

哈佛诺顿讲座

Other Traditions

别样的传统

[美] 约翰·阿什伯利 著
John Ashbery

范静晔 译

广西人民出版社



哈佛诺顿讲座

别样的传统

约翰·阿什伯利 著

范静哗 译

 广西人民出版社

OTHER TRADITIONS

by John Ashbery

(Copyright notice exactly as in Proprietor's edition)

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

through Bardon-Chinese Media Agency

Simplified Chinese translation copyright © (2019) by Guangxi People's Publishing House Co., Ltd.

ALL RIGHTS RESERVED

图书在版编目 (CIP) 数据

别样的传统 / (美) 约翰·阿什伯利著; 范静哗译. — 南宁: 广西人民出版社, 2019. 3

(哈佛诺顿讲座)

书名原文: Other Traditions

ISBN 978-7-219-10742-3

I. ①别… II. ①约… ②范… III. ①诗歌美学—诗歌研究 IV. ①I052

中国版本图书馆CIP数据核字 (2018) 第 251939 号

别样的传统

[美] 约翰·阿什伯利/著 范静哗/译

出版人 温六零

责任编辑 吴小龙 许晓琰 陈 威 姚龙生

责任校对 林丹丹

封面设计 刘 凇

印前制作 麦林书装

出版发行 广西人民出版社

社 址 广西南宁市桂春路 6 号

邮 编 530021

印 刷 广西民族印刷包装集团有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/32

印 张 7

字 数 128 千字

版 次 2019 年 3 月 第 1 版

印 次 2019 年 3 月 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-219-10742-3

定 价 42.80 元

版权所有 翻印必究

序 言

千禧将近，我越发意识到十年前接受诺顿讲座之时的承诺仍未完成，亦即将讲稿付梓出版。我惯性的拖延症又因一些实际问题的数量之多而更加严重：添加脚注、核定事实、校正讹误以及一堆其他问题，作为诗人只会乐于拖延，以期耗费时间用于写诗。更主要的问题在于如何将讲稿转换为论文，口语和书面语之间的矛盾有点微妙。这可能对我更加困难，因为我写诗也是用口语。所幸的是我有一位朋友，她既是一位绝佳的诗人，还曾是图书编辑，现在是美国商船学院的文学教授，执教甚严。罗珊娜·瓦瑟曼（Rosanne Wasserman）还具备各种电脑技能，在当今，若无这些技能，似乎任何事都难以完成，而我没能掌握，显然是生得太早。她对我的帮助极大，她编辑手稿、打字、查核文献，而她的先生，诗人、教授尤金·瑞奇（Eugene Richie），也同样施以援手。尤金的帮助非常实在，包括开车送我去坎布里奇

做演讲，让我有时间在后座上对讲稿进行最后润色。我对他俩无限感激，也感激大卫·科尔曼尼（David Kermani），他的精神支持既可感可触又不可或缺。同样给予帮助的还有坎布里奇的朋友们，如艾德·巴瑞特（Ed Barrett）和他妻子詹妮（Jenny）（艾德在麻省理工学院教授诗歌，比商船学院更不像孕育诗歌的地方）。更需提及的是诗人比尔·考贝特（Bill Corbett）和他妻子贝弗莉（Beverly）在波士顿南端的温馨之家。海伦·文德勒（Helen Vendler）和谢默斯·希尼（Seamus Heaney）身在哈佛，亲加鼓励，令我感激不尽，同样也感激已经仙逝的哈利·列文（Harry Levin），我有幸在读本科时师从他学习。普林斯顿的怀斯（Weiss）伉俪西奥多（Theodore）和蕊奈蕾尼（Renée）热心牵线，帮我联系上了戴维·舒贝特（David Schubert）的遗孀朱迪丝·克莱恩斯（Judith Krane）（现已辞世），她允许我翻印威廉·卡洛斯·威廉姆斯（William Carlos Williams）写给他们的有关舒贝特的一封信。斯特拉迪思·哈维亚拉斯（Stratis Haviaras）很暖心地让我随便使用哈佛图书馆的拉蒙诗歌阅览室（Lamont Poetry Room）。艺术史家亨利·泽尔纳（Henri Zerner）简直是无所不知，他为了安慰我，私下告诉我说，他朋友查尔斯·罗森（Charles Rosen）也还没把诺顿讲座稿交出去（它们后来也出了）。最后，我要感谢哈佛大学出版社的编辑们，他们专业的编辑意见使我能够宽下心来。

