

世界文论〔8〕

词 与 文 化

——诗歌创作论述

主 编 钱善行

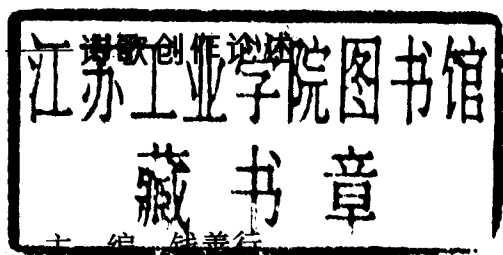
副主编 谭立德



中国电影出版社

世界文论〔8〕

词 与 文 化



副主编 谭立德

中国电影出版社

北京·1997

图书在版编目 (CIP) 数据

词与文化：诗歌创作论述/钱善行主编. —北京：中国电影出版社，1997

ISBN 7-106-01231-9

I. 词… II. 钱… III. 诗歌—创作方法—研究 IV. I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 10260 号

责任编辑 郭维平

封面设计 孙元明

责任校对 王 梅

词与文化——诗歌创作论述

中国电影出版社出版发行

(北京北三环东路 22 号)

北京印刷三厂印刷 新华书店经销

开本：850×1168 毫米 1/32 印张：7

字数：191 千字 印数：1,000 册

1997 年 9 月第 1 版北京第 1 次印刷

ISBN7-106-01231-9/J. 0627 定价：14.00 元

目 录

谈诗	〔法国〕保·瓦雷里	胡宗泰 译	1
夏尔·波德莱尔 (外一篇)			
.....	〔法国〕阿·法朗士	吴岳添 译	18
词与文化 (外二篇)			
.....	〔俄国〕奥·曼德里施塔姆	刘文飞 译	34
诗和艺术——论丘特切夫的诗			
.....	〔俄国〕阿·阿·费特	张 耳 译	61
诗是经验	〔奥地利〕莱·马·里尔克	魏育青 译	73
《我选的歌德诗》前言 (外一篇)			
.....	〔奥地利〕斯·茨威格	高中甫 译	78
雪莱	〔英国〕弗·雷·利维斯	黄 伟 译	91
评《夜莺颂》	〔美国〕海·凡德勒 毛卓亮	王 艺 译	116
极端主义	〔阿根廷〕豪·赫·博尔赫斯	朱景冬 译	131
谈创造主义	〔智利〕维·维多夫罗	朱景冬 译	139
小说与电影语言模式：空间的再现			
.....	〔法国〕让·玛·克莱尔克	张新木 译 崔君衍 校	147
重复的含蓄美	〔法国〕马·乔丽	王东亮 译	172
文学的宝贵经验——严格的艺术片是什么样的？			
.....	〔前苏联〕亚·马切列特	张 耳 译	178
论歌剧的定义	〔德国〕里·瓦格纳	张 黎 译	197
编后记			217

谈 诗

〔法国〕 保·瓦雷里

胡宗泰 译

我今天来和你们谈谈诗。这是个流行的题目。在一个既注重实际又异想天开的时代，在大家可能都认为这个时代已经远离一切思辨性事物的形势下，不仅对诗本身这么关心，而且对诗的理论也如此热衷，真令人欢欣鼓舞。

因此，今天我要让自己不要讲得太抽象太深奥；但是这样，我可能就讲得简单些。

我将向你们提出关于诗的某种概念。我抱着坚定的宗旨，决不讲纯理论的东西，而要讲大家都能自己体会到或自己观察到的东西，或者是至少用一种简单的推论就能明白的东西。

我从头说起。要阐述诗的某些概念，首先必须对“诗”这个词进行一番研究，按我们在日常谈话中使用它所表达的意思来进行研究。我们知道，这个词有双重意义，就是说它有两种完全不同的功能。首先，它用来表示某种类型的感情，某种特殊的感情境界；这种境界可以由极其不同的各种客体或者环境造成。我们说某种景色是诗意的，我们说生活中的某个情境是诗意的，有时还说某位人物是诗意的。

