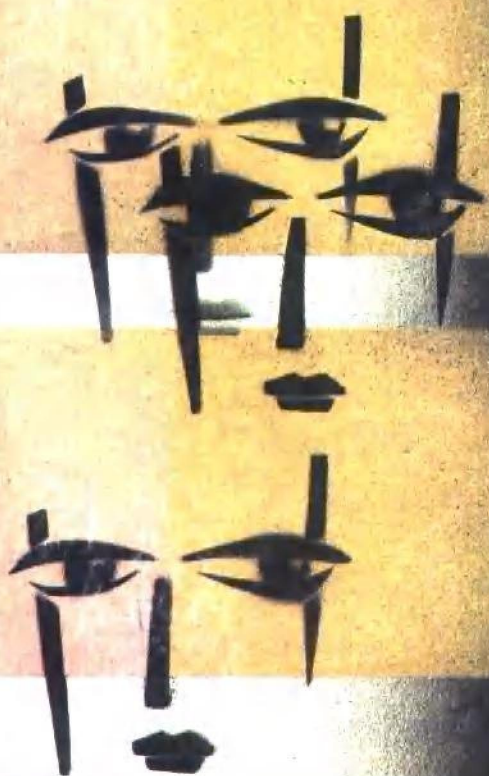


# 西方 现代诗论

葛洪春 编



● 杨匡汉 刘福春 编

# 西方现代诗论

花城出版社

**西方现代诗论**

杨匡汉 刘福春编

\*

花城出版社出版发行  
(广州大沙头四马路)

广东省新华书店经销  
韶关新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 21.75印张 3插页 520,000字

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

印数1—2,250册

ISBN 7-5360-0181-9/I·174

平装定价: 6.40元

## 小 引

在汇编了《中国现代诗论》(上、下编)之后,我们被许多相识或不相识的文朋诗友问及:你们何不继续编选一部《西方现代诗论》?有的外国文学研究者和翻译者还送来译稿或提出构想,鼓励我们进行与《中国现代诗论》相“配套”的这一工程。

这使我们既深受感动,又深感惶惑。就诗学理论而言,若是问及中国现代的诗人和诗论家的文字,我们多少还能说出一些子丑寅卯;然而,世界如此之大,自本世纪以来,各国涌现的诗人繁星满天,诸邦崛起的诗学铺天盖地——仅举一例:一位南洋的企业家兼诗人访华时告诉我们,他个人收藏的现代各国英文版诗学著作,就有整整三大书架之多!更何况世界上有那样多种语言文字,那样多个国家和民族,而且每个国家和民族几乎都有诸多关于诗学的著述。诗海何苍茫,书林如烟景,我们连一石一木一波一纹还没有接触到哩,要编出一部外国现代诗论的选集,真不免胆大妄为之嫌了。

然而冷静地想一下,这样的选本毕竟是非常需要的。我们要面向未来,必然要了解世界。而在当今东西方文化大交流的年代,为了发展民族的诗歌事业,我们既要使中国诗学的历史地位得以张扬,使传统诗论的丰富遗产得以创造性转化,同时,

又需要适当地“拿来”，考虑自己文化认同过程中的重新取向。

亚洲和欧洲，东方和西方，原本是一块地方。在古远的世纪，陆地分出了天空，泉水流成了江河，马蹄踩出了道路。道路分为东西南北，通向四面八方。不同种族和国度的人民，在命运之路上奔忙着，劳作着，同时也向往着，歌唱着。高尚而美好的诗篇，使不同的国度和种族的人们获得了激情与想像的诱惑，并超越时空的界限，使分散在天南地北的人们建立起亲密的情感交流。诗使人类精神生活的内涵日趋丰富，范围不断扩大。为把诗播种到人类深沉的灵魂里去，为使诗提高到与文明发展相适应的层次，不可饜足的思考和探索的渴望，愈益成为诗人和理论家的主要牵挂。这就促使了智力的自由——诗学就在人类思维的精确与无限这双重领域中成长起来。越来越多的人开始进行那种把感性的东西总结升华，又把抽象的东西层层剥开，使之转换为恒久的诗美现实的奥妙的工作。这当然不是统一的领域。生活无限，诗美无限。不同的国家和民族的诗学，只能以自己特有的风貌，汇入这个无限的观念世界。这里没有绝对的权威，也没有理论的顶峰。文明与进步是诗学的推动力。文明与进步意味着坐标不断前移，阶段不断更新，视野不断拓展。

