

20世纪

世界诗歌译丛

*The Selected Contemporary
English Poems*

英国当代诗选

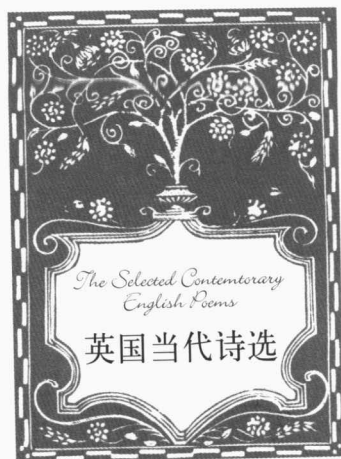
马永波 译



I561.25
2

20世纪

世界诗歌译



马永波 译

河北教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

英国当代诗选/(英)莫里森,(英)莫申编;马永波译. —石家庄:河北教育出版社,2002.10
(二十世纪世界诗歌译丛·第3辑/楚尘主编)
ISBN 7-5434-4850-5

I. 英… II. ①莫…②莫…③马… III. 诗歌—作品集—英国—现代 IV. I561.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 053597 号

丛 书 名	20 世纪世界诗歌译丛
书 名	英国当代诗选
作 者	布莱克·莫里森 安德鲁·莫申 编
责任编辑	赵志明
装帧设计	张志伟

出版发行	河北教育出版社 (石家庄市友谊北大街 330 号)
印 刷	山东新华印刷厂德州厂
开 本	850×1168 1/32
印 张	15.125
印 数	5000
版 次	2003 年 1 月第 1 版
印 次	2003 年 1 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5434-4850-5/I·808
定 价	27.00 元

版权所有 翻印必究

20世纪世界诗歌译丛

第一辑

- 《乔伊斯诗全集》 (爱尔兰) 乔伊斯 著
《狄兰·托马斯诗选》 (美国) 狄兰·托马斯 著
《切·米沃什诗选》 (波兰) 切·米沃什 著
《安东尼奥·马查多诗选》 (西班牙) 安东尼奥·马查多 著
《保罗·策兰诗文选》 保罗·策兰 著
《伊凡·哥尔诗选》 (法国) 伊凡·哥尔 著
《耶胡达·阿米亥诗选》 (以色列) 耶胡达·阿米亥 著
《里尔克诗选》 (奥地利) 里尔克 著
《伊丽沙白·毕肖普诗选》 (美国) 伊丽沙白·毕肖普 著
《卡瓦菲斯诗集》 (希腊) 卡瓦菲斯 著

第二辑

- 《约翰·阿什贝利诗选》 (美国) 约翰·阿什贝利 著
《w·s·默温诗选》 (美国) w·s·默温 著
《聂鲁达诗选》 (智利) 聂鲁达 著
《叶芝诗集》 (爱尔兰) 叶芝 著
《索德格朗诗全集》 (芬兰) 索德格朗 著
《博尔赫斯诗选》 (阿根廷) 博尔赫斯 著
《吉皮乌斯诗选》 (俄罗斯) 吉皮乌斯 著
《曼德尔施塔姆诗选》 (俄罗斯) 曼德尔施塔姆 著
《美洲译诗文选》 马尔克斯等 著
《非洲诗选》 索因卡等 著

第三辑

- 《格雷戈里·柯索诗选》 (美国) 格雷戈里·柯索 著
《沃伦诗选》 (美国) 沃伦 著
《勃洛克抒情诗选》 (俄罗斯) 勃洛克 著
《伽姆扎托夫爱情诗选》 (俄罗斯) 伽姆扎托夫 著
《波普拉夫斯基诗选》 (俄罗斯) 波普拉夫斯基 著
《特兰斯特罗默诗选》 (瑞典) 特兰斯特罗默 著
《阿蒂拉·尤若夫诗选》 (匈牙利) 阿蒂拉·尤若夫 著
《菲利普·拉金诗选》 (英国) 菲利普·拉金 著
《英国当代诗选》 布莱克·莫里森 安德鲁·莫申 编
《二十世纪冰岛诗选》 斯泰纳尔等 著