但是，这个词还有更为狭窄的第二种意义。诗的这一词义使我们想到一种艺术，一种奇异的技巧。这种技巧的目的在于恢复和重现这个词的第一种意义所指的感情。

在促使诗情自发产生的自然环境之外，运用语言的技巧、随心所欲地恢复和重现诗情，这便是诗人的目的，这便是与诗这个名词的第二种意义相关的概念。

鲜花散逸出清香，化学家一心要用一切物质再造出这种清香而孜孜不倦地工作，在这两者之间存在着种种联系和差异。在上述两种词义中的种种联系和差异正是这样的。

然而，我们时刻都在混淆这两种概念，这是因为许许多多的判断、理论、甚至著作一开始就错误地运用一个词来指两种虽有关联却截然不同的事物。

我们先来谈谈诗情，特殊性质的感情境界。

你们明白，大多数人置身于一种令其沉醉的自然景色面前总会或多或少强烈地不由自主地产生出的那种感情。西下的夕阳、皎洁的月光、枝繁叶茂的森林和辽阔的海洋都会使我们激动不已。重大的事件、甜蜜生活的顶点、爱情引起的心烦意乱、死亡唤起的回忆，凡此种种，同样是使我们内心产生或多或少强烈的、或多或少有意识的反响的直接原因。

这种类型的感情有别于人类其它一切感情。不同之处何在？如何区分？这正是我们现在所要研究的。我们必须尽可能清晰地将诗情和一般的感情区分开来。要作出这种区分是相当困难的，因为事实上自古迄今从来没有过这种区分。我们总是看到，温存、忧郁、狂热、不安或希望这些感情和特殊性质的诗情混在一起；诗的特性是普天之下共有的感觉，个人种种特殊的兴趣和情感丝毫不能混迹其中。

我刚才说普天之下共有的感觉。我的意思是说，在我看来，诗的境界或诗情是由一种新生的感觉、一种感知一个世界或众多关系的完整体系的意愿组成的；在这个体系中的人、物、事件和行为一方面同布满及组成这个产生他们的感觉世界、现实世界中的人、物、事件和行为彼此相似，另一方面又与我们通常感觉的方式和规律处在一种难以确定但却完全合情合理的关系之中。于是，上述这些人和物可说是都改变了原有的含义。他们密切相关，以逾常的方式结合在一起，彼此之间感到相当融洽和谐（请允许我用这个词），变得灵犀相通，心心相印。如此界定的诗的世界和梦的世界有着许多相

似之处。

既然我在这里提到了梦这个字，那么我就顺便说一下，从浪漫主义时期到现代，我们一直将诗的概念和梦的概念混为一谈，这种混淆是完全可以理解的，却也相当令人抱憾。梦也好，梦境也好，毕竟不是诗情和诗境。它们也可能是，但是，漫无目标地组成的形象充其量只能偶然地成为和谐的形象。

然而，由于一种普遍常有的经验，梦使我们明白了：一组与人类的通常感觉和反应完全不同的产物会涌入我们的意识，充塞其中，左右它。梦给予我们一个典型的封闭世界，我们对它是非常熟悉的，在这样的世界里，一切真实的事物都会重新出现，但是所有这些再现的事物似乎都随着我们深化了的感觉的变化而变化。这有点儿像诗境在我们心中形成、展开、最终消失那样。这就是说，它完全是不稳定的、变化无常的、不由自主的、易消逝的，我们会偶尔失之，正如我们会偶尔得之那样。在我们生活中的某些时期，这种感情和这些非常珍贵的情境并没有显现出来。我们甚至没有想到它们可能存在过。偶然将它们给了我们，偶然又将它们从我们这儿取了回去。

然而，人之所以是人，是因为他具有意志和力量去保存或者恢复他必须保存或者恢复的事物，不让它们自然消逝。于是，为了这种弥足珍贵的高尚感情，人就会设法再现他曾经经历过的事情；或者，为了一切终要消逝但却令人惋惜的事物，人就会设法去做他曾经想做的事情。他不断寻找，终于找到了一些方法，使他能将本人生活中最为美好或者最为纯洁的心灵境界和精神状态记录下来，按自己的意愿将它们重现出来，使他能将他如火如荼的热情、心醉神迷的感情，个人胸中的激情抒发出来，表达出来，使之在人间流传千秋。这些方法的寻获，产生了一种值得庆幸的奇巧结果，那就是它同时给了他一种想法和力量，去人为地铺陈和丰富不时浮现在他脑际的诗意生活的片断。他学会了从流逝的时间里，从各种生活环境中，撷取诗情，分离出异于一般的神奇感觉；如果有创造才能的富有洞察力的聪敏人，不来尘世作一番瞬时过客，不将他的所寻

