

20世纪桂冠诗丛

里尔克诗选

臧

棣

编

20世纪桂冠诗丛

里尔克诗选

臧 棣 编

中国文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

里尔克诗选/(奥)里尔克著;臧棣编. —北京:中国
文学出版社,1996.8

ISBN 7-5071-0326-9

I. 里… II. ①里…②臧… III. 诗歌-作品集-奥
地利-现代 IV. I516.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 21503 号

里尔克诗选

中国文学出版社出版发行

(北京百万庄路 24 号 邮政编码:100037)

中国政法大学印刷厂印刷 新华书店经销

1996 年 9 月第 1 版 1996 年 9 月北京第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:13

字数:260 千 印数:1—9000 册

定价:15.80 元

20世纪桂冠诗丛

出版说明

本诗丛是本着满足国内广大诗歌爱好者的迫切需要、推动新诗创作的宗旨而编辑出版。入选诗人均为本世纪世界各大语种一流大诗人而在中国未曾出版过较完备的诗集者。他们俱属国内诗歌读者亟欲一睹其全貌(或概貌)的优秀诗人,其创作实绩和献身诗歌艺术的精神无愧于“桂冠”的荣誉。

需要说明的是,本诗丛具有填补空白的性质。因此,有些诗艺超卓、影响甚或更大且其诗作在国内已有多种版本、广为读者熟知的中外大诗人的诗集未列入本诗丛。

本诗丛在编选或翻译等方面都有相当难度,加之限于编者水平,错谬在所难免,恳请读者、专家海涵、指正。



里 尔 克

20世纪桂冠诗丛

顾问	卞之琳	杨宪益	杜运燮
	郑敏	袁可嘉	谢冕
	孙玉石	洪子诚	蓝棣之
编委	西川	王家新	唐晓渡
	臧棣	葛雷	李方
	王伟庆	余世存	橡子
	谷行	西渡	
策划	谷行		

汉语中的里尔克

臧 棣

里尔克堪称中国新诗中历久不衰的神话。无论是在30、40年代，还是在现时，对中国诗人来说，他都是一位令人着魔的伟大诗人，一位风格卓越、技艺娴熟、情感优美的现代诗歌大师。在许多方面，比如在诗人的性格与生活的关系上，在天赋与写作技艺的关系上，在心灵的敏感与诗歌的关系上，在从事现代诗歌写作所需的精神品质上，甚至在对女性的关系上，他都起着示范性的作用。用更简洁的话说，他本身就是一部有关现代诗歌的写作奥秘的启示录。

里尔克对中国新诗所产生的卓异影响是难以估量的，也是很少有人能与之比肩的。这种影响不仅反映在时间的长度上，也体现在精神的强度上。从诗歌史的时间观点看，里尔克在30年代，即开始对中国诗人产生实质上的影响。艾略特、奥登对中国诗人的影响，虽然也可以追溯至30年代，但比起里尔克来，仍然要晚上几年。从文学影响学的观点看，里尔克的影响更深入，更全面，更具有震撼力；虽然从诗歌批评的角度上说，这未必全都是有益的。在30、40年代，艾略特对中国诗歌的影响主要体现在某些被判定是与现代诗歌有关的写作技巧和艺术观念上，奥登的影响差不多完全限囿于修辞领域，只有里尔克的影响越出了上述领域，对中国诗人的人格风貌和精神

态度产生了深刻的影响。里尔克在这里提供的是一种诗歌精神上的范式，隐秘地满足了中国诗人对诗歌的现代性的渴望。

最令人困惑、也最令人感兴趣的是，在对中国诗人产生影响的过程中，里尔克几乎消蚀了文化传统的异质性，或者说轻巧地跨越了通常难以逾越的不同文化传统之间的鸿沟。这倒不是说，中国诗人对里尔克的鉴赏力有多么全面，而是说，他们对里尔克的很少遇到心理方面的障碍，或文化背景方面的难题。有时候，甚至会出现一种奇妙的幻觉：一位真正的中国诗人会觉得他在欣赏和领悟里尔克的诗歌艺术上并不比一位德语诗人逊色。很明显，在中国诗人和里尔克之间存在着一种心灵上的默契。虽然我意识到我的话可能有点夸大，但我仍然想说，在很大程度上，中国诗人是通过里尔克的眼睛首次隐约而又敏感地眺看到新诗的现代性前景的。他们用里尔克的眼睛反视自己，意识到了新诗完成其自身的现代性的可能的途径。这种情形，至少在 30、40 年代不止一次出现过。