这样，对于我们广大诗歌创作者、爱好者和研究者来说，不仅是作品，而且是诗学，总是读得越多越好，越广越好，倒不必分什么中国的还是外国的。人类发展到今天，生存空间变得小了，思维空间变得大了。各国人民和诗人们所创造的旨在进步的诗歌文化和诗学理论，实际上已经成为人类共同的精神财富。对此，我们可以“拿来”，别人也可以“拿去”，调剂盈缺，互补有无，是很正常的事情。从这个选本中的诗论来看，诸多国家的诗人和理论家也的确是用尽心机，从各种不同的角度去研讨诗学，对于我们扩大视野、活跃思路、磨砺诗艺，无

疑提供了不同而有益的参照系。即便是所谓我们看不惯的种种“主义”，也不必视作洪水猛兽。因为一来其中毕竟不乏合理的、发人深省的成分，二来我们可以用自己民族的思维原则和价值尺度加以鉴别与剖视，用健康的胃加以吸收与消化。况且，当我们以光明和清澈的名义创作诗歌也创造人类文化的时候，需要不同诗学见解互相冲撞产生的思想火花，也需要研究能从不同时间、空间和不同血统的民族中某些可以产生相互理解与沟通的东西。不然，我们在诗学建设时，口头上讲开放，讲面向世界，行动上又门窗牢闭，只留一点小门缝或钥匙孔，也不免有失泱泱诗国的气度。

这部论集，是从我们近年来接触和查阅到的外国诗论中遴选出来的。限于成书的总格局，现存41家，计48篇。编选的原则，大体上遵循的是：时间跨度为20世纪初至八十年代，以示诗论的现代性；顾及各种在世界上有影响有价值的诗学见解，以示诗论的代表性；须是严肃的寻求诗艺规律的真诚探讨，以示诗论的学术性；规避具体的对于诗人诗作的评析或一般的现状描述，以示诗论的理论性。应当说，由于这些诗论根植于和我们不同的土壤与气候之中，由于西方现代的艺术经验与符号价值系统毕竟和我们传统诗学不同，还由于在诗学观念变革过程中常常有奇异的追寻，因此，某些篇章使我们“难懂”甚至“看不懂”，是不足为怪的。经验告诉我们，在现代，诗学难易不同，言语又不统一，若要世界通行和流俗，显然是不大可能的。凡有开拓性的诗学，有时则运用某些给一般阅读者造成困难的表达方式，这并不意味着故意晦涩。诗毕竟是高雅的艺术。诗论往往是痛苦的智慧的象征。诗人和诗论家有时是处在困难的、甚至是冒险的位置，从沙漠里寻找一颗颗闪着回声的诗意之光的种子。这种开掘枯竭了的、秘密的诗艺的苦心和匠心，需要人们的理解。

就诗学理论而言，现下也是需要对话与理解的时代。我们只不过是做了一件小小的“沟通”工作。西方现代诗学著作，在国内很少译本，较多的是散见的短篇翻译。现在将零星的篇章荟萃一集，也不能保证所选均为允当，重要的遗漏和失误定然不免。我们愿受读者、诗家和批评者的指教。另外要说明的，本书所附的注释，除注明编者注外，一律为原注和译注。

应当诚挚地向关心、支持和协助我们工作的外国文学研究专家与学者深表我们的谢意。还应该特别感谢花城出版社再次为我们提供了这样一个机会，尤其是当前此类书籍同样承受“商业利润”冲击的时候。但我们深信，在人类思维精华不时造访的诗学高峰之上，将不时涌来寻找、鉴别和汲取精神养料的灵魂。

杨匡汉 刘福春

1987年5月于北京劲松

# 目 录

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 小引.....                  | 1   |
| 诗歌的基础和使命.....[美]桑塔雅纳     | 1   |
| 为诗而诗.....[英]布拉德雷         | 28  |
| 严肃的艺术家.....[美]艾兹拉·庞德     | 38  |
| 回顾.....[美]艾兹拉·庞德         | 60  |
| 传统与个人才能.....[美]艾略特       | 72  |
| 诗歌的社会功能.....[英]艾略特       | 82  |
| 新思想和诗人们.....[法]吉约姆·阿波利奈尔 | 96  |
| 《人类朦胧时代》序.....[德]库尔特·宾安斯 | 112 |
| 诗人与幻想.....[奥]西格蒙特·弗洛伊德   | 148 |
| 诗人.....[瑞士]卡尔·古斯塔夫·荣格    | 158 |
| 语言的两种用法.....[英]艾·阿·瑞恰兹   | 164 |
| 想像.....[英]艾·阿·瑞恰兹        | 175 |
| 诗的经验.....[英]艾·阿·瑞恰兹      | 189 |
| 诗.....[法]瓦莱里             | 201 |
| 纯诗.....[法]瓦莱里            | 215 |
| 诗歌的象征主义.....[爱尔兰]叶芝      | 223 |
| 致一位青年诗人的信.....[奥]里尔克     | 231 |
| 诗人及其时代.....[英]理查·奥尔丁顿    | 234 |
| 诗中的因袭与革命.....[美]鲁卫士      | 245 |
| 论诗.....[英]莫锐             | 272 |

