激进而富于叛逆精神，然而，到 1940 年代后期，它发展成为一种狭隘的正统权威，广为流传的《诗的理解》（Understanding Poetry）把它变成了教科书。显然，这一时期（或称为后期）的现代主义已失去了它原有的“先锋”性，它鼓吹的不是自由诗体和开放的形式，



而是富于引喻、精心制作、非个人化、靠悖论与含混之间平衡的张力所支持的结构。战后近 10 年间美国诗坛仍是现代主义的一统天下，艾略特等人继续保持其霸主地位。对当时的大多数年轻诗人来说，第一代现代主义大师简直是令人敬畏的神，他们占领着每所大学的讲台，他们的技巧令人眩目，他们的哲学深不见底，他们的作品达到了至善至美的境界，似乎已不是文学，而是经文，包括了现代诗歌的所有奥秘和宝藏。如果必须学着他们的样儿写诗，那么，新一代中又有谁能写诗呢？又有谁敢写诗呢？不少青年诗人深感困惑，认为生不逢时，诗人赫登·卡鲁斯（Hayden Carruth）曾回忆说：“我们的麻烦是出生得太晚。‘现代诗歌’已经成为过去；它的那些为我们倾倒的作品……已经耗尽了诗的灵感，没再给我们留下什么可以做的。”^①在这一时期，第一代现代主义诗人都已完成其重要作品，灵感也已枯竭，第二代现代主义诗人显然不像他们的前辈那样才华横溢，只有少数优秀者取得了一些成果，多数只能在前人挖剩的宝藏坑里拾些闪光但没有多大价值的玩意儿。看来如果继续沿着现代主义的路走下去美国诗歌将不会有什么出路。

兰德尔·贾雷尔（Randall Jarrel）是最早宣称现代主义已经消亡的诗人之一，早在 1942 年他就指出：“我们所知道的现代主义——这个世纪最成功、最有影响的诗歌流派——已

① James E. B. Breslin, *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945 ~ 1965*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984, pp. 2 ~ 3.

经消亡。”^①艾略特(T.S.Eliot)本人对现代主义的生命力也持怀疑态度,1948年他在国会图书馆所做的题为《从爱伦·坡到瓦莱里》(From Poe to Valery)的学术报告中声称:“我认为始于爱伦·坡,在瓦莱里的作品中结出果实的诗歌艺术已经走得够远了。我不认为这种美学能够给今后的诗人任何帮助。”艾略特所讲的是象征主义美学,第一代现代主义诗人,如艾略特、沃利斯·史蒂文斯、哈特·克莱恩,大都深受这种美学的影响,而现在艾略特否定它今后的作用,无疑等于宣布现代主义已经消亡。

战后,艾略特、埃兹拉·庞德、罗伯特·弗罗斯特、威廉斯、沃利斯·史蒂文斯、马丽安·穆尔、兰色姆、艾伦·塔特等老一辈诗人都已完成了自己的重要作品,对他们来说,巩固自己的声望是最主要的,已不存在开拓创新的问题,像《诗刊》编辑刘易斯·勃根(Louise Bogan)在一封信中说的那样:“他们已经定型了,决不会再让我们惊讶。”显然,美国诗歌要发展就必须靠年轻一代即第二代诗人,^②可第二代诗人要闯出来并非容易,新批评派的强大影响使得战后成了“批评时代”,诗歌的发展遇到很大的阻力,批评倒通行无阻,第二代诗人挣扎着,第二代批评家却非常成功。然而,新的道路毕竟得开拓出来,最初承担这一艰巨任务的是一些在战前就开始发表作品到战后依然扮演着重要角色的诗人,如肯尼斯·雷克斯罗司(Kenneth Rexroth)、

^① Ibid., p.3.

^② 按1900年以前出生的为第一代,1900~1920年出生的为第二代或中间代,1920年以后出生的为第三代这一大致分法。

理查德·埃伯哈特 (Richard Eberhart) 和斯坦利·库尼茨 (Stanley Kunitz)。后来一些稍年轻一点儿的诗人也加入了他们开拓的行列,如西奥多·罗斯克、查尔斯·奥尔森、约翰·贝里曼、兰德尔·贾雷尔和卡尔·夏皮罗。

倡导“日日新”的庞德认为:“任何好诗都不会使用流行了20年的风格,因为使用这种风格无疑表明作者的思考来自书本、文学惯例和陈词滥调,而不是生活。”^①事实证明,对“日日新”的理解第二代诗人一点儿也不亚于他们的前辈,他们认识到必须不断地捕捉直接的生活经验,赋予熟悉的现实以清新,必须在发展中求存活。第二代诗人的创新是从反叛艾略特开始的。德尔莫尔·施瓦茨 (Delmore Schwartz) 鼓吹向“直接经验”开放;西奥多·罗斯克声称要把他自己当作艺术的素材;詹姆斯·迪基 (James Dickey) 反对矫揉造作,主张直接表达激情和意图,在诗人和读者之间建立一种个人的“交流”;霍华德·尼莫诺夫 (Howard Nemerov) 建议诗人认真聆听“自然”,学会表现朴实、单纯的东西;卡尔·夏皮罗 (Karl Shapiro) 称形式主义诗歌为“废纸篓”诗。夏皮罗早在1941年同贾雷尔、贝里曼等人在《美国青年诗人五人集》(Five Young American Poets) 中第一次正式亮相时,就在自己那部分诗的前言中宣称他要回到具体经验和日常口语中,高举惠特曼大旗,冲破专横地奴役着当代美国诗歌的文学批评的清规戒律。夏皮罗对艾略特的成功深感

① Ezra Pound, "A Retrospect", *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, New York: New Directions, 1968, p. 11.



