

意大利二十世纪文学丛书

吕同六 主编



YIDALI
ERSHISHIJI
WENXUECONGSHU

意大利

二十世纪 诗歌

吕同六 译

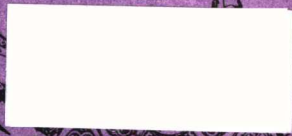


安徽文艺出版社

1546.25
1897
意大利二十世纪文学丛书
YIDALIERSHISHIJIWENXUECONGSHU
242

意大利 二十世纪 诗歌

吕同六 译
安徽文艺出版社



(皖)新登字04号

此书为国家八五规划图书

意大利二十世纪文学丛书

吕同六 主编

意大利二十世纪诗歌

吕同六 译

责任编辑：张 磊

出 版：安徽文艺出版社(合肥金寨路283号) 邮政编码：230063

发 行：安徽省新华书店

印 刷：安徽新华印刷厂

开 本：850×1168 1/32

印 张：6.375

插 页：2

字 数：146,000

版 次：1993年2月第1版 1993年2月第1次印刷

印 数：5 000

标准书号：ISBN 7—5396—0804—8/I·724

定 价：4.40元

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

意大利二十世纪诗歌：传统与革新

吕同六

贫血的缪司女神，
跌进陈旧格律的茅草堆。
让我们，年轻人，打开窗户，
换掉发霉的空气！

尼奥里：《打开窗户》莫雷蒂

这是意大利诗人多梅尼科·尼奥里(1838—1915)，65岁高龄时，重新焕发了青春年华的激情，向后生们发出的革新意大利诗歌的呼吁。

时值1904年。人们刚刚告别19世纪，跨入20世纪。其时，物质大生产和科学技术急速发展。社会生活极大改变了原来的模样。尼奥里的大声疾呼，正表达了意大利诗界上上下下急切希冀跟上社会变革的步伐，对最敏感的艺术形式——诗歌来一番革故鼎新的心愿。他的这首诗一时间不胫而走，四处传诵，成为富于象征意味的名诗，成为新世纪一代诗人的行动口号。

其实，19世纪末叶，不少诗人已处于生活、艺术的诸种难以排解的矛盾之中。他们因此苦恼。他们因此探索。他们厌恶民族复兴运动以后使他们深感失望的、沉重的、龌龊的现实，他们意欲摒弃这个现实世界，他们向往理想至上，热中唯美主义。然而，他们作为社会的人，又无法揪住自己的头发离开人世问，又不能不“进入”充斥着痛苦、贫困和辛酸的世界。

大诗人卡尔杜齐(Giosue Carducci, 1835—1907)，是意大利第一位诺贝尔文学奖得主。他的后期诗作中，民族复兴运动时期激越昂扬、意气风发的情感，日益淡化了，诗人更倾心于袭用古希腊罗马诗歌的韵律，追求美的艺术形式。然而，回归古典的传统，只是卡尔杜齐后期诗歌的一个方面；另一方面，他也意识到当时流行的诗歌韵律的贫乏，同社会生活的不相适应。因此，他又对诗歌的格律、结构，作了某些革新的尝试，力图开创一种贴近自然，贴近人的情感，质朴、清新的诗风。诚然，他的这种努力还称不上是创新，但毫无疑问，对于意大利诗歌古典传统却是异乎寻常的。同时，在他的后期诗作中，对同时代人的生存问题和心理状态的阐释，也显示出一些新的因素。

这样，在跨世纪的第一位大诗人卡尔杜齐身上，传统与革新就如此矛盾地、不平衡地却又合乎自然地紧紧纠结在一起。卡尔杜齐诗歌创作的这一特征，是具有典型的、象征的意蕴的。这也似乎预示着，20世纪意大利诗歌，贯串着一根红线：传统与革新的交织。

另一位鼎鼎大名的诗人邓南遮，凭着他的敏锐的艺术感觉，察觉到了直觉与表现之间存在着颇难逾越的鸿沟。但颇有意思的是，他又发现，词汇具有无穷无尽的潜力。因而他在孜孜探索人生经验中前人少有涉足的范畴时，便煞费苦心地使词汇具有