目 录

- 一 约翰·克莱尔：“天光穿越的灰暗开口” 001
- 二 橄榄与鳗鱼：托马斯·罗威·贝多斯的诗歌 031
- 三 雷蒙德·鲁塞尔的单身机器 059
- 四 “为何你必须知道？”约翰·惠尔赖特的诗歌 087
- 五 “无人簇拥的神谕人”：劳拉·瑞丁 121
- 六 戴维·舒贝特：“这是一本无人知晓的书” 155

附 注 190

译后记 210

约翰·克莱尔：“天光穿越的灰暗开口”

意识到自己要登上查尔斯·艾略特·诺顿讲座，我脑子里满是疑惑，我怎么就有幸被选中了呢？对此我可说是一无所知。匿名评审委员会宣布人选时，丝毫没暗示他们对我有什么期待。当然，我确实也有几个解释。首先想到的是，既然我以神秘诗作者为人所知，那么我在讲座时也许应该像俗话说的那样“倒豆子”：就是说，我或许可以一不小心说漏嘴，说出什么会打开我诗歌命门的钥匙，从而一劳永逸地解决这个困扰人们已久的问题。学界似乎有一种感觉，认为我的诗歌有能够激发人们兴趣的东西，不过那东西有何最终价值却少有一致意见，至于那东西若有意义，那意义到底是什么，则有很大混乱。

遗憾的是，我很不善于“解释”自己的作品。有一次，我与诗友理查·霍华德（Richard Howard）的学生一起，我曾试图利用问与答的时间解释自己的诗，结果他事后对我说：“他们要的是打开你诗歌的钥匙，你却交给他们一套新

锁。”那个经历概括了我对给自己诗歌“解锁”的感觉。我做不解释自己诗歌这样的事，因为我觉得我的诗歌就是解释。但是解释了什么呢？解释了我的想法呗，随便那种想法是什么吧。在我看来，我这想法本身既是诗歌又是解释诗歌的努力，这两者不可割裂。我知道这样说谁都不能接受；也许会被当作诗人的狂妄自大，或者某种形式的拒人于千里之外。碰上一些场合，我尝试讨论我诗歌的意思，我发现自己只是在编造一些听来真确的阐释，而我自己知道那都是些假话。那样做在我看来算是某种狂妄自大。话说回来，作为一个诗人，我自然很在乎观众，实在抱歉，我不经意中造成了进一步的混乱。用 W.H.奥登（W.H.Auden）的话说，“如果我能告诉你，我自会让你知道”¹。由于不能对自己的作品做出令人满意的解释，我多少有些沮丧，这种无能似乎也说明我在某种程度上创造能力有限。说到底，既然我能够创作诗歌，为什么我就不能创造意义呢？但我还是保持“多少有些沮丧”得了。如果说我未能更敏悟些，那很可能是因为我内心深处一直盘踞着这样的念头：事情就该如此。对我来说，诗歌的开始与结束都在思想之外。当然，诗歌创作过程中确实有思想的参与，有时候我的作品似乎仅仅是我思考诸过程的记录，与我实际在思考什么并无关系。若此话不虚，那么我也乐意承认我是有心要将这些过程转化为诗意客体，亦即

一种立场，近似于威廉姆斯所说的“不要存有观念，除非存之于物”，而我要申明，在我看来，观念也是物。现在我要求助于其他作家，引用他们的话（先不管爱默生的那句“我讨厌引用，告诉我你知道什么就好”）²。谈到诗歌中是否存在观念，乔治·摩尔是一位比我右得多（或左得多）的作家，他这样说：“时间不会令诗歌枯萎，习俗也不会令诗歌无味，假若诗歌未被思想投下苍白的病容。”³他这话写在他所编的一本薄薄的“纯”诗选的前言中，他所谓的“纯”，便是指一种没有观念的诗。由他再进一步，则可预见威廉姆斯，尽管他可能对威廉姆斯并不那样看重，因为他这样说，“也许现在时机已到，该有人追问到底在物还是观念中才有诗歌，到底是戈蒂耶（Gautier）的《郁金香》（*Tulipe*）还是华兹华斯（Wordsworth）那些政论式的牧师般训诫口吻的十四行诗更令人愉悦”。戈蒂耶的那首十四行诗，“避免了道德的追问……将《郁金香》拔高到一个比济慈咏秋的四行诗更高的水平”。摩尔的朋友约翰·弗里曼（John Freeman）抗议道：“如果除了描写外部世界的诗，你容忍不了任何别的诗歌，你的阅读范围大概也就仅限于莎士比亚的歌谣了。”摩尔的那本诗选确实包括几首莎士比亚的歌谣，还包括约翰·克莱尔的两首诗，他正是我在第一章就要讨论的诗人（摩尔的诗选几乎也把济慈排除在外，摩尔对他的说辞是，

