

当代美国诗人

MEIGUO HOUXIANDAI ZHUYI MINGZUO YICONG

美国后现代主义名作译丛

1940年后的美国诗歌

1940年后的美国诗歌

北京师范大学出版社



马克·斯特兰德 编

马永波 译



美国后现代主义名作译丛

当代美国诗人 1940年后的美国诗歌

马克·斯特兰德 编
马永波 译

北京师范大学出版社
1999 北京

图书在版编目(CIP)数据

当代美国诗人:1940年后的美国诗歌/(美)马克·斯特兰德编;马永波译. —北京:北京师范大学出版社,2000
ISBN 7-303-02150-7

I. 当… II. ①马…②马… III. 诗歌-作品集-美国-现代 IV. I712.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 25911 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:常汝吉

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:850mm×1168mm 1/32 印张:16.75 字数:420千字

1999年5月第1版 1999年5月第1次印刷

印数:1~5000册 定价:21.00元

MEIGUO HOUXIANDAI ZHUYI MINGZUO YICONG

本书由美国驻华大使馆新闻文化处提供版权和资助

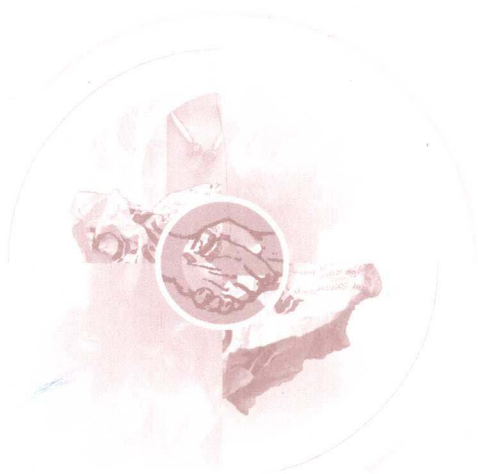
Contemporary American Poets: American Poetry Since 1940

当代美国诗人：1940 年后的美国诗歌

马克·斯特兰德 编

马永波 译

Copyright © 1969 By Mark Stranb. All Rights Reserveb



编者前言

到了1940年我们称之为现代主义的革命已经走完了它的历程；在时间的帮助下反对19世纪的战斗已经取得了胜利，实验诗歌已经牢固地变成了一种新的学院派。既然最初几个十年我们与19世纪最激进的诗人瓦尔特·惠特曼协同开辟了我们的道路，事实上我们承认自己有时也得益于像爱·伦·坡甚至朗费罗这样的人物。实际上，与每个人友好相处是1940年起美国诗歌特征的一部分。许多不同类型的诗歌似乎或多或少地和平共存，除了50年代末期当我们实践一直被诱人地称做“选集之战”的时候所发生的短暂争论，以及似乎人们只写作两种诗歌——“敲打诗”和“学院诗”的时候，或者如有人希望的那样，称它们为“生”的和“熟”的诗歌的时候。然而那似乎更是诗歌社会学的一部分而不是对于事实上什么诗歌正在被写作的一个精确描述。这本选集的关键之一便是展示1940年起美国诗歌的丰富多样性及其所取得的成就。

今天的许多诗人即使不是对风尚的崇拜，至少也是毕生在探索自我，这个自我通常由倾向于使之分裂的环境来定义。在他们奋力追求的能够反映自我定位的个人风格中，他们使用了他们所需要的来自各种文学传统的东西。近些年对几乎每种语言作品的丰富翻译，帮助了美国诗人想像之根的萌芽，从聂鲁达、夏尔、卡瓦菲或者亚瑟·威利的中国诗译本，其重要程度与爱默生或惠特

曼一样。

还应注意的是随着美国诗歌的日益国际化，本世纪英国诗歌的影响在逐渐减弱。事实上，自1940年起，英国诗歌的影响逐渐以其它方式发挥作用了。

1940年以前出版诗集的诗入以及早于这个时期出现的诗歌都不会选入本选集。编者愿意将罗伯特·潘·华伦、斯坦利·库尼茨和约瑟芬·米尔斯这几位仍然出色的诗人作为例外，但是一旦做出了某些例外，就会引起其它的例外，那么1940年和本书随之而起的程式就不会再有任何切题的意义。出于同样的标准，编者也没有选入约翰·贝里曼的《冬天风景》和伊利莎白·毕肖普的《早餐的奇迹》，两者都发表在40年以前的刊物上。