所获给予只有感觉的我，帮助我，那么，这些诗情，这些神奇感觉都会如同春梦了无痕迹，永不复返。一切创造出来的艺术都是运用其特殊的手段以赋予转瞬即逝的美好时光以一种永恒的可能性，使之能永久地延续下去。任何一部作品只是这种增殖或可能再生的工具。音乐、绘画、建筑是与各种感觉相应的不同的方式方法。然而，在产生或再现一个诗的世界的这些方法中，在绞尽脑汁组成和拓展这个世界的这些方法中，也许是最直接的但也是最复杂的古老方法就是语言。但是，由于语言的抽象性，由于其更为特殊的智力效果——就是说间接效果，由于其起源原因或实际功能，语言对专心致志献身给它、要用它来写诗的艺术家的提出了一项十分艰巨的任务。如果人们必须认清种种要解决的问题，就永远不会有诗人，正如，为了学走路而要对每一小步的所有组成部分都具有明晰的概念并且熟谙它们，那就没有人能够学会走路。

我们今天讲这些丝毫不是为了写诗。相反，为了更加由衷地钦佩诗人们对诗的苦求，想象出他们的大胆和疲惫，冒险精神和坚韧意志，惊叹他们的天性，我们力图将诗看作是写不出的。

因此，我想用几句话使你们对这种种困难有某些了解，有某些概念。

我刚才对你们说过，语言是一种手段，一种工具，更确切地说，它是由人类彼此交往所产生的一整套工具和活动，并受这种交往的支配。因此，它必需是一种简单的工具，使得人人都会使用它，使它能适合个人的实际需要，能根据环境改变它，能用它确切表达个人的生理状态和心灵历程。

大家知道，有时我们是怎样束缚语言的。字的涵义、引伸义、它们之间的配合关系、发音规则和书写规则，对我们来说，既是玩具也是刑具。我们可能会尊重法兰西学院对语言所作的某些规定；同时，教育界、各种审查机构，尤其是这些卫道士们的虚荣心，也可能对个人创新的运用提出质疑，进行阻挠。此外，现代活版印刷术在保存约定俗成的传统文字方面又发挥了巨大的作用。鉴于此，个人所作的语言变化在某种程度上被推迟了；诗人所认为的语言的最

重要的性质也受到保护，不允许任何个人恣意创新，任情更改。对于诗人来说，语言的最重要的性质，一方面显然是它的和谐特性或者和谐的可能性，另一方面则是它的含义无限性（就是说它能将一种意思解释成由此衍生出来的各种意思）。每个人的口吻和他的特别的心理“感受”都通过语言将必然具有的犹豫、轻蔑和意外表达出来。要特别注意这两点：除用于最为简单最为普通的生活需要之外，语言绝非是一种精确的工具。同时，除用来描绘某些极为罕见的巧合、某些由言辞和明显的形态相构成的幸福之外，语言丝毫没有诗的特性。

总而言之，诗人的坎坷经历和异常际遇使他不得不对语言的通常作法些创新，并如此这般地用它来抒发那种特殊的、非凡的感情；他要将自己最为纯洁最为卓绝的思想感情表达出来，并使之更臻完美。为达到这目的，他就必须从浩如烟海却毫无特色的词源中获得帮助。

比较一下诗人和音乐家所掌握的素材罢，没有什么方法比这更能有效地使我们理解诗人所负使命的艰巨了。来看一下在投入创作和将构思付诸实施时，他们各自拥有些什么。

幸福的音乐家！艺术的进展给他造就一种完全优先的条件。他的方法早就确定，作曲的材料全都准备就绪，摆在他面前。我们可将他喻作只需考虑如何酿蜜的蜜蜂。因为匀称规则的蜂巢和蜂房都已营造完毕。它的任务是根据自身的最大能力定出来的，是有节制的。作曲家的情况正是这样。我们可以说，乐曲早在作曲家作曲之前就存在，它在等候作曲家。乐曲早就完全作好了！

乐曲是如何作成的呢？我们是以听觉生活在充满噪声的大千世界里。从这世界的噪声总体中分离出一组极其单纯的声音，就是说能为人之耳识别出来的声音，它们充当耳朵的标记：这是一些音素，它们之间的相互关系是直觉的；我们清晰地感知到这些确切的、显著的关系，如同感知到音素本身那样。我们也能像感觉到某个音符那样感受到两个音之间的音程。