|                  |              |     |
|------------------|--------------|-----|
| 论含混·····         | [英]威廉·燕卜苏    | 290 |
| 象征主义·····        | [美]埃德蒙·威尔逊   | 298 |
| 论对晦涩的崇拜·····     | [美]麦克斯·伊斯特曼  | 310 |
| 悲剧诗歌中的原始模型·····  | [英]莫德·鲍特金    | 330 |
| 诡论语言·····        | [美]克·布鲁克斯    | 354 |
| 意象、隐喻、象征、神话····· | [美]韦勒克、沃伦    | 375 |
| 诗歌理论提纲·····      | [美]艾尔德·奥尔生   | 419 |
| 抒情诗的结构问题·····    | [瑞士]沃尔夫冈·凯塞尔 | 443 |
| 论情境诗·····        | [法]保尔·艾吕雅    | 464 |
| 诗歌是艺术·····       | [法]克洛代尔      | 471 |
| 诗与晦涩·····        | [智利]巴勃罗·聂鲁达  | 481 |
| 谈诗的创造·····       | [美]苏珊·朗格     | 487 |
| 生活及其意象·····      | [美]苏珊·朗格     | 508 |
| 诗的运动·····        | [美]罗伯特·弗罗斯特  | 535 |
| 一个诗人的辩解·····     | [法]彼埃尔·让·儒夫  | 540 |
| 诗论选译·····        | [德]约翰尼斯·贝希尔  | 548 |
| 诺贝尔文学奖获奖演说·····  | [意]夸西莫多      | 562 |
| 我的诗学·····        | [意]夸西莫多      | 566 |
| 诺贝尔文学奖获奖演说·····  | [法]圣琼·佩斯     | 570 |
| 诗歌的诞生·····       | [英]克·考德威尔    | 575 |
| 诗的见证·····        | [波]切·米沃什     | 595 |
| 论灵感·····         | [英]H·奥斯本     | 610 |
| 现代派抒情诗·····      | [英]格·霍夫      | 626 |
| 诺贝尔文学奖获奖演说·····  | [意]蒙塔莱       | 641 |
| 诺贝尔文学奖获奖演说·····  | [希]埃利蒂斯      | 650 |
| 艺术与话语·····       | [法]杜夫海纳      | 658 |
| 艺术的需要·····       | [罗]尼·斯特内斯库   | 670 |
| 论诗·····          | [法]让·贝罗尔     | 678 |

# 诗歌的基础和使命

〔美〕桑塔雅纳

说诗歌是一种从韵律上组织起来的语言，这一定会使文学评论家，在绝望于找不出诗歌的确切定义的情况下，感到满意。毫无疑问，对诗歌他会有自己不充分的解释，但完全用不着惭愧，或者认为自己见解肤浅。尽管诗歌不是用扳着指头数音节的办法创作出来的，但“数”毕竟是我们称之为诗的那种东西的最富有诗意的同义语，而“度”是美、是善、甚至是真的最准确的等价物。古代深刻的思想家，毕达哥拉斯的信徒们，在数量中看到了万物的本质。圣经上说，造物主正是借助于重量、度量和数量，从混沌中创造了大自然。任何人间的建筑师都应该这样对待自己的建筑物：把砖一块块垒好，或是把石头一块块凿平，他们需赋予砖石以正确的几何形状，然后再把它们一层层砌上，就像诗人一行行写诗那样。

度量是达到完美的条件。完美要求一切都极有条理：在我们面前，不仅整体应该有一定的外形，就是这一整体的每个部分同样也应该有它特有的外形；各部分应该互相配合，恰如整体与