最大限度的可塑性、精致性和深刻性，以最大限度地揭示人的精神世界的神秘的、被人忽略的领域。评论家把他的诗歌的这一长处不无道理地形容为“对阴影的探索”。因此，邓南遮写作诗歌，说穿了，就是为着锻造一种具有穿透力和透明性的表现手段。他的那些精细地捕捉和表现美、色彩以及心灵的细微感情的诗歌，无疑是对意大利诗歌传统的某种突破和变革。大凡20世纪意大利小有成就的诗人，几乎没有一个不受到邓南遮的影响。可是，物极必反。当邓南遮的诗歌风靡文坛，日益成为脱离现实的、僵化的、唯美的诗歌时，它又跳到了另一个极端，沦为一种沉重得可怕的传统！

在20世纪初叶的意大利诸诗派中，“微暗派”（又称“黄昏派”），是颇为引人注目的。

“微暗派”这个提法最早见于批评家博尔盖塞1911年发表的一篇文章。博尔盖塞认为，如果说，近代意大利诗歌的伟大传统的体现者，是19世纪诗坛三杰福斯科罗(Ugo Foscolo, 1778—1827)、曼佐尼(Alessandro Manzoni, 1785—1873)和莱奥帕尔迪(Giacomo Leopardi, 1798—1837)，他们代表着近代意大利诗歌传统的朝气蓬勃的黎明，而另外三位诗坛巨星卡尔杜齐、帕斯科利(Giovanni Pascoli, 1855—1912)、邓南遮标志着这一伟大传统的光辉灿烂的正午，那末，莫雷蒂、科拉齐尼等还只在诗坛上“微暗地”闪光的一批年轻诗人的出现，则意味着上述意大利近代诗歌传统业已日落西山，步入黄昏。这些青年诗人因而被称作“微暗派”。

微暗派是高举反邓南遮的大纛登上诗坛的。这一派诗人的诗歌语言具有某种值得重视的新意。他们追求诗歌的散文化；在他们的笔下，诗歌不再是精雕细琢的艺术品，而还原为文辞

不事任何雕饰，普普通通，实实在在的东西。他们努力缩短诗人同读者的距离，诗人不再居高临下，而是和读者平起平坐，采用诗人同读者娓娓叙谈的方式，来抒写脆弱、疲惫的人生，平淡、单调的外省生活，现实世界的爱情和大资产者的忧伤心态。

信手拈来两首微暗派诗作的片断：

下雨了。星期三。我来到切塞纳
在我新婚的姐姐家作客，
她六七个月以前才出嫁。

莫雷蒂：《在切塞纳》

你为什么叫我诗人？
我不是诗人。
我不过是一个哭泣的孩子。
你瞧，我只有洒向沉默的眼泪。
你为什么叫我诗人？

科拉齐尼：《一个可怜的、多愁善感诗人的失

望》

显然，微暗派这些内容和风格都很朴实的诗歌，是对邓南遮诗歌中美化了的生活之梦和超人神话的反拨，是对邓南遮的典雅、精细、浮华文体的摒弃。

微暗派诗人戈扎诺笔下的人物，可以说是反邓南遮的典型：

你穿一身农家服装

几乎是个丑八怪，毫无魅力，
可你有一张主妇的善良的脸孔

戈札诺：《一个名叫幸福的小姐》

托托一年又一年梦想着爱
可爱始终没有来。
他曾经梦想为女明星和公主殉难
可如今找了个十八岁的厨娘当情人。

戈札诺：《托托·梅卢梅尼》

这些平淡无奇的诗句，对爱情和女性的调侃和几乎粗俗不堪的描绘，同邓南遮精致地描叙的女性的容貌之美，恋人之间狂放的、有时近乎肉欲的爱，形成了鲜明的反差。

微暗派里对邓南遮的传统发起的一次有力的冲击。邓南遮时代开始走向没落了。但另一方面，微暗派又是对19世纪意大利现实主义诗歌传统，对“浪子派”诗人的散文化风格，对帕斯科利钟爱平庸的事物和卑微的现实的倾向的继承。

我们倘若作纵向的历史考察，便会发现这样一个很有趣的现象：微暗派反对“兄辈”（邓南遮）的传统，却又继承“父辈”（19世纪现实主义诗歌和帕斯科利）的传统。

不妨再作进一步的探究。微暗派诚然是反邓南遮的英雄，但他们宣扬的信念的危机，失落的空虚感，个性与社会的割裂，对孤独的渴求，封闭于自我的小天地，同邓南遮以利己主义为核心的唯美主义，尽管在艺术形式上是相悖的，但在思想渊源上却有着某种相通之处。这或许是微暗派诗人所不愿承认的，但这毕竟是现实。