由此，这些音响单位，这些乐音，能组成连贯的结合，能组成连续的或者同声的体系，它们的结构、和弦、相互牵连、纵横交错显示在我们面前，强使我们闻之。我们清晰地将乐音从噪声中分辨出来，从这时起，我们就感到在乐音和噪声之间有种对比，感觉到某种重大结果，因为这种对比是纯和不纯的对比，它可以归结为有序和紊乱的对比，而它本身毫无疑问是取决于某些能量规律的作用。但是，我们不要离题太远了。

因而，对噪声的这种分析，这种辨别力，使我们能够编乐曲，这就像对噪声世界进行分离和开采一样。由于物理科学的介入，这种分析得以完成，或者至少是受到检验、统一起来，并且系统化了。况且，物理科学本身就是在这时候出现的，并被认为是测量科学。自远古时代起，物理科学就能使测量适用于感觉，就能获得最重要的结果：即以恒定的相同的方法，采用各种工具来产生声响感觉。这些工具实际上就是测量仪表。

因此，音乐家拥有一整套完备的早已明确的方法，这些方法使得感觉完全符合创作活动；他所需要的创作材料也都编排齐整地一一陈列在他的面前。他不仅熟悉所拥有的方法，而且对此深信不疑，运用自如。对所拥有的方法的这种深切了解使他能准备和进行创作，丝毫不操心材料和他的艺术的总体结构。

由此可知，音乐拥有一个完全属于自己的特有领域。音乐艺术的世界是乐音的世界，它和噪声的世界完全分离开来。当一个声音仅仅使我们想起某种孤立的事件时，一个响起的乐音却只对自己展现出整个音乐世界。在我讲话的这个大厅中，你们听到的是我的声音和各种杂音，如果突然响起一个音符，如果一支定音笛或者调好音的乐器开始振响，一听到这个异常的声音，它不可能和别的声音相混淆，你们立即会有一种开始的感觉。可能立即产生一种完全不同的气氛，可能会出现一种宁静的等待场面，可能会显示出一个新秩序，一个世界；而你们为了迎接它的来临，注意力可能会非常集中。更有甚者，你们的注意力可能会以某种方法自行展开这些前提，可能会产生与已有感觉同类的、同样纯正的后来才会有的一些感觉。

亦有反证法。

如果音乐厅里正在演奏一部交响乐，全场都沉浸其中，突然有把椅子倒了，或者有人咳嗽，或者响起关门声，我们立即就有一种莫以名之的中断的感觉。好像是某种具有魅力或者难以形容的脆性物体被打碎了或者裂开了。

因而，音乐艺术的本性及其后天即刻获得的特质奉献给作曲家的就是这种气氛，这种强大而又脆弱的魅力，这种乐音世界。

而奉献给诗人的就完全不同，远远没有这么完美。诗人所追求的目的和音乐家所追求的目的，两者之间并没有什么大差别；但是诗人就没有我刚才对你们指出的那么多的优势。音乐家找到的那些完全造就和完全备好的东西，诗人却必须每时每刻地创造或再创造出来。

诗人所找到的东西都处在多么不合时宜和杂乱无章的状态中啊！摆在他面前的是普通的日常用语，是一组如此粗糙的方法，深切了解这些后，就会将它们抛在一旁，而自行创造他的思想工具；谁都在更改词语的意思和传统的不合情理的语法规则，古里古怪地应用它们，古里古怪地解释它们，古里古怪地将它们弄成体系，诗人也必须借用这一大堆词语和规则。没有什么比这种根本性的紊乱更不适宜艺术家的意图了，他必须时刻从其中提取他想造就的条理清晰的成分。没有物理学家来为诗人确定诗歌艺术的这些成分的固定性质、它们之间的关系、以及它们的相同传播的条件。完全没有定音笛，完全没有节拍器，完全没有音阶设计师，完全没有和声理论家。除却语言的语音语调表达出来的含义之外，也完全没有确实性。此外，这种语言一点也不像乐音那样会对独特的感觉，会对听觉产生影响；听觉尤其是期待和专注的感觉。相反，它将完全不一致的听觉兴奋和心理兴奋混杂在一起。每个字都是彼此之间并无关系的一些效果的瞬时组合。每个字都将一个音和一种含义组合在一起。我说错了：它同时将好些音和好些含义组合在一起。所谓：“好些音”，这就是说法国有多少省，每个省里有多少人，这个字几乎就有多少音。对诗人们来说，这种情况是极其不利的，因为他们殚思竭虑追