也许会有人对存在着心灵上的默契的说法表示难以置信。或者，认为这是一种浪漫主义的表述，经不起影响学严格而细致的辨析和推敲。但我相信，把中国诗人对里尔克的精神气质的深刻理解，以及这一理解所唤醒的蕴藏他们自身中的相同的精神气质，称为心灵上的默契是恰当的。因为在里尔克的影响中，不仅有对他的诗歌艺术的崇敬和钦佩，不仅有对他的诗歌观念的推重和认同，而且更有对他的诗歌精神的领悟和信任。阅读里尔克，尽管存在着语言的障碍（这种障碍不会因我们精通德语而全

然消隐),但仍意味着文本被精神浸透时所获得的巨大的欣悦。真正的里尔克(如果有的话)和中国诗人心目中的里尔克之间,肯定存在差别;换句话说,德语中的里尔克和汉语中的里尔克不存在是否吻合的问题。在这里,变形,或者差异是一位诗人在经历异质语言的翻译后保持活力的秘诀。变形或差异,也可以理解为一种误读,不过与庞德对中国古典诗歌的策略性误读判然有别,中国诗人对里尔克的误读属于一种创造性误读,它极少受到文化背景、文学传统、美学观念和语言的异质性的束缚。

中国诗人对里尔克第一次有效的阅读是在1926年,是由冯至借助《旗手克里斯多夫·里尔克的爱与死之歌》完成的。具有巧合意味的是,就在这一年圣诞节过后的第四天,里尔克溘然去世。这次阅读令冯至激动不已。十年后,他在谈及这次阅读的体验时写道:“那时是一种意外的、奇异的获得。色彩的绚烂、音调的铿锵,从头到尾被一种幽郁而神秘的情调支配着。”(见《里尔克——为10周年祭日作》)这次阅读虽然还谈不上有什么重要的发现,但它还是指认出了里尔克诗歌中的两个重要因素:浪漫主义和神秘主义。浪漫主义可以说是贯穿在里尔克身上的一个谜。早期的里尔克展现的完全是一个浪漫主义诗人的风采:感情丰沛,意象纯洁,格调哀婉。有一个流行的说法,认为里尔克在悉心领会罗丹的现代雕塑艺术之后(实际上,里尔克转向现代主义的过程要复杂得多,至少还应包括他对弗洛伊德、尼采、盖奥尔格、雅可布森的阅读和认识),脱胎换骨,成长为后期象征主义在德语诗歌

中最重要的代表人物。但真正的问题则可能是，里尔克始终是一位运用现代主义的面具把自己隐藏得天衣无缝的浪漫主义诗人。隐形的浪漫主义如果不是里尔克诗歌的灵魂，那么至少是他的诗歌精神中的一个重要的组成部分。直至晚期，里尔克仍然喜欢通过阅读克莱斯特、荷尔德林，来帮助自己恢复创作灵感。

对中国诗人来说，唯一真正理解起来比较困难的是里尔克的神秘主义。这种神秘主义中最容易被接受的部分是，它坚称真正的艺术作品得自神助的观念。里尔克曾经深为塞尚和罗丹的劳作精神所触动；应该说，一俟精神状态良好，体力恢复的时候，他就会发奋写作，把自己埋入一种亢奋的狂迷的劳作状态。但实质上，里尔克对写作所持的态度是柏拉图主义的：作品只有来自神灵所助才具有永恒的价值。他把《杜依诺哀歌》和《献给奥尔甫斯的十四行诗》都自视为犹如神助的作品。这种观念听起来激动人心，实际上却极其有害。它除了向不那么了解写作的秘密的人兜售以外，如里尔克在信中向塔克度斯侯爵夫人所述，作为一种观念在现代写作中已没有多少市场。但冯至在 30 年代却接受了里尔克的这种说法，并把是否得助于神奇的灵感作为一种潜在的衡量作品的标准。这种观念最直接的危害是，把写作的内驱力移交给难以测度的灵感，从而导致诗人在得不到他所需要的灵感时便放弃写作的结局。灵感在极其罕见的情况下也许会使作品出类拔萃，但常见的情形却是使作品骤然减少。更可悲的是，在自诩的等待灵感降临的漫长的时光里，写作已经在主体自身中崩溃或消失。灵感看似创造力的天使，实际上