倘若我们再作一横向的比较，则不难看出，微暗派诗歌又

受到法国、比利时诗人魏尔兰、拉弗格、萨曼和罗登巴赫等诗人的影响，或者说，同他们有颇多相近之处。魏尔兰擅长表达的婉约的情思，内心的憧憬和惶惶不安的情绪；拉弗格不拘绳墨的自由诗；萨曼用不事雕饰的辞句抒写的无限的忧愁和朦胧的梦影，罗登巴赫对故乡风物的追忆和怀旧的心态，在微暗派的诗歌中都可见出或浓或淡的投影。

由此，我们可以认为，在微暗派诗人身上，传统与革新是相辅相成的，或者说，这两者的关系是你中有我，我中有你。只是他们在思想认识上缺乏对时代的本质把握，在审美主张上缺乏鲜明性，在艺术创新上缺乏活跃性；这种局限性，就是微暗派诗歌在意大利20世纪诗歌史上未能大放异彩，而仅仅“微暗”地发光的缘故。

未来主义在1909年的诞生和随后的迅速扩张，犹如一石击水，搅乱了意大利诗坛相对平静的态势。意大利历史上，还从来不曾有过像未来主义这样的文学艺术运动，以成打的狂热宣言和激进的美学主张，强烈地震动了文坛。

未来主义同沉醉唯美世界的邓南遮，同眷恋外省卑微生活的微暗派迥异，他们明确地意识到，意大利已紧随欧洲社会，走上了急速工业化的道路。他们欣喜地把目光投向构成这一新现实的元素：大工厂、工人群体、大都市、机器、汽车、速度在他们看来，宏伟的世界因速度的美而更加多姿多彩，奔驰的汽车远比古希腊的雕塑杰作更加富于魅力。他们要求艺术保持同现实的联系，跟上时代的步伐。因此，就艺术同现实世界的关系这一基本问题而言，未来派比邓南遮、微暗派进步了，他们更具有现代意识。

就艺术纲领而言，未来主义对传统持彻底否定的态度。他

们以为，既往的文学艺术只止于对现实作静态的描摹，并且过于伤感、苍白和冷冰冰，业已僵化。未来的艺术应当是破坏旧的社会秩序和旧的文学传统的有力武器：

我写的每一首诗
都是一把燃烧的
烈火！

帕拉采斯基：《纵火者》

他们主张面向未来，倾力反映资本主义大生产这一新的社会现实所派生的新的价值观念、新的道德观念，讴歌科学技术迅猛发展的时代的特征——运动、竞争和进取，讴歌速度的美。这意味着，动态地反映客观现实，或者说，反映客观现实的动态，是未来派审美原则的出发点。由此，他们要求大胆革新艺术表现手段，废弃传统的语言规范：

我的新歌
不需要格律、韵步和规矩。

索菲奇：《诗的理性》

他们采用奔放、跳跃的词句，热中直觉、感应、想像和联想的绝对自由，突出色彩、声响、字形等物理因素和作用：

我，一个强者
能够使一个钟点
具有一个星期的生命，
或者，把钟点

像柠檬一般
紧紧捏在坚硬的手心里，
挤出一刻钟的
乳汁！

马里内蒂：《时间与空间》

这是一首典型的未来主义诗歌的一节。从内容上看，马里内蒂勾画了一个意欲摧毁现存社会秩序的“强者”，时间与空间的反叛者的自画像。从形式上看，这是一首“自由诗”，诗人摒弃传统的诗歌韵律模式，而完全遵循一种顺应内心情绪急促而跳荡的节奏，用粗暴、怪特的笔触，来宣泄他这个“强者”强劲的情绪和强烈的个人意志。

有的评论家指出，超现实主义、表现主义都产生了杰作，而未来主义者却没有创作出上乘之作，未来主义仅仅意味着抗议。这一见解相当尖刻，但不无道理。然而，问题本身却远为复杂得多。