其他部分在总体结构方面要协调一样。把莱布尼茨<sup>①</sup>关于有机物质的规律的论断当作实际情况，它可能是错的；但作为理想，它却是十分出色的。他断言，有生命的物质同无生命的物质之间的差异，动物同机器之间的差异在于：前者是由好多微小部分组合而成的，其中每一个微小部分其本身就是一个有机体，这些微小部分的任何组合都是机器，这台机器的任何零件也是机器，如此，以至于无穷。而人造的物体，其结构就没有这么深刻完美。艺术，在这方面以及其他方面，都仿效自然界所使用的方法，以其本身极为美好的材料创造出优秀的作品。因而，为了把诗和散文的不同与宝石和土块的差异加以类比，即使说诗和散文的不同只在于韵律，也就足够了。

语言的首要成分是词；而词的可感形态是声音。因之，如若我们想使语言完美，就应当使组成语言的诸要素变得美，使其具有一定的形式，并受一定韵律的约束。语言与其说是刺激感觉的东西，倒不如说它是理智的符号，因此，我们常常为之叹服的语言美，正是我们谈到的客体与思想的美；同时，这些符号具有感觉的真实性，如果我们把它明白地说出来，它便使我们感觉到声音悦耳。语言选取的音响形式，其本身就带有自然美，那是这种声音和感觉所独具的。它们一次次地渗入人心，最后变作自然语言的印板和令人激动的表达格式。

悦耳之声的高级形式是歌曲。歌手的嗓子赋予声音以声调的起伏，我们知道起伏本身是由所用乐谱在数量方面的对比关系决定的。但这种悦耳之音和感觉之美，其类型是高级的，——只有声音才使之得以表现，人类几乎是完满地使之融入自己的语言。人类的理智具有高度的组织，我们借以表达自己思想

---

① 莱布尼茨(1646-1716)，德国科学家、大数学家、唯心主义哲学家。在数学方面和牛顿同样有发明微积分学的功劳。——中译者注

的语言日益灵活，语言的词汇日益丰富，而且也变得日益抽象，它因而逐渐变得不适宜作歌曲的语言了。同时音乐也有了高度的组织，当它与词汇结合时，一方面以其复杂的旋律的细微差别使词汇失却原意；另方面又以其强有力的音响吞噬词汇。可是，歌曲艺术现时所处的情况与雕塑相同，它已退化为抽象的、有专业要求的活动了，它的生命力要靠传统的力量和内部已经枯竭的冲动来维持，这种冲动在更朴素的条件下曾保证过两种艺术的真实存在。看来，诗歌也在逐渐失掉它真正的悦耳之音了。要说现在还有为诗谱曲的，那通常也是些极其低劣的诗。那些多愁善感的、智力上不成熟的作曲家，才弄这些诗去谱曲。他们是受了诸如此类作品修辞上粗俗而产生的一点效果所引诱。

随着语言与歌曲的分离，由于组成声音组合的元音和辅音的性质和习惯，语言仍然保存着某种可感知的性质。悦耳之声的类似情形也未被某些甜嘴蜜舌的诗人所忽略，它也是现时某些学术讲坛上积极研究的课题。我曾经听到一位相当有影响的评论家断言，诗歌的美只是由于〔d<sub>3</sub>〕和〔l〕两个音的重复率以及当时诗人口里噙的那多唾沫决定的。要是唾沫并不是判断诗歌美的主要标准的话，由于不同诗人朗诵诗时所采取的不同方式，其效果总是存在着不容争辩的深刻的差异。当诗人用不同的语言讲话的时候，这一点就显得特别明显。某人或某民族的语言紧凑，发音中所含辅音多，语调起伏大，而且常为重读词所打断；换成另一个人或另一民族的语言，其特点会是坦率、轻快、语流迅速、语调平稳。拜伦以孩子般的轻快，把幽默诗同优雅的情感融合在一起，对英语和意大利语进行了对比：

我爱这种语言！拉丁文骄傲的后裔，  
在那令人心荡神怡的倾吐中它多温柔！  
仿佛馥郁芬芳的南国在呼吸！

它那悦耳的母音的声响多么甜蜜！  
在狂风暴雨的国度中诞生的我国语言全然不同，  
尽是些浑浊不清的声音，  
——当我们用这种语言说话时，  
就像是在咳咯、吹哨或吐痰①。