“我觉得他动不动就显得像一只小猫咪躺在暖洋洋的草坪上”)⁴。

至于我为何受邀作这系列讲座，我还想到了第二个可能的原因。但是我还是先提一下约翰·巴斯（John Barth）说的话：“你别把作家说的任何话太当真，他们并不知道他们为何要做所做之事。他们就像优秀的网球手或画家，往往是一开腔就是一大通胡扯，狂妄自大，令人尴尬，要不就完全扯淡。”⁵我想，既然我是作为一个诗人而不是学者为人所知，也正因为我不被人视为学者，所以人们也许会想，我从匠人的角度谈谈诗歌倒会有些趣味。我写诗，它是怎么发生的？背后的动力是什么？尤其是，写诗时我注意到了诗是什么，我诗作的背后是什么？也许有人想知道这些。结果是，我也觉得这才更有可能满足人们的期待。因此，我将会谈谈一些诗人，他们可能给了我一些影响（不过，影响这个问题似乎令诗人很是不安，就好像拿着望远镜倒着看，对批评家来说就不一样了，他们本来就是要这样利用望远镜的；我现在还不愿立即进入这个话题，不过这个话题还是会插进来的）。我列出来要谈的诗人都是一些公认的次要诗人。选择这些诗人的理由有三：首先，对于那些我自认影响过我的诗歌大家，批评文章汗牛充栋，我很怀疑我还能添加多少有价值的东西，例如，W.H.奥登，从时间上来说是最早影响我的人，因

此这影响也是最重要的，其他人物还有华莱士·史蒂文斯 (Wallace Stevens)、玛丽安·摩尔、格特鲁德·斯泰因 (Gertrude stein)、伊丽莎白·毕晓普 (Elizabeth Bishop)、鲍里斯·帕斯捷尔纳克 (Boris Pasternak) 以及奥西普·曼德尔施塔姆 (Osip Mandelstam)，多多少少还有威廉·卡洛斯·威廉姆斯。必须指出的是，还有一些二十世纪的重要诗人不在这个名单中，但一个人是无法选择谁来影响自己的，而是被影响所选中，当然这会导致一个人列出来的单子看起来是反的，这有点令人尴尬。影响过我的这些次要诗人，我能列得很长。我会想，大多数诗人都对经典应该是哪些有自己的看法，而且与一般的文学作品选编者的看法很少相似。这也就是我为什么从一开始就把这个讲座系列称为“另一种传统”，但随后我就后悔了，觉得更确切一点的提法应该是“别样的传统”（虽说每个诗人都有自己不同的传统，也许更正确的说法还是把它们统称为“另一种传统”）。对我意义重大的诗人因我处于不同时期而有不同，如 F.T.普林斯 (F.T.Prince)、威廉·燕卜苏 (william Empson)、英国诗人尼古拉斯·摩尔 (Nicholas Moore)（他被忽视得令人痛心）、戴尔默·施瓦茨 (Delmore Schwartz)（曾经被认为是重要诗人）、茹丝·赫希博格 (Ruth Herschberger)、琼·穆雷 (Joan Murray)、吉恩·盖里格 (Jean Garrigue)、保罗·

古德曼 (Paul Goodman)、塞缪尔·格林伯格 (Samuel Greenberg)，我还可以列个不停，但我想大家也知道我的意思了。这些都不是大众瞩目的诗人，但曾经是我关注的中心。如果这意味着我不是大家关注的中心，那随便好了：我只是要说出实际发生在我身上的事，而不是应该发生在我身上的事。

一个人偶尔会受到某些诗人影响，此外，他还会习惯性地读读几个诗人的作品，为数不多，但读了就是为了开启；当写诗的电池即将用完时，用以触发写作，一点就着。对我来说，最有效的人物是荷尔德林 (Friedrich Hölderlin)，但由于我并不能阅读他的原文，而且他怎么说都是一个诗歌大家，我想最好还是不谈为妙。帕斯捷尔纳克和曼德尔施塔姆也是两位诗歌大家，出于同样目的我也不谈；我很多年前在哈佛的拉蒙特诗歌图书馆里最初读到帕斯捷尔纳克，那是很少有人知道的 J.M.科恩 (J.M.Cohen) 译本。在这个系列讲座中，我会谈谈不同角度的触发，谈谈几位次要诗人，每当不同时期我需要再想一下诗是什么的时候，我就会来读这几位。他们是约翰·克莱尔、托马斯·罗威·贝多斯 (Thomas Lovell Beddoes)、约翰·惠尔赖特 (John Wheelwright)、劳拉·瑞丁 (Laura Riding) 和戴维·舒贝特。唯一的例外是法国作家雷蒙德·鲁塞尔 (Raymond Roussel)，我觉得和他