策划：王亚民 楚尘



出版前言

二十世纪中国现代文学的产生和发展,得益于对异域文学营养的汲取,外国诗歌的翻译成为其间极为突出的部分。从荷马的史诗到金斯堡的《嚎叫》,从但丁的《神曲》到艾略特的《荒原》,无数优秀的诗歌作品,经由翻译家们的译介,对二十世纪中国几代人的诗歌阅读和写作所产生的情感激发和诗艺启迪,起到了不可或缺的作用,以致从某种意义上讲,没有翻译诗,就没有中国现代诗歌。

但是,回望二十世纪的外国诗歌在中国的出版状况,我们可以很清楚地看到,翻译诗的出版一直处在零散的、非系统的状态。我们出版这套《二十世纪世界诗歌译丛》,就是要改变这种状况,希望以我们的微薄之力,能够填补中国出版事业的一项空白,以此构筑汉语版的二十世纪世界诗歌史的长廊,提供完整的二十世纪世界诗歌的图景。本译丛第一批计划为五十种,分五辑推出,每辑十种。

面对浩若烟海的世界诗歌,我们当然要有所选择。首先,选择二十世纪作为时间范围,是因为二十世纪是人类迄

今最伟大、最复杂、最灾难深重、最富于变化的世纪，在这样的时空中产生的优秀诗歌，积淀着人类心灵深处承受的苦难，也折射着人类精神结构中永恒的尊严和优美。其次，收入这套世界诗歌译丛的，是世界各国优秀诗人的优秀作品，这些诗人中有许多是诺贝尔文学奖或其他著名诗歌奖的得主，他们对世界诗歌的发展产生了重要影响，他们的作品已经超出国家与民族、文化与政治的囿限，成为普照世界的精神之光。

诗歌是语言的极致，因此翻译难度最大。所谓“诗就是在翻译中失去的东西”，所谓诗歌翻译“只分坏和次坏两种”，都是在极言译诗之难。但是，诗歌翻译史表明，高水平的翻译依然可以让我们清楚地听见异域诗魂的吟唱，像经过查良铮、戴望舒、冯至、卞之琳、王道乾等老一辈的翻译家之手的经典译作，永远令人为之激动。因此，力求高质量、高水准的翻译，是这套译丛的一个基本目标。为达到这个目标，本社约请的译者大多数是从事外国文学研究的研究人员和在国内外的诗人，从而保证以准确、传神和丰富多彩的译笔将读者带入二十世纪世界诗歌的灿烂星空。

河北教育出版社



原 序

文学史中有一些关键点，那时，感性发生了决定性的转变。新的，通常是攻击性的特征令人震撼；习惯受到挑战、被打破，或者简单地作为习惯被曝光；陌生的主题材料伴随着形式的革新。一段时期，背景和气质非常不同的青年诗人，可能自己感觉，或在批评家看来，正走在相似的路线上。尽管它的长期后果依然不够清晰，但这样一种感性的转变最近在英国诗歌中发生了。它延伸、占据了二十世纪六十年代与七十年代的大部时间，那时，至少在英格兰，似乎还没有什么事情要发生，那时英诗的成就被戏剧和小说所遮蔽，尽管存在着强大的独立作家，但仍缺乏整体的轮廓和方向。现在，在一段昏睡期之后，英诗再次经历着一次转变：一大批作品已经创造出来，要求得到重视，要求改革诗的口味。我们相信这种转变是真实和重要的，需要引起公众更广泛的注意，因此我们编辑了这本选集。