求到的音乐效果会被读者们的口音败坏或者歪曲。所谓好些含义，则是因为每个字使我们联想起的形象总是相当不同的，而由这些形象派生出来的第二形象彼此之间就绝无相似之处。

语言是一种复杂的现象，它是一些特性的组合，这些特性实际上是相互关连的，同时，在其种类和功能上却又彼此独立。演说词可能富于逻辑，意味隽永，但毫无节律，毫无节拍；它也可能悦耳动听，却满篇荒唐，或者毫无价值；它还可能既条理清晰又言之无物，既朦胧又饶有趣味……要想象出它光怪陆离的多样性，只要说出所有的科学名称就行了，这些科学的产生就是为了这种多样性，好让它应用每门科学的一种成分。我们可以采用许多种互不相干的方法来研究一首诗，因为可从语音、语义、句法、逻辑、修辞等等方面逐一评判它，别忘了还可以从格律或词源方面着手论述它。

诗人所拥有的材料——文字，就是这样的语义多歧，混乱不堪；这使他不得不时而考虑语音，时而斟酌语义，使得他不仅要设法符合和谐的要求，乐段的要求，还须设法符合各种各样的知识性要求：如逻辑、语法、诗的主题、所有类型的形象和修饰辞藻，还没有算上通常的规则。有这么多的要求奇迹般地存在一首诗中并要同时得到满足，你们想想，要写成这样的一首好诗意味着得付出多少精力啊。

文学艺术的无法确定而又必须小心细致的操作就是这样开始的。这种艺术在我们面前显示出两种面貌，它具有两大形式，这两种形式在它们的极端状态中是截然不同的，然而，它们还是被许多中间状态聚合在一起，贯穿在一起。这两大形式，一是散文，一是诗歌。它们的一切混合类型都存在于它们之间；不过，我今天是把它放在极端状态之中来论述的。若将这些极端状态的对立性稍微夸大一些，也许更能说明它：我们可以说，语言既对音乐又对代数学设定了界限。

为了使你们能比较容易地理解我就这个题目的论述，我下面将用一个我经常用的比喻。有一天，我在国外的一座城市里作同样的

报告，当我运用这个比喻时，有位听众递给我一张纸条，上面写着一段非常精彩的引语，它使我明白了，我这比喻并不新颖，至少我认为这是这样。

这段引语摘自拉康^①给夏普兰^②的一封信，在这封信里，拉康告诉我们，马雷伯^③将散文比作走路，将诗歌比作舞蹈，正如我刚才所用的比喻那样。这段引语是这样的：

“您高兴怎样评论我的散文就怎样评论罢，”拉康写道：“优雅，朴素，诙谐，悉听尊便。我决心遵循我的启蒙老师马雷伯的教导，永远不去追求文句的和谐，复合句的韵律，也不去追求什么华丽的辞藻；我所追求的只是清晰，它能确切地表达我的思想。这位老好人马雷伯将散文比作通常的走路，将诗歌比作舞蹈；他说，对于我们迫不得已要做的事情，我们应该容忍某些疏忽；但是，对于我们出于虚荣要做的事情，如果将它做得平平常常，那就显得十分可笑了。瘸子和痛风者不可能不走路，但是，没有什么会迫使他们去跳华尔兹舞或者五步舞。”

拉康所说的马雷伯这一比喻和我的意思是相似的，非常容易领会。我将使你们看到，这是个可供充分发挥的比喻。它能非常精确地展开，范围极广。也许，它是比那些表象的比喻更具生命力的某种事实。

走路像散文一样，总有着一个确定的目标。它是一种朝我们要抵达的某个目的地走去的行为。当时的实际情况，去哪儿干什么，我心之所需，我愿之所驱，我身之所许，以及地面之状况——这些前提决定了走路时应采取怎样的步伐，这些条件规定了走路的方向、速度和最终目的地。走路的全部性质都可由这些在每次情况下奇特地组合起来的即时条件推断出来，从而，不会有相同的同类型的两次走路，每次走路都是一项特别的创造，同时每次走路结束，这项创