编选集存在着一个编辑口味的问题：编者试图给读者提供一份近年美国诗歌的充分抽样，努力不使读者过度注意一小部分诗人而牺牲大多数其他诗人，因此每个诗人最多不超过七首代表作品。希望由此更多地关注诗歌而不是诗人。为了使读者感受40年后美国诗歌的走向，每首诗都标出了最初发表的日期。

马克·斯特兰德 1969年4月 纽约

译者序

试着译一些英诗已有些年头，起初是由于对语言的兴趣，也是为了给自己的写作提供点儿新鲜的材料和视野，而我之对后现代主义诗歌感兴趣，大抵始于三年之前，那时“后现代”这一术语已渐渐流行、时髦起来，为广大诗人、批评家、社会学家所频繁使用，加之有些国内诗人纷纷自封为中国的“后现代”诗歌创始人，这一切都促使我产生了弄明白真正“原装”后现代主义诗歌的本来面目的想法。

依专家所言，后现代主义思潮起源于北美洲的文学批评，在60年代，它几乎成了一个单单发生在美国的事件。其后，后现代主义的概念扩大到整个欧美大陆。所以，集中考察一下美国的后现代主义诗歌，则可以较为便捷地得到一个关于后现代思潮的典型景观。

当代的美国诗歌，较50年代以前，已经发生了根本性的转变，变得更重现实细节，更有地域色彩，更具体。这些转变与二战后美国对越南的侵略战争加诸人们意识上的影响有关，而现代科技，尤其宇航技术的发展，也给予了人们新的刺激，迫使人们以新的时空观念重新认识、估价人类在宇宙秩序中及个人在社会中的位置。美国当代诗歌在经历了第一次大战前夕，由庞德倡导的“意象派”所代表的童年期，第一次世界大战到第二次世界大战之间，以艾略特为代表的鼎盛时期，已经进入它开阔的中年。20世纪早

期生活中所特有的种种剧烈的变革，经济、政治、社会制度的土崩瓦解，现代人的自我与其种族历史的加速分离和异化，都已记录在艾略特的《荒原》、史蒂文森的《风琴》等诗集里面。更年青的诗人已不满于艾略特式学院气的沉思和玄想，而是要更深入到人们的日常生活中去解剖真实，因此逃避个性的“非个人化”原则已被更深的沉入诗人的自我所代替。哲学也不再作为完整的认识世界的框架，而是分散在具体的现实感受之后，与生活结合得更紧密了。

这种转变的开始，则是始于一位艾略特的同时代者威廉·卡洛斯·威廉斯，一位儿科医生，同时也是一位抱负远大的诗人。和许多去英国取经的诗人，如庞德、艾略特不同，威廉斯一辈子生活在新泽西州的路特福德，也许，作为一个英国人的儿子，他比大多数美国诗人都更强烈地意识到去除英国诗歌的所有特征的必要性。艾略特对传统英诗格律的继承，对荷马以来整个欧洲文学传统的珍视，以及他阴郁的学院气质，都使得威廉斯认为《荒原》是对自由诗运动的背叛，是美国诗歌的一个灾难，一个误会。他决心抓住工业化美国的实质，从形式上、内容上发展一种美国自己的新诗。1946年，威廉斯苦心经营的五卷本巨著《佩特森》第一卷问世，这部富于地域乡土色彩的史诗性作品，将自我与广袤的美国融为一体，显示出对经验吸收的仿佛毫无限制的能力，包容了各种各样的情感，可以说是首次将美国新诗带出了学者的书房，接近了普通的人群，结束了艾略特的现代派玄学诗统治英美诗坛半个世纪的局面。

首先，威廉斯提倡使用实际语言的节奏，废除尾韵和抑扬格及音节数量方面的限定，而在每行中以句子重音来求得节奏。他发明了一种称为“美国音乐”的三拍子诗行，每句有三个重音。而他的忠实追随者查尔斯·奥尔森，黑山诗派创始人，则更进一步，主张以诗人的“呼吸”决定诗行的节奏，诗行的长短、停顿，则

取决于诗的情绪，这样就将诗的节奏与内容完全结合了起来。奥尔森的这种称为“投射诗”的创新，一扫当代美国诗中的学究风气，很多日常语言得以入诗，也使得诗歌更为具体，正如他自己所言“我们反文化的言语，只由/具体的事物组成。”50年代的“垮掉派”诗人金斯堡也是用“投射诗”手法进行创作的。奥尔森号召用打字机创作，因为它作为一种工具能够记录下“精确的呼吸、停顿，甚至音节的悬停，词的各部分的叠加”。利用他的打字机，奥尔森写出了令人目眩的诗行，有时像散文一样将一行诗拉得书页那么长，而另一些地方，又是简短的零碎，大片的空白，有时诗里还会插入散文片断。这便发展出他称之为开放式的现场写作，即诗的结构、形式全取决于内容，形式是内容的延长。感情流溢仿佛是无结构的，体现而不是回避或调整它的跳跃、停顿和不连续的特点。这可以在他最为人称道的《鱼狗》中得到验证。