却是创造力的敌人。关于灵感，瓦雷里说过的一句话颇引人深思，他说他从不信任灵感。换句话说，从批评的角度看，灵感不过是低级的写作用以进行自我标榜的东西。里尔克的“灵感”，如果能被正确地解释成他对自己活跃的纤细的自我意识有着敏锐的捕捉能力，似乎更富于启示意味。

里尔克是位晦涩的诗人，但却不是位复杂的诗人。他的神秘主义也具有这样的特征，并不复杂却很晦涩。里尔克的诗歌对世界采取的态度在总体上是一种揭示的态度，它认为人与世界之间存在着一种神秘的联系。人的存在意义在于对生命的体验，但这体验不能在自身中完成，必须通过人对世界的领悟才能获得。而揭示是对世界的可体验性的一种把握，并不是对世界的可认知性的一种把握。所以，里尔克的诗歌与对世界的客观性认识的关系十分脆弱，也与对时代的历史性洞察没有多少关系，诚如埃尔曼·克拉斯诺所说，里尔克的诗歌受到“一种不及物的意识”的支配，“与外部事物毫无关系”（见《诗歌和虚构：斯蒂文斯、里尔克、瓦雷里》）。并不像中国诗人习惯于理解的，里尔克的诗歌是透过世界的表象把握到了时代的精神实质。这样说，并非是对里尔克的贬低，而是要澄清一种误读。艾略特和奥登也许对时代的精神实质感兴趣，但里尔克的兴趣不在于此。对里尔克来说，世界只是一个可供观察的存在，它既没有表象，也没有本质。它甚至不能作为一个整体来感知，它只是一些珍贵的时刻和奇异的图像。他用这两种想法命名了自己的两本诗集《时辰之书》和《图像集》。

里尔克的神秘主义还表现在他对人类感受力的信仰上。人类感受力不只是一种前提性的东西，比如对艺术创作来说，它不仅是一种艺术家必需具备、必须加以显示的条件，它更是一种生存的目的。其他的诗人运用人类感受力来追求艺术，而里尔克则用艺术来追求人类感受力，追求它的丰富、深邃、隐秘和自由。很少有人能够像里尔克那样获得一种专注的领悟，把人类感受力作为诗歌艺术的主题。对他来说，诗歌艺术的目的就是帮助人占有人类感受力。而在他身处的那个动荡的时代，他意识到人类感受力正受到拜金主义的压榨和战争的威胁，变得越来越矫揉、虚弱。欲望取代了人的感受力；虽然这增强了主体的行动能力和实践精神，但也使人在历史中显得日益肤浅、粗俗。因此，这种取代，并不像某些现代心理学理论所宣扬的，它远远不能在人的自我发现中构成一种人性的解放；相反，它尽管看上去要比宗教所允诺的解脱符合现代趋势，但也很可能是一种新的茧缚。在解放和解脱这样的观念里，都预设了某种幸福或快乐的价值，这是里尔克不能同意的。里尔克关注人世，关注人存在的现世可能性，并且受尼采的影响，对基督教的彼岸理想主义采取了挑剔的质疑的态度；不过，这并不意味着他赞同人世的幸福和快乐要比天国的更真切。尽管幸福和快乐与人的生存状况乃至目的密切相关，但它们在诗歌所思索的问题中却无足轻重，他真正萦怀的是人获得骄傲的能力。骄傲可以被理解成是里尔克最主要的诗歌动机，它的基本含义是：抵御时代的物质诱惑，抗拒社会习俗的驯化，保持人类感受力的纯洁和敏锐。

里尔克曾对招魂术产生过浓厚的兴趣，但对招魂术的探讨却没能超越欧洲宫廷或上流社会的贵妇的理解水准。20世纪初叶，在欧洲上流社会的女性社交圈里，招魂术是一种时髦玩意。里尔克相当认真地参加过招魂术的仪式活动。据记载，他曾通过一种巫器与一位神秘的女性进行思想交流。而在他的诗歌中也确有这样的诗句：