气愤，认为艾略特的诗太形式主义、太矫揉造作了，艾略特的理论太强调理性了，“充满理性的人最不能欣赏诗歌”，艾略特靠理性去评论诗歌只能把美国诗歌引向歧途。他把庞德同艾略特放在一起，谴责他们企图把诗歌限制在语言范围之内，而不是鼓励它超脱语言的限制，谴责他们企图把诗歌变成高层次文化的工具，把它局限于历史之中，局限于拼命地扭曲历史以符合自身模式的心灵之中，认为未来和诗歌应该继承威廉斯的成就，因为威廉斯冲破了文学的清规戒律，描写的是民主的、个人主义的和生物的人。

威廉斯(William Carlos Williams)属于第一代现代主义诗人，但他的风格和声音比其他现代主义诗人更个人化而较少反讽特色，他的反学院派思想以及对经验的直接性和美国口语的兴趣同艾略特的主张形成鲜明对比。威廉斯像庞德一样有一股“日日新”的闯劲儿，他认为每个时代都有其独特的环境和经验，因此也应该有其独特的诗歌，不断地进行新的诗歌试验是每个诗人的职责。威廉斯强调的创新主要体现在形式上，但他不是一个形式至上论者，他反对为艺术而艺术，认为艺术只有一个目标，那就是人，艺术必须为人才能存在，艺术不但要表现人，还要为人所利用，美国是一个自我意识很强、信仰实用主义的国家，在这个国家里，艺术不是一种奢侈品，而是帮助人们最大限度地认识自己潜在的人性、发现作为个人和群体中的一员的自我的非常实用的工具。威廉斯“为人而艺术”的艺术观朴实且贴近生活，与学院派的“知识化、玄学化”的倾向



正好相反。威廉斯不像艾略特是那种学究味十足的哲理诗人，也不如艾略特善于阐述自己的目标，建立自己的理论体系。威廉斯对作为知识、概念甚至真理的经验不太感兴趣，对柏拉图、本格森、贝克莱之流也不感到亲近，他是一个富于人情味和自然品性的道德家，他把生活经验当作泥路上的车辙，当他看到车辙时想到的不是玄而又玄的哲理，而是怎样找到那辆车，那辆“红色的手推车”，怎样表现它的自发性和直接性。因此，他的诗更通俗，更易为大众所接受，不同于艾略特的那种曲高和寡的“阳春白雪”。第二代诗人为了与以艾略特为首的学院派势力抗衡，必须在前辈诗人中选一位精神领袖，而威廉斯正是一位理想的人选。第二代诗人选中威廉斯的另一个原因是，他们把威廉斯视为20世纪惠特曼传统的最重要的继承者。成为“美国诗人”对第二代诗人来说非常重要，在他们看来，艾略特是一个坚持秩序和传统的欧洲声音，而他们作为美国人必须继承美国文学遗产。为了摆脱艾略特的“欧洲”模式，他们除威廉斯外还在前辈诗人中推出了庞德、沃利斯·史蒂文斯和马丽安·穆尔等立足美国本土或念念不忘自己是一个美国人的诗人。必须看到，在“立足本土”的问题上，视惠特曼为“精神之父”但又嫌他太“粗俗”的庞德与威廉斯的观点是不一致的。威廉斯受惠特曼的启示，决意走诗歌民族化的道路，去开发美国题材的美学价值，发现同美国经验接近的语言风格和节奏。庞德对威廉斯的做法不以为然，因为威廉斯的“本土审美观”与他的“宇宙审美观”正好背道而驰。威廉斯认为艺术家不应该同

本国的环境分开，应该使自己成为本国环境的一部分并从中汲取营养和语言形式。而庞德却认为艺术家应该同身边的素材保持较远的距离，以获得宇宙的视角。许多作家在“宇宙审美观”的影响下跑到欧洲去了。艾略特——美国新诗运动的另一位领导人——也不例外。威廉斯对艾略特抱有很深的成见，他谴责艾略特把美国诗人引向了与惠特曼传统相反的方向，声称《荒原》(The Waste Land)的出版是一场“大灾难”，它中断了诗人们在当地环境中从事的发现工作，在他们快接近新的艺术形式的本质时又把他们送回课堂。聂鲁达有与威廉斯相同的见解，“许多美国人追随艾略特，认为惠特曼太土气了，太原始了。然而他不是那么简单——惠特曼——他是一个复杂的人，他的精华产生于他最复杂的时候。他的目光是面向世界的，他教我们了解诗和其他许多事物。我们一直非常爱戴他。艾略特从来没有太多地影响我们，他太学究气了，也许我们太原始了。当然每人都得选择一条路——一条精致的、知识化的路，或一条力求拥抱周围的世界、发现新世界的更友好更大众化的路。”^①聂鲁达是根据威廉斯的惠特曼诗歌传统和艾略特诗歌传统的划分讲这番话的，他赞赏威廉斯的“艺术家只有立足本土才能拥抱世界”的观点。

第二代诗人是在形式主义的熏陶下成长起来的，他们早期大都是艾略特忠实的追随者，对威廉斯知之甚少，对庞德敬而

① Robert Bly and James Wright, eds., *Twenty Poems of Pablo Neruda*, Sixties Press, 1967, p. 103.