未来主义确实是一个很庞杂的运动。它在政治上集虚无主义、民族主义和无政府主义之大成，但同时它又包含了反教权主义和对劳工阶级斗争的颂扬，未来主义成员中，有左中右之分，日后分化出共产党员、社会党员和法西斯主义分子。未来主义不仅在政治上是一个很不统一、协调的运动，而且在艺术理论和实践上也是一个很不统一、协调的运动。

在艺术主张上，帕皮尼、帕莱采斯基、索菲奇等“异端未来主义者”，是同马里内蒂相对立的。他们公开批判马里内蒂的虚无主义艺术观，指出“盲目地拒绝过去，势必导致盲目地否定未来”，强调“对文化的吸收与超越”。正是这些“异端的未来主义者”留下了在诗歌史上值得一提的篇什。

而以马里内蒂为代表的右翼未来主义，把虚无主义作为自己的理论纲领，否定并破坏文学发展进程中的秩序和规范。然而，文学发展进程的任何一个阶段上的思潮、流派，都不可能是空穴来风，它们都萌芽和生发于传统之中，都是对传统的某种继承与弘扬。传统是任何文学发展进程的不可或缺的坚实基础和先决条件。右翼未来主义要同传统一刀两断，宣扬一切从零开始，这就必然使它自身的发展失去了可靠的基础和依托，无根之木自然无法生发翠绿的新芽。

未来主义的艺术纲领和探索，从整体上来说，是激进的，过头的，有时甚至是荒谬的，离奇的。它在艺术形式、手法和语言方面进行的种种试验，大胆新奇，但往往违背艺术发展的客观规律，从而沦为耍弄花招和文字游戏。考虑到本书的主旨和篇幅，我们没有选收这一类型的未来主义诗歌。显而易见，未来主义的反传统，追求新，并不是创新的同义词。看来这正是未来主义在文学领域的成绩令人失望的缘故。

但绘画和雕塑是例外。或许，造型艺术是未来主义者体现自己的审美原则的最适宜的形式。未来主义画家、雕塑家不着眼于事物既成的形式，而重视事物不停顿的运动、组合，即所谓事物的“普通的动力学”，他们用造型语言来表达对现实的直觉感受，表现运动、光和色，比较诗人用文字来表达这一切，显得更加得心应手得多。

颇为有趣的是，未来主义以反传统相标榜，然而，传统却具有一种非凡的魔力，任你怎样反叛，都无法与之决裂。相反，传统总是以这种或那种形式粘附在你身上。其实，这是不足为奇的。从历史的角度考察，传统可以说是文学发展的历史进程中积累的一切精华；如果把视野再放宽一些，则可以认为，传统是文学长河中的一种存在，一种积淀。正是在这个意义上，

不妨说，先于未来主义而在文学史上存在过的象征主义、邓南遮唯美主义，也都不失为一种传统。因此，未来主义虽然竭力要挣脱传统的锁链，但它的努力不可避免地要归于失败。它必然要或多或少带着传统的胎记，保留着传统的基因。

马里内蒂的一些较为成功的作品，分明较少受他的宣言的制约，较少反传统的色彩。另一方面，马里内蒂的创作活动，是从用法语写作象征主义诗歌起步的。象征主义的审美特征在他的诗歌中打着深深的烙印。他是象征主义诗歌传统的继承者。而在马里内蒂起草的未来主义宣言中，还可以发现柏格森的直觉主义，否定理性，强调用直觉认识来把握事物的观点，更可以发现尼采崇拜的暴力、强人的哲学。马里内蒂以反邓南遮自诩，但在他的纲领和实践中，对力量、冒险精神和进取的讴歌，又分明可以见到邓南遮的影子。这真是荒唐而又自然的殊途同归。而马里内蒂这个反传统的勇士的个人经历，是以“纵火者”的姿态杀上文坛，末了却摇身一变为反对社会主义和革命的消防队；他曾要摧毁图书馆、博物馆和科学院，晚年却欣然接受墨索里尼的任命，当上意大利科学院院士。这又是多么富有讽刺意味！