威廉斯在20年代初所渴望的美国生活和精神，在他的《佩特森》中已获得完美的体现，他的佩特森，已不仅仅是一座城市，也是一个人，一种语言，同时也是他的自我与他的时代的结合。和威廉斯一样，奥尔森的长诗《马克西玛斯》，也着力描写了马萨诸塞州的格罗斯特渔村的过去和现在，在那里他长大成人。这些史诗性的巨制写的都是具体地域中普通人们的生活、历史，再也找不到艾略特式的上层社会的谈吐，也不再有传统意义上的英雄。诗人开始把注意力转移到生活中默默无闻的小人物身上，因为他们是与诗人生活在同一个现实世界中的伙伴，比之伟人是更真实的存在。也正是从此，开始了美国诗歌反英雄、反文化的倾向。威廉斯对地理环境的重视，倡导表现美国的城市、乡村的特点，也被后来的诗人所大大发展。如金斯堡诗中出现的加利福尼亚超级市场，罗伯特·伯莱描写的中西部原野的牧场、风雪和地貌。奥哈拉也把纽约的街景、朋友的名字、收音机的节目名字放入诗中等等。

对美国当代诗歌发展状况做了如上浏览之后，对其具体操作上所表现出的后现代特征，我们只能举例简述一下。

首先，美国当代诗歌呈现出的惊人的表面性，即无深度性。意义的悬置使得诗歌全部浮在语言的层面之上。如阿什贝利，其诗往往将不同语境的事物嫁接在一起。他选择的不是一种单向度的意义，而是包罗万象的意义，一个意念迅速被其他意念不断置换，或强行扭转到另一个方向，诗中充满了互否与悖谬。再比如本书未能收入的“语言诗派”，如查尔斯·伯恩斯坦的《时间和线》，就是在单词“line”在不同语境中的具体含义，如“直线”、“唇线”、“线索”、“衣服的底边”、“路线”等之中变换、联想，组成句子。而安德雷·考德拉斯库的《反对意义》简直就是意义消解的一份宣言，伦·派德盖蒂在《路易斯安娜·帕西》中，也宣布了词语的含义在现代社会中的稀薄以至消失，声称“最伟大的词是没有意义的词”。

零碎性（片断性）。伊哈布·哈桑说过，“后现代主义者只是割裂联系，他们自称要持存的全部就是断片。他们最终诅咒的是整体化——不论何种的综合，社会的、认识的、乃至诗学的。因此，他们喜欢组合、拼凑偶然得到的或割裂的文学对象，他们选择并列关系而非主从关系的形式，精神分裂而非偏执狂。”片断性的例子如罗伯特·克里利结结巴巴小浮雕式的诗、奥尔森的诗。特德·贝里根发明的“列清单”的方法，使诗成为反对资本主义社会有组织遗忘的咒语，如他的《死去的人们》。再如大卫·特里尼达德的《会见至尊》，中间一口气罗列了几十个流行乐队组合的名字。再如玛琳·欧文的诗，诗行不用标点，而改用空白间隔，使诗呈现一种把词语泼洒在纸上的感觉，颇有波洛克绘画的意味。

非原则化。这一原则适用于所有的准则和权威的惯例。从“上帝之死”到“作者之死”和“父亲之死”，从对权威的嘲笑到

对文化的取消，消除了知识的神秘性，消解了权力话语的结构。在后现代诗歌中再没有什么英雄或权威偶像。这种无“文化”诗歌的真实普遍性，是十分令人吃惊的。尽管现今的美国诗人，许多都在大学里做教授，或者任编辑这样不低的职位，可他们的感觉却是平民化的。在 50 直到 60 年代，“值得尊敬”的诗人意味着一个诗人被教授们所喜爱，但是美国诗歌场景也同时存在着另一些事实：众多的诗人并未感受到艾略特的“影响的焦虑”，过去 20 年间超现实主义、政治诗、歌和表演的大爆炸，丰富的实验严重挑战着所有的现行设想。正如安塞尔姆·霍洛在一首叫做“音乐家”的诗中所写：“你错过了他们。他们没有错过你。”尽管诗歌的官方化是迅速的，但大多数诗人宁愿停在学院之外，如著名的垮掉派诗人柯尔索，就以“街头诗人”为自豪。也许正是学院派影响的根深蒂固，当代美国诗歌才以如此剧烈的姿态对权威进行挑战。