① 拉康（1589～1670）：法国诗人。——译注

② 夏普兰（1595～1674）：法国抒情诗人。——译注

③ 马雷伯（1555～1628）：法国诗人和文学批评家。他主张诗歌应偏重理性，排斥俗字和外来语，并应讲究音律和诗韵，对后来法国语言和诗体的改革颇有影响。——译注

造也就被取消，像是耗尽在完成的行动中。

舞蹈却完全是另外一回事。它可能是行动的方式，但这些行动有着它们本身的目的。它无处不去。如果它追求什么东西的话，那只是一个理想的目标，一种情境，一种精神上的满足，一位美人的倩影，或一种自我陶醉，一种生活的极端，一种崇高境界，一种心灵的真善美……但是，尽管它和实用性的走路截然不同，还是得记住这一基本点，虽然这一点是非常容易理解的：舞蹈和走路所用的是同样的四肢，同样的器官、骨骼、肌肉和神经。

诗歌和散文也正是这样，它们所用的是同样的词汇、同样的语言形式、同样的语音。

行动和功能的某些暂时性的规律或惯例是彼此有别的，将它们用在相同的材料和结构上便产生了散文和诗歌。散文和诗歌的不同源于这些彼此有别的规律或惯例。因此，必须谨慎地推究诗歌，就像我们在写散文时那样。确实，在许多情况下，诗歌会不再有什么意义，如果能在散文中找到这种意义的话；反之亦然。由此，为了选择一个范例，常常要立即辩解倒置的用法；因为，对法语语词惯常的、几乎可说是基本的次序所作的种种变动，在各个时代都受到了批评。我认为这些批评是轻率的，批评的理由尽管繁多，但可归结为一句话：诗歌即散文。而这句话是难以接受的。

将我们的比喻再深入展开一些，它是经得住推敲的。一个人在走路。他从一个地方走到另一个地方，所走的路总是一条不怎么曲折的路。在这里，我们要指出，如果限定诗歌须笔直行走，那它可能是不可为之的。人们会教导你们：如果你愿意说下雨的话，你就说下雨罢！但是，诗人的目的不是也不可能是叫我们知道天正下雨。不需要诗人来说服我们带上雨伞。如果你要将诗歌置于“说下雨

罢”这样的形式下，那么瞧瞧龙沙^①的诗篇成了什么模样，雨果的诗篇成了什么模样，节律、形象、韵律和世上最优美的诗句都成了什么模样！诗人往往明显地混淆词性和时间，我们只能从这方面来责备他采用婉转的表现手法和复杂的结构形式。我们没有看到，诗歌具有一种改变语言功能的决心。

回过头来再讲那个走路的人。当他完成了他的行动，到达了目的地，得到了一心希冀的书籍、果实、物品，这种占有立即使他停止了一切行动，果灭了因，目的既达，方法即逝，不论他曾经怎样地行动过，采取过怎样的手段，他现时所拥有的唯结果而已。马雷伯所说的瘸子和痛风者，步履维艰地朝椅子走去，一旦他们走到那里，他们就会坐下去，和一个动作最为灵活的、敏捷地一个箭步就能窜到这把椅子前的人完全一样。散文的用途与此如出一辙。我刚才所说的话，我刚才用来表达我的想法、我的愿望、我的嘱咐、我的意见、我的问题或者我的回答的语言，这种已经充分发挥了它的作用的语言，一经说出随即消失。我说出它来就是使它消失，使它不可挽回地变成你们的语言，而看到我的演说辞不复存在这一显然的事实，我将明白我被人理解了。它完全地和确实无疑地被它的意思，或者至少被某一种意思所取代，就是说被我们与之说话的那个人的印象、冲动、反应或者行动所取代；总而言之，它被那个人的思想变化或者内心的重新认识取代了。而没有理解这一意思的人就会记住和重复这些话。这些情况是不难看出来的……

因此，你们会明白，这篇演说的唯一目的是让人理解，它的优点显然包括通畅，它凭籍通畅转化成完全是别样的东西，非语言的东西。如果你们理解了我的话，对你们来说，这些话也就丝毫不存在了；它们从你们的思想中完全消失了，然而你们却拥有它们的相反意见，你们却拥有以种种想法和感受形式表现出来的某些东西，并

^① 毕尔·德·龙沙（1524～1585），法国抒情诗人。七星诗社主要代表。有《短歌行》、《赞歌集》、《时论集》等。后期作品以抒情诗《致爱伦娜十四行诗》最著名。——译注