如果说，未来主义在文学领域没有产生杰作，是不容否认的事实；那末，同样不容否认的是，未来主义对意大利文学也产生了深远的影响。未来主义的艺术纲领，既有破坏性的一面，又有变革性的一面。针对邓南遮追求诗歌形式的美和文辞的美的倾向，未来派提出了突破诗歌语言的旧框框，丰富词汇，使诗歌的形式和语言适应新的时代的要求。这一派诗人注重诗歌自由、灵活的形式，不把语言规范当作束缚艺术构思的框框，强调诗歌本身的、内在的节奏。他们把日常生活的语言、政治、科学技术的新词汇，吸收到诗歌中来，冲刷了诗歌界的守旧习

气，这对唯美主义是个不小的打击。

他们采用运动的形象化手段，突出声响和色彩的效果，用强烈的对比来描写普通的日常生活（戈沃尼的《市镇》、杰尔比诺的《争斗着的大自然》），把诗歌的视觉形象和听觉形象结合起来，使物的感性现象成为刻画人的内心意识的一种手段（帕拉采斯基的《生病的喷泉》），在扩大表现手法上有所突破。

意大利不止一代的诗人借鉴或吸取了未来主义的经验，如“呼声派”的诗歌创作。而隐秘派主将翁加雷蒂早期干脆就是个未来主义诗人。苏联无产阶级诗人马雅可夫斯基曾指出他同意大利未来主义思想上的分野，又承认他在艺术表现形式上和它的共同点。马雅可夫斯基诗歌中，刻画运动着的事物的形象，善用新奇的词语，生动、夸张的想像，探索诗歌的节奏、韵律，利用声音的模拟和组合来表现主观的感觉和思想等，都是同典型的未来主义艺术特征分不开的。

20年代，是意大利诗歌兴旺的时期。这个时期是以一个具有欧洲和世界影响的诗歌流派为标志的。这就是隐秘派（又译称隐逸派、奥秘派）。

隐秘派为诗坛奉献了一批出类拔萃的诗人，如翁加雷蒂、蒙塔莱、夸西莫多，后两位曾分别获得诺贝尔文学奖。隐秘派的诗学，在整整半个多世纪的时间里，影响了不止一代的意大利诗人。

隐秘派在诸多方面进行了可贵的创新，开了意大利诗歌的新生面。

同卡尔杜齐、帕斯科利和邓南遮不同，隐秘派诗人不再囿于自我的内省，或玩赏精美的艺术形式，他们的创作行为蕴含着鲜明的批判意识。这种批判意识显然是同时代紧密关联的。

20年代，正是意大利从资本主义向法西斯主义过渡的年代，是墨索里尼建立世界上第一个法西斯独裁政权的年代。在这风雨如磐的黑暗岁月，诗人们的内心涌动着极其复杂、微妙的情绪，他们以诗人的敏感，体验到心灵如同黑暗的夜晚的痛楚。在他们诗作的字里行间，充溢着对残酷的现实和民族的灾难而萌生的忧患意识和危机意识。他们别具匠心地运用曲折而奥妙的手法，把这样的情绪宣泄出来，把它们的批判意识化作投枪，掷向“生活之恶”。

在相当长的时间里，邓南遮的唯美主义曾风靡意大利诗坛。微暗派发动的旨在使诗歌非英雄化和叙事化的运动，未来主义的破坏多于建设的诗歌主张与实践，都曾给邓南遮的诗风以不小的冲击，但它们由于本身的局限性终究未能成大气候。只是到了隐秘派登堂入室，闯进诗坛，才以别具一格的诗歌一扫专心玩弄形式美的高贵诗风。

“倘若诗歌的问题就在于让自己明白，那末，谁也不会去写诗了。问题在于让别人明白quid^①……”。

“我的诗作全是树林中自生自长的蘑菇；它们被人采集，吃掉。有人发现它们是有毒的，而另外一些人则断言它们是可以食用的。”^②

蒙塔莱这两段“自白”，再清楚不过地表明了隐秘派诗人的旨趣，表明了他们同生活，同自然，同大众的水乳交融的关系，他们对纯朴、真挚诗风的向往，从而同邓南遮的高雅的唯美诗歌划清了界限。