一个陌生的女人保佑着他

对里尔克的这种兴趣，曾经有过两种解释。一种解释是他对招魂术的亲近，是他用以培养和训练自己的感受力的一种方式。另一种解释是他对招魂术的热情反映出他对自己的创造力出现衰竭征兆的恐惧。后种解释有一种传记上的依据，每当里尔克感到创作能力衰退时，他就把恢复的希望寄托在招魂术上。我并不想暗示招魂术曾经对里尔克的诗歌产生过多么重要的影响。两者之间的关系与其说属于批评的思辨范畴，不如说属于神秘主义的直观领域。但是我认为里尔克在招魂术的体验中所亲历过的仪式感，非常明显地在他的诗歌中留下了痕迹。在献给女画家保拉·贝克尔的《安魂曲》这首诗中，对魂灵的确信和感知是该诗的倾诉语调的基础。这种倾诉语调带有突出的冥想的自我封闭的特征，同时又具有震撼心灵的力量。

里尔克所走过的从浪漫主义转向现代主义的道路，对中国诗人特别具有吸引力，尤其是在30、40年代。这也

许同中国新诗所面对的问题有关。当时，绝大多数诗人都认同于新诗发轫于浪漫主义的说法，但又对这种浪漫主义越来越陷溺于自我抒情的空疏夸大和苍白肤浅心怀一种危机感。随着对西方现代主义诗歌的认识加深，这种危机感也日益强烈，焕发出一种渴望冲破浪漫主义藩篱的艺术革新的愿望。新诗中的浪漫主义，不仅作为一种艺术思潮和诗歌运动受到怀疑和抨击，而且作为一种个人的写作倾向和艺术动机受到反省和自责。一时间，浪漫主义成了阻碍中国新诗走向成熟的替罪羊，并被粗暴地等同于幼稚、肤浅和低劣。在对浪漫主义的激进的反感中，唯一能算得上比较深刻的东西，是关于感伤情调对中国新诗的危害的觉悟。在当时的诗歌文化背景中，能够克服这种感伤情调的方法和范例就是现代主义。这样，里尔克的转向便对渴望开始转向现代主义的中国诗人显得亲切可循。在艾略特和奥登的影响中，这种亲切意味就相对少得多。艾略特和奥登主要通过他们的艺术观念和写作技巧唤起中国诗人对现代主义诗歌的认同。里尔克的影响，当然也不乏艺术观念和写作技巧层面上的，但更主要的是体现在诗人对存在的审美态度以及诗人自身的精神气度上。

里尔克的诗歌中贯穿着一种耀眼的精神性。它源自其诗歌情感的纯洁、优美、典雅和高傲；并且在诗歌形式方面，由于遣词造句上的唯美主义，以及在阅读期待上把光辉的女性（来自歌德的观念）视为潜在的读者，它的文本特征显得精致、圆润、纯熟，极富艺术感染力。严格说来，这种艺术感染力的唤起方式更接近于浪漫主义，而与

现代主义在文本效果上坚持“震惊”原则颇有距离。对中国诗人来说,里尔克诗歌中的精神性是非常容易接受的,毫不晦涩;不像法国象征主义诗人作品中的精神性,需要敏锐的洞察力,相当多的学识,乃至对法国文学传统的通晓,才会得到公正的理解。对法国象征主义有关创造内在的主观现实的意义和个人心灵的绝对自由的神秘主义的艺术信念,中国诗人和读者并不十分理解,特别是在 30、40 年代,在那样一种内忧外患的历史情境中。

在中国诗人看来,里尔克诗歌中的精神性集中地体现在对心灵的敏感进行艺术升华的能力上。心灵的敏感,是里尔克诗歌中的一面镜子。在这面镜子前,中国诗人也辨认出他们自己身上所具有的同样的东西,虽说不如前者那么丰沛、洋溢,但缩短了里尔克同中国诗人之间的心理距离,比如在冯至那里。在里尔克的敏感中,有一种超然于世俗的气质。这也特别符合中国诗人对他们在现代史上所扮演的知识分子角色的形象设计。他们既想抵触社会现实的污浊和腐败,又难以彻底回避启蒙主义;这样,在一种超然的内在的精神气度中保持关注现实的可能性的目光,便是一种理想的诗人态度的反映了。