当然，我们不是本世纪做出如此声明的最早的编辑者。这是每个时代以做出某件非凡之事而自傲的特权——正如在历史的眼睛看来，每一时代正在进行的冒险都是荒谬的一样。“英诗正再次演出一种新的力量与美”：1912年，爱德华·玛什就是这样介绍最初的乔治亚选集的。类似的坚信也存在于埃兹拉·庞德和艾米·罗厄尔1914年和1915年的意象主义者选集，迈克尔·罗伯茨1932年的《新签字》，四十年代初期的新启示派选集，1956年罗伯特·康奎斯特的《新路线》，以及A·阿尔瓦雷兹1962年的《新诗歌》。在这些标题中，都明显使用了“新”这一词语，而革新是所有编辑艺术中最古老的信念。以某种程度的怀疑面目出现恰恰是适合的。但现在，距离英诗最后的重要选集的出版已经有二十年——如果本世纪的文学史循环中有任何值得经历的东西，那就是它存在着一个漫长得不同寻常的空隙，而用一个代表性选集去填充它，本身便是一种贡献。我们相信我们可以做得更多；这部英国新诗歌选集近年正逐步得到许多严厉观察家的认同。

英诗的新精神在六十年代末和七十年代初于北爱尔兰开始为人所感知；更近一些，一大批天才诗人也已经涌现，全部在四十岁以下。他们比以往的诗歌时代显示出更大的想像自由和语言学上的勇气。尽管仍存在对文化的威胁，他们业已摆脱战后生活的直接限制，发展出现代主义者所



遗留的一定程度的荒诞感和文学的自我意识。这不是暗示他们的作品是轻佻和不道德的。关键之处在于，作为使熟悉的事物再次陌生化的一种方法，他们已经把邻居或熟悉的局内人一般已被接受的诗人的思想，换成了人类学家、外国侵略者或者值得纪念的流亡者的态度。（确实，许多诗人都是流亡者。）这种景观的改变，在一些诗人那里表现为，喜欢隐喻、换喻的诗性奇异和朴素的语言；在其他诗人那里，则表现为很明显的对叙述兴趣的复苏——对细节和事件复杂性（经常带有戏剧性）的描述，同时也记录下包含在重述中的困难和策略。换句话说，它表明了对相对主义的全神贯注——这象征了与五六十年代英国诗歌中以菲利普·拉金为首的经验主义模式的根本分离。新诗经常是结局开放的，不愿指出或者过于巧妙地得出它所转述的事物的寓意。并且它重申了诗歌中想像的首要地位，它逐渐把想像看做敏感和更新的潜在源泉，而不是像过去那样，视其为现代历史（希特勒、广岛、纳粹和苏维埃集中营）黑暗力量的一部分。

这种发展始终与坦白的个人诗歌格格不入。由青年诗人发展出的大部分技术都是为了强调他们自己与主题之间的空隙。这些诗人——用借自西默斯·希尼《暴露》里的短语“内心的逃亡者”来说：不是他们自己生命的居民，而是好奇的观察者，不是牺牲者而是旁观者，不是在忏悔的白热中

工作的诗人，而是戏剧家和讲故事的人。这一点值得强调，因为阿尔瓦雷兹在《新诗歌》中希望发生的变化，已经产生出了非常不同的一种诗歌。我们的选集不得不十分注意阿尔瓦雷兹的选集：它的影响巨大，尤其是它的好斗确实人所共知——它在序言中对“优雅”大加挞伐，在第一版中冒险采用两个美国人（罗伯特·洛厄尔，约翰·贝里曼）的诗，在1965年的第二版中又选了西尔维亚·普拉斯、安妮·塞克斯顿，和一个英国人特德·休斯——但它已经变成了历史档案。四个美国人已死；特德·休斯是一个非凡的作家，但已不再是英国诗歌的精神领袖；而阿尔瓦雷兹所执着的“瓦解力量”已由诗歌表现出来，而不再被英国人的庄重所遮掩的观点，已逐渐显得过于单纯。《新诗歌》暗示，在主题的重大和成就的质量之间必然存在一种关联，这种观点遭到许多青年作家的轻蔑——如詹姆斯·芬顿：