既然我们选用的是极端的例证，当我们用本国语言讲话时，这一切明显的对比，就会从我们的知觉中消失。语言过程本身，使我们忘掉方法，何况它实际上总是那么浑然一体。同时，悦耳之音的感觉也转移到别的更为活跃的方面，即语言的语调、强弱和韵律上去。我们所操的语言之规律迫使我们接受基本语音，在这方面选择的余地是不大的，但词汇的选择还是相当自由的；而且我们可以不受讲话内容的限制，在赋予我们的语言以节奏和韵律的同时，去加强它的音响。从形式的角度来看，诗歌的不严格的定义可以这样表达：诗歌是一种方法与涵义有同样意义的语言；诗歌是一种为了语言、为了语言自身的美的语言。正如普通的窗户，其作用只在于使光透过，而彩绘的玻璃使光带上色彩，从而使自身成为住宅里的物品，继而又使其他物品带上特殊的情调。诗歌不同于纯粹的散文，后者只是传达思想的一种手段，而前者以其特有的光和影的闪烁吸引读者，以其特有的华美使读者着迷，时而又使光变得暗淡，置读者于惶惑之中，而且希望这光随后会落到自己身上。

雪莱的《伊斯兰的起义》②和济慈的《恩底弥翁》③中的段

---

① 引自拜伦的《柏坡》一诗。——俄译本注

② 《伊斯兰的起义》(1817)——英国诗人雪莱(1792—1822)所写长诗。——俄译本注

③ 《恩底弥翁》(1818)——济慈(1795—1821)所写长诗，以月亮女神谢琳娜和牧人恩底弥翁的恋爱故事为题材。——俄译本注

落，正是在这种意义上才有诗意，或许读者从中难于发现确定的思想，但可以体会诗的语言的影响，感受悦耳之音和已经死亡的语言，它饱含激情，甚至超越由于诗行运动及其华美而可能被体验到的感受。内容空洞，思想不成熟的那种诗歌，不能称之为伟大的诗歌；但它有诗意，也许只有缪斯的合法子孙才能创造出来。这种诗多属诗人学生时代的创作，但这是天才人物的学生时代。它与伟大的长诗保持着血缘关系；而后者音调的抑扬与啼啭也同样与伟大的歌曲艺术有同样的关系。因此，这些长诗具有成为艺术手段的极大的可能，它具有那一手段所应有的美。没有这种可感的底色和对美的内在素质，任何艺术都不会取得深刻而明确的艺术感染效果。甚至在内容丰富的结构之外，只有这种可感的质，才能使人感知完美的世界，它是我们同真正美好的事物接触时才可以体验到的。

因此，就某类诗歌而言，只要有了可感的词语美及其韵律就足够了：它们的存在，正确地表明了诗意，尽管就完美的最高表达形式而言，这其实并不是诗。实际上在《伊斯兰的起义》和《恩底弥翁》这样的作品中，只有诗的韵律和音响，此外已经没有什么更多的东西了。这两首诗具有色彩、字斟句酌、别出心裁，它们是诗句的艺术结合。它们的音节与风格是文雅的，也许还有几分装腔作势，但不管怎样，它们是优美的。

我们可以称这种文体为夸饰文体，那是选择那些用一定的方法美化过的词和不常用的省略语为基础的一种文体，象征主义作家几乎整个地拿它来作武器。如果伟大的诗人可以比作建筑师和雕刻家的话，那末夸饰诗人就使人想起黄金制品行业的工匠和首饰匠来，他们是同含有大量闪闪发光的宝石和贵重岩石打交道的。夸饰文体对济慈和雪莱创作的那类整段诗的诗意很有用处。如果我们想证实不带任何夸饰、内容干瘪的诗作的力量，我们去听一下蒲柏的一段诗好了。他那儿节拍和好听的

声音都是本来面目，这样我们便得到一个轮廓，一个没有血肉的诗的骨架。

理智在游荡，  
竭力要弄清，  
什么是公正。  
真理是朴素的；  
一切存在的都是真实的。①

要说这几行诗有诗意，先得认真想一想；因为诗歌的形式本质需要夸饰文体和节拍整齐。

然而，所举的例子将我们从纯文学领域，带到了想像的领域。蒲柏之所以没有诗意或几乎毫无诗意，并不是由于他的诗里没有声音的和谐——悦耳，而是由于他过于理性，过分地理智了。一句话，如果诗不含有任何思想，领会起来只如体验或音乐，那么诗便更易于领会了；然而，诗和言论刚好相反，如果言论含有抽象的思想，特别是当这种思想具有平淡无味的诡辩形式，如我们援引的诗行那样；感情的热度被理性的巧计所替换，人为的思想构思也不能使我们领略表达方式之美所赐予的快乐。