对里尔克控制心灵的敏感的自我技术(源于福科的概念),中国诗人更是兴趣浓厚。因为他们迫切地意识到自己所面临的最富于技巧性的难题,就是如何控驭心灵的热情与敏感。任何时候,心灵的敏感,对诗歌的写作来说,都既是好事也充满陷阱。缺少心灵的敏感,我们很难写好诗歌(但问题也并非绝对如此。庞德身上最显著的特征,就是惊人地缺少心灵的敏感,据兰德尔 Jeanette Lan-

der 透露,他甚至连基本的人的情感都不具备。不过庞德有令人瞩目的丰富的才能。写诗真正需要的是才能);单纯地依赖心灵的敏感,我们虽然可以写出诗歌,但很难写出优秀的诗歌。在里尔克那里,控制心灵的敏感,并不是一种对意识活动的压抑,而是一种对意识活动的磨练。它包括观察,体验,经验,节制,沉思。如果愿意的话,也可以作进一步的区分,把观察、体验和沉思归为接近或把握事物的方法;把经验和节制作为一种艺术表现上所采取的态度。

对中国诗人来说,里尔克的“观察”涵有反浪漫主义的色彩。浪漫主义把抒发内心感受作为诗歌的主题,因此拒绝观看世界,更不消说观察世界了。观察不仅是对事物运用一种客观的视角,而且意味着承认事物有其自身的神秘的规律。由于观察把内心与世界的关系作为对象,所以它比浪漫主义更有助于扩大人类感受力的范围和深度。观察在类型上还导致了现代咏物诗的出现。它还促进了诗歌主题上的一种转变,个人对世界的探询开始被接受为现代诗歌中最有活力的主题。在里尔克的诗歌中,有时候,观察还被直接用于诗人自己的内心世界,以便为呈现在那里的幻像寻找一种可读的真实性。

由于拒绝考虑人的归宿问题,里尔克对体验的关注和热忱就显得格外引人瞩目。观察是向世界敞开自我。体验则是把自我以感性的方式投入所观察的事物。里尔克的体验,不是我们通常所熟悉的那种体验:比如,不是对现实生活的尽可能多的体验(像阿尔贝·加缪所呼吁的);也不是对信仰范畴中的存在物进行体验。里尔克的

体验意味着在人的内心感受中发现为万物代言的能力；也就是沃尔夫冈·凯塞尔(Wolfgang Kayser)所赞许的：让事物自身发言的能力。也许，从体验与生命的关系中，我们能更好地理解里尔克有关体验的设想。里尔克的体验，不是用生命来体验生存之外的事体，而是把生命本身作为一种客体化的体验对象。在《时辰之书》中有这样的诗句：“谁曾经历过生命？主呵，你经历过吗？”这里的生命具有泛神论的色彩，从生物到植物乃至万物，都被看成是有生命的，或者说，被视为可以通过语言的命名而具有向人显示存在的意义的能力。

从技术的角度看，里尔克的体验的主要特征是净化。也不妨说，他的体验只限于接触事物的某些特征。比如，接触并理解事物的永恒性和纯洁性。在这方面，存在着一种广泛的误解。中国诗人也深受这种误解的影响，认为里尔克是那种越过事物的表象而深入到事物的本质中的诗人。事实并非如此。我前面已说过，在里尔克看来，事物既不存在表象，也不存在本质。事物有的只是它向人的自我意识敞开的可体验性。不过，在里尔克看待事物的态度中，的确存在着一种等级观念。对诗歌艺术而言，事物的可体验性只存在于荷尔德林所称的“更高的领域”之中。这种净化的体验向度，对里尔克所选用的词汇及其涵义有着明显的影响。比如，里尔克所喜欢使用的“乳房”一词，它的意指既不是自然主义的，也不是现实主义的，甚至不是浪漫主义的，而是神秘主义的，并且乔装成唯美主义的风韵。它并不包含人体器官的涵义。它之所以被选用，是因为它含有纯洁、骄傲、神秘的意指。如果在它的意