他以最阴郁的音调告诉你，
如果诗人们要得到他们的燕麦粥
第一步是撕开他们的喉咙。
把诗的绵羊与山羊
分开的办法
是自杀。



为何近期英国诗歌采取的形式与阿尔瓦雷兹所提倡的十分不同,这里有另外一个原因:西默斯·希尼的出现和榜样。他是最近十五年中最重要的新诗人,我们有意地把他放在我们选集的开卷,希尼是阿尔瓦雷兹当时不能预见到的并从那时起一直在攻击的一个人。就表面判断,阿尔瓦雷兹对希尼作品的敌意似乎仅仅是刚愎自用。事实上,这与《新诗歌》所采纳的态度是完全一致的。阿尔瓦雷兹赞扬洛厄尔、休斯等等,因为他们对经验的处理是“赤裸”的,并且他提出,语言仅仅是作家与读者之间治疗术的一个设备。希尼的特征则是更加间接;而且他以语言为乐,他享受语言——如《布洛格》等诗——把语言当做某种嵌在政治、历史和地点中的东西,这同样有其宜人之处。

希尼的力量和技巧在被称为“沼泽诗”的作品中逐渐引人注意,这些诗通过从前的北方文明的苦难和它祭祀的牺牲品折射了当代爱尔兰问题。沼泽人按照仪式被谋杀的尸体在泥浆中保存了几个世纪,变成希尼的客观关照物。这个系列中最有名的一首是《格劳巴尔男尸》,描述了一个细微、典型的修复过程:

他仿佛被倾倒入
柏油里,他躺在
一个草泥枕上

似乎要为

他自己的黑色之河而哭泣。

他手腕的纹理

像沼泽橡木，

他足跟的球形

像一只玄武岩的卵。

他的脚背已经皱缩

冷得像天鹅的足

像沼地潮湿的树根。

他的双股是分水岭

是一只贻贝的钱包，

他的脊椎骨是一条鳗鱼

囚禁在泥浆的闪光下面。

他的头颅抬起，

下巴是一个帽檐

举在砍开的喉咙处

一道通风孔上



已经晒黑变硬。

愈合的伤口

向内敞开，一种

接骨木果的黑。

面对他生动的容貌

谁会说“这是尸体”？

面对他晦暗的睡眠

谁会说“这是死尸”？

而他生锈的头发，

不大像一簇头发

像胎儿一样。

我最初看见他扭曲的脸

在一张照片上，

一个头和肩膀

从泥浆中露出，

像产钳夹出的婴儿瘀伤累累，

可现在他完整地

躺在我的记忆中，

一直到他指甲的
红色角质，

悬挂在天平上
一边是美一边是暴行：
一边是垂死的高卢人
过于严格地弯曲在

他的盾牌上，
一边是有实际重量的
被蒙上头的牺牲者
被砍死，被抛弃。

这首诗以两个步骤将掘出的尸体恢复到我们的意识之中。荒谬的是，起初的感觉似乎只是希望远离和驱走它。当希尼的眼睛徘徊在解剖学上，它把皮和骨转换成了一堆无生命的零碎：手腕成了“沼泽橡木”，足跟成了“一只玄武岩的卵”，致命伤成了一种“接骨木果实的黑”，如此等等。可事实上，这表面客观的凝视实则是趋向主观的手段；在凭借探索与物的相似来断言尸体死亡性的同时，希尼也用自己的术语再次构成了它。沼泽的牺牲者被交付给后来的生活，不仅作为一个非凡的博物馆藏而存在，也是对与它相关



的世界的一个生动注释。它是对当代暴行，今天仍被“砍死，抛弃”的受害者的一个悲惨预言。希尼对《格劳巴尔男尸》的处理过程还有更大的象征意义：它演示了我们如何最好地处理我们经常面临的“瓦解力量”，不是赤裸地和歇斯底里地，而是凭借使更大的历史构架成为可能的“晦暗的睡眠”（不要与感觉的匮乏相混淆）。这是他的许多后继者要关注的一课。