后现代诗人，往往将写作时自己的心理活动，激起他写作的环境等直接写入诗中。如纽约派诗人奥哈拉，如果在他写作时有人打扰，他会把这种打扰放入诗中，如果有人过来说，“弗兰克，我可以打开窗户吗？”——那个短语便会进入诗中。另一位纽约派诗人约翰·阿什贝利，也曾把他在书店里听到的人们的对话放入诗中。有的把写作者写作时的清醒意识直接纳入诗中，也有把注解等附加材料结合进正文的。

反讽。也可称作透视。当缺少一个基本原则或范式时，反讽就会出现，它们表现了探求真理过程中不可避免的心灵反映。如弗兰克·奥哈拉的《文学自传》，其题目来自于柯勒律治。这首诗很像是弗兰克自己的反讽。他用假装的文学态度来开玩笑，“是的，过去我很孤独很悲哀没有人喜欢我，现在我是一个出色的人了。”藏在一棵树后哭叫他是个孤儿，然后夸张地称他自己是所有美的中心让每一个人都对他惊奇。而且，在好笑的同时又充满情

感的真实。

大量采用口语入诗，赞美与正式的诗化事物相对立的平凡事物。如奥哈拉的《今天》：“哦！袋鼠，金币，巧克力苏打！/你们真美！珍珠，/口琴，胶糖，阿斯匹林！所有/他们经常谈论的素材……”短短的八行诗中充满了诸如胶糖、珍珠、阿斯匹林这样琐屑的事物和词语。这极大地拓展了诗歌对经验的吸收能力与范围，正如路易斯·辛普森的《美国的诗》所言：“不管它是什么，它必须有/一个胃能消化/橡胶、煤、铀，和众多的月亮和诗”。

行动、参与。后现代文本，不论语言的还是非语言的都欢迎参与行动。它需要被书写、修正、回答、演出。许多后现代艺术称自己为行为艺术，因为它们已经僭越了自己的种属。在当代美国，诗歌朗诵和表演盛行，即可说明这一特征。本选集中的许多诗篇，都是由诗人自己配上乐器在酒吧间或聚会上吟唱过的。艾伦·金斯堡的诗集《思想呼吸》中的许多诗都配有简单的乐谱。许多后现代诗人同时也是演奏家、摇滚歌手。

当代美国诗歌，虽未能马上出现像它的现代派时期的庞德、艾略特那样影响深远的大师级人物，然而，这几十年间也是美国诗歌最令人激动的年份。我们看到黑人女权主义者的出现，淫荡诗歌和种族诗歌。行动主义诗歌已经成为某种哲学和他们在美国造成的巨大变化的中心。诗的实验繁盛。诗人开始与声音，也与音乐和其它艺术合作。无数的译自多种语言的作品出现。诗歌被介绍给学校所有年级的孩子。70年代也带来了诗歌朗诵的突起。直到50年代晚期，诗歌朗诵一直是极其尴尬的事情。诗歌朗诵的爆炸，和现在的诗歌“表演”已创造了一个新类型：诗歌是为大声读出而作的。在旧金山、纽约，和其它城市的任何一个被指定的夜晚，都有四五个朗读活动在不同地点同时举行，每一个都有自己的听众圈。因政治或环境原因的轰动性诗歌朗诵吸引了成千上万的人。朗读为诗人提供了交流的机会。就当代美国诗歌而言，必

须与之斗争的依然是“学院派”的陈旧观念与规范的感觉。威廉·卡洛斯·威廉斯从未梦想过他能起这么大的作用，并且，在人们的感觉中，他已取代了艾略特的地位。在此进程中这位“不要思想只要事物”和某首关于红色手推车的诗的作者，被传播成了一种城市麻疹。