从意大利20世纪诗歌发展的整个历史进程看，隐秘派的审美追求，乃是微暗派化诗歌风格的努力的继承和延续。然而，

① 拉丁语，意为某种东西。

② 蒙塔莱：《自白》，载《国际诗坛》第4辑，1988年，漓江出版社。

这不是在同一平面上的重复和继续。隐秘派没有再走微暗派诗歌平淡无奇的散文化的路子，也扬弃微暗派调侃式的叙事化风格。隐秘派既反对邓南遮精致、矜持的纯诗歌，又执着追求诗歌纯朴、自然的风格同完美的形式的结合，尤其重视诗歌语言的音乐性。在这一派诗人看来，音韵是诗歌不可或缺的重要元素。一部诗歌史，就是语言和音乐的血缘关系史。最古老的诗歌的诞生，是出于部落人在原始音乐中加上言语的需要。待到诗歌成为书面的东西，它同音乐的血缘关系仍然清晰可见。所以，隐秘派大师蒙塔莱才如此直截了当地表示：他的诗歌是“音乐+观念，换言之，与其说我的诗歌是这两者的总和，毋宁说是它们的相互渗透”。隐秘派三巨头翁加雷蒂、蒙塔莱和夸西莫多的诗风各不相同，但他们的诗作都讲究音韵，既真挚可亲，又富于交响乐般的韵味，使意大利诗歌达到了一种崭新的艺术境界（如蒙塔莱的《英国圆号》，翁加雷蒂的《请不要再喧哗》，夸西莫多的《岛》）。

隐秘派擅长抒发内心世界瞬息间微妙、奥秘的感受。不过，这一派诗人并不像未来派那样致力于捕捉瞬息间模糊不清的、彼此之间缺乏逻辑联系的，因而也是片断的、叠合的感觉印象。他们执意表达的，是诗人体验到的直接的、但又进行了理性加工的，因而具有必然的内在联系的印象、感受和意象（如蒙塔莱的《希特勒的春天》，夸西莫多的《归乡》）。

为此，隐秘派诗人十分注重语汇的实质，他们大胆放弃传统诗歌习用的语汇，努力寻求一种不带任何浮华的雄辩色彩，且是采自现实的、富于表现力的语汇。或者更准确地说，他们重新赋予那些被人们在日常生活中千百次地应用的语汇的原始的涵义，使这些语汇当初第一次使用时所具有的原本涵义，即当初能够确立人与现实之间的关系的原本涵义，得以还原，这些

语汇从而也就获得了新意。这样，隐秘派诗人笔下的语汇就摆脱了拖沓和僵滞，而具有了表现难以表现的事物，表现现实的隐含的本质的活力（如蒙塔莱的《汲水的轱辘》，翁加雷蒂的《守夜》，夸西莫多的《柠檬树上的黑喜鹊》）。

隐秘派很重视类比的运用。类比，曾是未来主义的重要艺术特征之一。未来主义主张绝对自由的类比，他们用“类比的链”，把迥然不同、缺乏任何特征上的相似的两种事物生拉硬扯在一起，在多数情况下，结果只能是扭曲客观事物的形象，一味宣泄强烈的个人意识。隐秘派诗人也像未来派一样擅长类比，但同未来派比较，他们的类比运用具有了新意。他们排除浅近、平庸、乏味的类比，而着力把握不相似的事物之间相似的内在特征，如翁加雷蒂把“记忆”比作积淀在心灵的“尘云”。夸西莫多则形容悲哀的呐喊为“黑色呐喊”，借助类比，把听觉印象同视觉印象融为一体，既意味深长，又饱含诗意，给人以独特而新鲜的感受。

隐秘派诗人摒弃廉价的乐观主义，拒绝法西斯当局要求文学承担歌功颂德的使命。蒙塔莱从日常生活的常见场景中，如枯黄的败叶、干涸的溪水、奄奄一息的鸟儿，揭示在那特定的社会情势下体验到的令人窒息的“生活的邪恶”。在夸西莫多的诗篇中，对失去的西西里岛的眷恋，伴随着诗人每日每时的孤独，夜晚降临心头的痛楚体验。

特别值得一提的是，隐秘派的代表诗人都具有良好的教养和文化素质。他们或从小熟读古典诗歌，或在外国深造；他们又都是出色的翻译家，把古希腊罗马大家和当代外国经典作家的名作译成意大利语，他们的译作几乎无一例外地是优秀的艺术再创作。他们博学广识，兼收并蓄，从古典和域外的文学宝库中汲取滋养，大大丰富了自己的创作。