认为希尼总是以这种间接方式写作可能是一个错误。像许多其他北爱尔兰诗人一样，包括德里克·马洪和迈克尔·朗利，他师从菲利普·霍布斯勃姆。六十年代初霍布斯勃姆在贝尔法斯特执教，他完全忠实于五十年代的运动派作家。运动派的日常感觉、精巧技艺和细致等优点在所有这些诗人的早期作品中都是很明显的，他们只是逐渐地发展了一种更为象征和综合的模式。希尼与马洪、朗利及其他人作为同盟出现了——那就是贝尔法斯特“集团”——这就是为什么他不应被单独看待的原因之一。尽管他是超群的人物，他没有独立实现所谓的北爱尔兰“文艺复兴”。要理解在贝尔法斯特成就了什么，你也应该看看这些诗，如马洪的《威克斯福一间废弃小屋》，朗利的《伤口》，保罗·穆东的《爱尔兰航海传奇》，汤姆·波林的《黄昏的港口》和米德布·麦古坎的《迁徙》。沉思北爱尔兰写作的复兴与“北爱尔兰问题”之间的联系是有趣的。诗人们全都经历过“生

活在重要之处”并在值得考虑的压力下做出“反应”的那种感觉。他们都面临艺术与政治、私人与公共、有意识的“制造”与直觉的“灵感”之间关系的严重问题。但在总体上，他们避免了直接记录的新闻报导式的诗歌。爱情诗和家庭诗——例如朗利的《亚麻工人》——已被用来适应一种不同寻常的广泛的社会反应，同时，有些诗人寻求其他文化，用这种方式把即刻和直接的材料置于更宽阔的透视远景。希尼的沼泽诗便是一个明显的例子，而类似的意图充满了马洪的考古学挖掘、穆东的杂货商式旅行和波林对二十世纪初期俄国的再创造。

近期的北爱尔兰诗歌给人的印象如此深刻（这里选入了六名来自北方的诗人），以至我们发现，如此频繁地在它的影子里讨论英国诗歌是不足为奇的。这种情况不是第一次发生。在《如何阅读》（1928）中，埃兹拉·庞德便声称“是语言在保存着爱尔兰”。但正如奥登和其他人在三十年代拯救了英国诗歌的声誉，在七十和八十年代，新一代诗人已经开始从事同样的事业。两个关键人物是道格拉斯·敦和托尼·哈里森，他们敏锐地意识到，出身背景和幼年教育使他们置于文化建设的角度。敦的“野蛮人”和哈里森的“种大黄的人”都怀有对敦称之为“权威的默许文化”的怨恨，两个作家都坚持另类传统的力量和价值，这传统是外省的和工人阶级的。但胜过对文化建设的共同拒绝，敦和哈里森



出于自己的目的采纳并改变了诗的形式。这种张力巧妙地表达了他们最有优势的主题之一：在学习诗意的清晰表达之中，他们已被剥离了他们的背景。工人阶级作家与其团体脱离的辛酸在哈里森的《我泰山》中得到了幽默的处理：

在乱哄哄的人群外面，《十二街拉格》，
一个泰山用真假嗓轮换着为烦人的小子唱歌，
手里抓着他的热带葛藤……不，还是回到
拉比努斯和他的火焰之剑。

去耍耍，钓钓鱼，给所有的小子擦上油，
打扮打扮，去看电影，上，上，上，
折叠式牌桌，绿色台面呢，
《高卢战纪》和词典。

他只能绷紧他下巴的肌肉
发出他说不出的愤怒的“胡说”；
去掉多音节词，他反对
所有的白脸凯撒，支持杰罗尼莫。

他重重地推开覆霜的阁楼天窗，大叫：