价值和意义来之于选择。所以，任何选集都不可能具有反映当代诗歌的巨大实验力量。真正的行动已经在文学杂志上发生。在这里出现的诗人是多种多样的。除了这些不同作者之间的许多联系之外，还可以做出某种冒险的归纳。视觉艺术对与画家接触密切的纽约派诗人是一个特殊影响。日本和中国诗歌，与禅宗一样，影响了西海岸诗人。法国超现实主义也对美国诗歌产生了重要影响。今天，从商品文化的幻象中分辨出真实变得愈发的困难。诗歌的难题是需要重新定义想像以便使它更加真实，更少“想像性”。安迪·沃霍尔对美国诗歌是重要的，因为他停止了想像的生产。过滤工业性的残骸使真实从裂缝中突围一直是诗人的天职。在一个被除去了叶子的世界：让光线变暗不是解决的办法。重新思考在一个置换的、电子的、跃动的、想像的世界上我们的位置，这一任务落到我们诗人身上。当代诗人不得不做出一种不去想像的努力，来禁绝想像以便把握事实。出现在这里的诗中的大众文化为了公共用途已经被解构。为了信仰而去除神秘是缓慢的工作。有时黑色的，经常能致泻的幽默是这个时代一种仪式般的常量，其诗的外貌有时是不可遏止的令人毛骨悚然的笑。

对美国后现代主义诗歌的介绍，由于译者水平和篇幅所限，只能粗略地进行到此。也许，正如几年前我动笔译这些诗歌时想的一样，只是要为自己的创作提供一份参考，这本选集，如能为正在用汉语写作的诗人提供一份参考文本，继而对转型期的中国当代诗歌起到一点微末的促进作用，则吾愿足矣。不断地吸收外来文化的营养，是使我们的本土诗歌保持鲜活生命力的一个不可或

缺的因素，我们读美国当代诗歌，也要吸纳到自己的体系当中，“保持蛙皮干燥”，或者说是“保持骨骼轻盈”。

1999.5 于哈尔滨

目 录

编者前言..... 马克·斯特兰德〔1〕

译者序..... 马永波〔1〕

A. R. 安蒙斯（四首）..... 〔1〕

桥..... 〔1〕

缓慢的流动..... 〔3〕

拜访..... 〔5〕

科尔森斯海湾..... 〔6〕

阿兰·安森（二首）..... 〔12〕

丁尼生..... 〔12〕

丰富..... 〔13〕

约翰·阿什贝利（四首）..... 〔16〕

上个月..... 〔16〕

山山水水..... 〔17〕

平房..... 〔20〕

风景中的农具和芜菁..... 〔23〕

马文·贝尔（三首）..... 〔26〕

我们梦见我们为之而死的事物..... 〔26〕

致他三十岁生日的信..... 〔27〕

牙医术的完美..... 〔28〕

迈克尔·本尼迪克（二首）	〔 31 〕
神性的爱	〔 31 〕
连祷文	〔 32 〕
约翰·贝里曼（六首）	〔 35 〕
月亮，夜和男人	〔 35 〕
迈克尔和我	〔 36 〕
爱神诗章	〔 37 〕
受刑少女之歌	〔 40 〕
球诗	〔 41 〕
梦歌选章	〔 42 〕
伊丽莎白·毕肖普（五首）	〔 44 〕
小经验	〔 44 〕
在鱼舍	〔 45 〕
浪子	〔 48 〕
拜访圣伊丽莎白	〔 49 〕
新斯克舍最初的死亡	〔 53 〕
罗伯特·伯莱（四首）	〔 56 〕
行政官之死	〔 56 〕
工业革命之后，一切都立即发生了	〔 57 〕
看电视	〔 57 〕
那些被美国吞噬的人	〔 58 〕
菲利浦·布思（二首）	〔 60 〕
白昼的潮水	〔 60 〕
坚硬的乡村	〔 62 〕
爱德加·波沃斯（一首）	〔 65 〕
坚忍的人：致劳拉·凡·科登	〔 65 〕
汤姆·克拉克（一首）	〔 67 〕
十四行	〔 67 〕

格雷戈里·柯尔索（一首）	[68]
结婚	[68]
亨利·科利特（三首）	[73]
黑天使	[73]
在电话俱乐部	[74]
歌德斯密特家	[75]
罗伯特·克里利（二首）	[77]
雨	[77]
池塘	[78]
J. V. 坎宁安（二首）	[80]
致同代人	[80]
对统计学方法的沉思	[81]
詹姆斯·迪基（五首）	[82]
表演	[82]
动物的天堂	[84]
盔甲	[86]
樱桃木路	[89]
普通的坟墓	[93]
威廉·迪基（一首）	[97]
正规的时辰	[97]
阿兰·杜根（三首）	[99]
致哈里肯·杰克逊	[99]
我们如何听见名字	[99]
墙、洞穴，和柱子说明，仿阿育王	[100]
阿尔温·费恩曼（一首）	[103]
十一月星期天早晨	[103]
爱德华·菲尔德（三首）	[105]
脏地板	[105]