如果说诗歌就其最高成就而言，较之历史更富哲理，那是因为它在为数不多的情况下提出了人们记得的人物典型和事件；恰如诗歌就其最初的实质和本性而言，较之散文更富哲理，因为它更接近我们的直接经验。诗歌破坏着以缺乏表现力的言论所表达的普通思想，赋予它们以感性的内容，并初步为人

---

① “理智在游荡……”引自英国古典诗人亚力山大·蒲柏（1688—1744）《人论》第1卷（1733）。——俄译本注

所吸取。我们给我们意识到的和相信的事物命名，而不是给我们看得见的事物命名；给物体，而不是给形象；给心灵，而不是给音响和影像命名。这名称，当它进入培养感觉的一般体系时，便促进人对生活的正确理解；为了在我们周围事物的迷宫里给自己开辟道路，我们应该在我们的感性经验方面是最有选择权的；在我们见到和听到的事物中，一半应该不为人所觉察，另一半应该极其精确地予以分离，精确性是为了从中创造完满的、有组织的世界所必须的。此项理解与精选，此项对经验的物质意思的辨析，均反映于我们日常用语和概念之内。这些概念，就其“被创造”这一点而言，完全可以称之为诗的概念，因为任何成熟的思想都是作为虚构而成立的。这些概念同时也是散文性质的，因为它们是以抽象的方式，为了实用的目的而形成的。

少年天才诗人，当他还在摇篮里的时候，就学会了这种理性的实用的语言；当他到室外活动的时候，开始领略大自然的特征；他贪婪地吸收那些理性并不重视，而且理性的语言也未必有能力表现的多种生活印象。在他还未最终掌握任何艺术方法之前，必得经受认识的无名重担，并在其本能的感觉和梦想中消磨时光；艺术给天才人物的灵感以出路，更确切一点说，是给其灵感的残余以出路；而灵感的残余又要经受时间和表达规律的考验。

天生的诗人，其禀赋纯朴，或易于达到如此境界，他能把普通概念的假象分解为感性因素，并能重新将其组合成出人意料之物，似乎他成长于其中的环境或他的热情奇想就能使之组合，而无须任何体系。就是这种丰富的情感、想像的自由，在诗人无邪的心中制造奇妙的酶，它们溢于言表并获得某种表现形式。

这种感情流露，其完美和敏感较之寻常的语言易于为我们

领会，但同时它极可能流于空泛、高傲，与某些习惯于依靠符号思维的人无缘，那些人不能容忍思想的数学精确度中断，即使是片刻休止和诉诸心灵；即使只有一瞬，他们也不同感情和想像之流合拍。而想像之上却搭有日常联想的桥梁，它使我们能不沾水就到达假定情节的彼岸。这座桥的可靠性如何，它所依靠的桥墩和结构的强度多大，那只有在我们学会体验极尖锐的自我内省时才能认识。但心理学家发现（而我们普通人也不得不承认他们有理）我们正像专心致志于自己的事情，并不理会街头嘈杂和车辆移动，急于尽快地到达该拐弯的那个街角或该进去的那个门一样，常常忽略了从我们知觉中流逝的大量的完美形象。甚至在我们日常生活最紧张的时刻，在我们身上，灵魂的深处也潜在地处于消极状态。现实世界同灵魂的混乱与不安赤裸裸地对立着。逻辑思维决定着我们的日常经验，并不比在海面上标出正方形并指示海水流向的经度和纬度更多些。经纬度不管风呼浪啸，为我们指出航向，并不理会我们穿过风浪到达预定目的地的能力。健全的推理能力是对善举的狂妄；兴奋无眠是受到控制的幻想。

诗人从这幻想的隐秘的财富中汲取自己的形象。他洞察世界合理外壳下的混乱状态，从中捕捉转瞬即逝的形象和偶然的感受，并将其投影于现实的客体；他充分地论证不必要的事物，也指明始终不变的事物；他将理性容许褪色的色调重新送还大自然。我们有时觉得他忽视事实，其所以如此，只是由于他使生动的经验得到了恢复的缘故。我们可以从最简单的例证中观察到这个过程。当奥西安<sup>①</sup>把太阳同其祖先的盾牌进行比较

---

① 奥西安，传说中的克勒特弹唱诗人。他曾歌颂自己的父亲、苏格兰的统治者菲因格。《奥西安诗集》（1765），系苏格兰诗人、民间创作收集者詹姆斯·麦弗生（1736—1796）故弄玄虚之伪作，发表时假托译自古克勒特语。——俄译本注