有一股无法衡量的契合，但我却不能说阅读他曾给过我什么直接的灵感。那影响产生作用的方式很奇怪，是倒着的，也不是直接的，所以我受到影响之后很久才意识到，至今我还会陆续发现当时从未意识到的蛛丝马迹。

这些影响的痕迹构成了一袋大杂烩，当然有时候好东西就是袋装的大杂烩。我选择的这一组诗人，他们之间唯一的联系就是曾经对我作为作家的成长非常重要，我这么选也许有点太自以为是。对那些对此并不以为然的人来说，既然本书所谈的大多数诗人相对不那么耳熟能详，而且也没有获得评论家们的过多关注，那么我只希望这足以充当阅读本书的理由。

我回溯那些令我得益良多的作家时，不知什么原因，他们似乎大多数是这世界所称的次要诗人。这是不是因为一个人开始从事写作这种冒险行当时，往往会觉得自己是一个人生输家，因此对这样的人具有一种内在的同情？是不是出于胜人一筹的欲望，那种要赶在别人之前炫耀自己神秘的发现？或者是否因为诗歌中所谓的次要诗人具有某种内在的激发力，可以对我们有所影响，而诗歌大家只能在一边搓手而已？可到底什么是次要诗歌呢？

这个问题就是让人不必一本正经，奥登在给他选编的《十九世纪英国次要诗人》（*Nineteenth-Century British*

Minor Poets) 写前言时,便顺水推舟,恰如其分地回应了要求。对“谁是重要诗人,谁是次要诗人?”这个问题,他的回应是:“人们有时会倾向于认为这不过是学术时尚而已:如果普通院校的英文系课程表里设了一门专门研究某个诗人作品的课程,那么他就是一个重要诗人,如果没有,那他就是个次要诗人。”他进而写道:

我们不可说一个重要诗人写的诗就比次要诗人写的好;相反,很有可能是,在其整个创作生涯中,重要诗人将会比次要诗人写出更多的坏诗。同样明白不过的是,诗人给予具体读者的愉悦也是如此:我欣赏不来雪莱的某首诗,但对威廉·巴恩斯(William Barnes)的每一行都喜欢得很,可我非常清楚雪莱是个重要诗人,而巴恩斯是个次要诗人。要想够格称为重要诗人,在我看来,似乎必须满足下面条件的三个半:

1. 他必须写出很多作品。
2. 他的诗歌必须有很宽的主题范围和处理方法。
3. 他必须展现出灵视和风格上确凿无疑的原创性。

4. 对于所有诗人来说,我们必须区分他们少年之作与成熟作品,但在重要诗人那里,成熟的过程一直持续到他离世,因此假若他有两首同样成功的诗篇作于不同

时期，读者能够立即说出哪一首是先创作的。而在次要诗人那里，无论这样的两首诗多么优秀，读者也不能基于诗作本身解决编年问题。

他还加了一句，“满足所有条件并不是关键，这我也说了。例如，华兹华斯并不能成为技艺大师，也不能说史文朋（Swinburne）的诗歌以主体范围之广见长，必然要有一些边界个案”⁶。

对于奥登的这个重要诗人标准测试，有一个诗人仅仅通过了其中一条，但被收入他编选的诗集，那就是约翰·克莱尔。在我看来，克莱尔并不属于奥登划分的最后一类。这一点还可以讨论。不过，总的说来，他的早期诗歌和晚期诗歌有显著的不同，一部分原因在于他去世前的二十七年大多数时间被关在精神病院。宽泛点说，他的早期作品可以说没有涉及任何其他事物，只写海尔普斯通（Helpstone）附近的环境，这是诺斯汉普顿郡（Northamptonshire）沼泽地区的一个村落。他的后期诗歌更加内省，相对说来质朴无华，对乡村朝生暮死之物拉拉杂杂的列举也没那么多。早期诗歌的巅峰是一首优美的长诗《乡村吟游歌手》（*The Village Minstrel*）以及一组亮丽的短章。那首长诗可说从始至终最充分地展现了克莱尔的技艺，而那些短篇，尤其是那些十四行诗，对他