据此以一种可能完全不同的形式恢复这些话的原意。

换句话说，在具体或者抽象地使用特别具有散文性质的语言后，形式不会被保存下来，它不会在被人理解之后依然存在，它在产生影响、让人理解和存在之后，便消失在明晰之中。

可是，诗歌却相反，它不会在写出来之后就消逝；它是特意制造出来的，为的是能从其灰烬中再生出来，为的是能时无定限地重新变成它原先的样子。

我们可以通过这一显著的特点来识别诗歌，我们也能由此来给它下定义：诗歌的目的是重现于形式中，它促使我们用智力恢复它的原状。如果让我借用一个工业技术的术语的话，我要说诗歌的形式是自动得到补偿的。

这是一个奇妙的性质，最有特点的性质。我要使你们对此有一个简明的形象。设想一个钟摆在对称的两点之间摆动。将诗歌形式、节律的感染力、音节的铿锵、朗诵时的形体动作、词与词不合习惯的组合引起的你们最常有的心理惊讶这些概念与一个对称点联在一起；将智力作用、对你们构成“内容”的种种看法和意识、已知诗篇的“含义”与另一个对称点联在一起。这一对称点和前一对称点是共轭的。于是，你们就会看到，当你们的心灵为诗歌所征服，完全柔顺地听凭诸神的语言接连不断地驱使时，你们的心灵活动或者说你们的思想活动便由声音转向意义，由形式转向内容。起初一切都像在平常运用语言时那样，可是，随后每句诗都可能会使得活动着的钟摆回到它言语和音乐的出发点。阐发的意义得到唯一的解释，唯一的形式，意义就来自这一形式。因此，在形式和内容之间，在声音和意义之间，在诗篇和诗境之间，显现出一种摆动，一种对称，一种含义的等同，一种力量的均衡。

在我看来，感受和表达之间的这种和谐交流即是诗歌力学（就是说用语言来造就诗境）的基本原理。诗人的职业就是用技巧去寻找并且幸运地找到语言的这些奇特的形式；关于这种语言的作用，我已经尽力给你们作了分析。

如此定了性质的诗歌便和一切散文有着根本的区别：它尤其与那些为了产生现实幻象而对一些事件所作的描绘和叙述截然不同，就是说它和长篇小说与短篇小说截然不同，当后两者旨在将真实性的感染力、现实生活的人物、场景和其它表象给予所叙的故事时，这种差别甚至还具有一些显而易见的有形标志。端详一下小说的读者和诗歌的读者，将他们的姿态作一番比较。读者可以是同一个人，但他在读小说或读诗歌时会判若两人。看这个小说的读者：当阅读使他浸沉在想象的生活中时，他的身体仿佛没有了生命。他的双手支着额头，只有思想还在，他在思想中活着、行动着、受着煎熬。他完全被贪婪地读着的内容吸引住了，他无法克制自己，因为有个我莫以名之的魔鬼催促他向前，向前。他急欲知道下回如何分解，想了解结局究竟怎样，这种束缚紧紧拴住他，折磨他，他时而畅怀大笑，时而黯然神伤，他不再是他自己，他只是一个没有了抗御外力的头脑，就是说这个头脑正耽于各种形象中，正经历一场轻信的危机。

诗歌的读者则完全不一样。

如果诗歌真正地影响了某个人，那就丝毫不是将他从他的天性中分裂出来，一点不会用虚构出来的、纯粹是精神的生活的种种幻象去感染他。诗歌不会强迫他接受虚假的现实；虚假的现实要求接受它的人心灵柔顺，从而会忘却自我。诗歌的作用必须扩展到整个人身；它要用节律使人的全部肌肉组织亢奋起来，它要释放或解开被束缚着的人的语言功能并使它们充分发挥出来，它要人往深处思想，因为诗歌的目的在于促成或者重现活着的人们的团结和融洽。当人被一种强烈的感情控制着的时候，这种感情不会放弃其任何一种力量，于是超乎寻常的团结就会显示出来。

总而言之，诗歌作用和一般小说作用之间的差别是生理性质的。诗歌在我们感情的各种功能的更为广阔的领域内展开，它要求我们几乎是全部心身地参与进去；而短篇小说和长篇小说，确切地说，是要将我们变成梦想中的人物，变成我们可随意设想的幻觉人物。

可是，我得重复一遍，在这些文学味的极端措辞中，存在着种