

唯有 孤独

恒常如新

包慧怡 译

Elizabeth Bishop

伊丽莎白·毕肖普

伊丽莎白·毕肖普

唯有孤独恒常如新

包慧怡 译

图书在版编目 (CIP) 数据

唯有孤独恒常如新/ (美)毕肖普(Bishop,E.) 著; 包慧怡译.

ISBN 978-7-5404-7026-5

I. ①唯… II. ①毕… ②包… III. ①诗集—美国—现代 IV. ①I712.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第270840号

POEMS by Elizabeth Bishop

Copyright © 2011 by the Alice H. Methfessel Trust

Publisher's Note and compilation copyright © 2011 by Farrar, Straus and Giroux

Published by arrangement with Farrar, Straus and Giroux, LLC, New York.

著作权合同登记号: 18-2014-052

唯有孤独恒常如新

[美] 伊丽莎白·毕肖普 著 包慧怡 译

出版人 刘清华

出品人 陈 昱

出品方 中南出版传媒集团股份有限公司

上海浦睿文化传播有限公司

上海市巨鹿路 417 号 705 室 (200020)

责任编辑 傅 伊

责任印制 王 磊

出版发行 湖南文艺出版社

(长沙市雨花区东二环一段508号410014)

网 址 www.hnwy.com

经 销 湖南省新华书店

印 刷 北京鹏润伟业印刷有限公司

版 次 2015年3月第1版 2015年4月第2次印刷

开 本 787mm*1092mm 1/32

印 张 9.75

书 号 ISBN 978-7-5404-7026-5

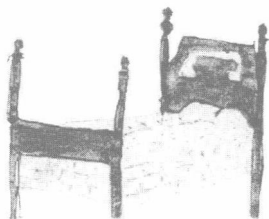
定 价 39.00 元

版权专有, 未经本社许可, 不得翻印。

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印厂联系调换。
联系电话: 010-80270005

Elizabeth Bishop

P O E M S



你为我写墓志铭时一定要说
这儿躺着全世界最孤独的人

——毕肖普致洛威尔的信

“忘我而无用的专注”：地图编绘者毕肖普

一、引子

伊丽莎白·毕肖普（1911—1979）的诗歌生涯逡巡于在场与隐形的两极。很少能举出一位像她一样的美国诗人，早早誉满天下，却在诗歌之外的一切场域保持了近乎完美的沉默。在本土，毕肖普通常被看作艾米莉·狄金森之后最优秀的女诗人。如果说狄金森生前是彻底隐形的（几乎无发表，全无文名），毕肖普却从出版第一本诗集起就陆续囊括了包括古根海姆奖（两次）、普利策诗歌奖、美国国家图书奖、纽斯塔国际文学奖在内的各项桂冠，也曾担任国会图书馆诗歌顾问（俗称的美国桂冠诗人）、哈佛驻校诗人等职位。

即使如此，在1990年代的两本重要传记问世前，在书信集《一种艺术》和《空中词语》经后人整理出版前，人们对她的生平所知甚少，甚至没有多少人听过她公开朗诵。1983年，毕肖普去世不到4年，纽约大学诗歌教授丹尼斯·奥多诺在《喧嚣的鉴赏者：现代美国诗歌中秩序的观念》一书中如此介绍她：“1911年2月8日生于麻省伍斯特，8个月时丧父，母亲……在她五岁时被送入新

斯科舍达特茅斯的精神病院。伊丽莎白再也没见过母亲。”奥多诺得出结论：“表面看来，她的一生没什么戏剧性。”这大致代表了当时大部分读者对她的印象。

20年的研究积累使读者对她的生平得出了截然相反的看法。2002年，爱尔兰小说家科姆·托宾在随笔集《黑暗时期的爱情：从王尔德到阿莫多瓦的同性恋人生》中为毕肖普专辟一章，称在戏剧性方面“她的一生可与西尔维娅·普拉斯媲美，成为永远令人着迷的主题”。可我们不应忘记，“永远令人着迷的”首先是她的诗歌：缤纷、冷凝、节制、澄澈，从高度专注中诞生的美妙的放松，以及博物志视野下对最幽微而深刻的情感事件的聚焦。即使有着最谦卑乃至羞涩的外表，这些诗句仍指向一颗沉静有力的心脏，一支缓慢而苛刻的笔——两者在毕肖普的时代如同在我们的时代一样罕见。

没错，她写得那么少又那么慢，以至于其诗歌全集薄得令人尴尬，算上未正式收录的作品也不过百来首。处女作《北与南》（1946）出版9年后方有第二部诗集问世，即《诗：北与南；寒春》（1955），其中还收录了第一部诗集的全部内容。又是漫长的10年后，《旅行的问题》（1965）问世。此后则是她自己删定的《诗全集》（1969），包含了八首新作。7年后，毕肖普出版了生前最后一本诗集《地理学 III》（1976）。这差不多就是全部。

1956年，毕肖普致信格蕾丝姨妈：“我写了一首关于新斯科舍的长诗，是献给你的。出版之时，我会给你寄一份。”这首名叫《麋鹿》的诗16年后才彻底完成。一首诗改上10多年在毕肖普身上是常有的事，她的终身好友，美国白派诗人罗伯特·洛威尔在一首题为《历史》的献诗中对此有所描述：“你是否 / 依然把词语挂在空中，十年 / 仍未完成，粘在你的公告板上 / 为无法想象的词组

提供一座净笼。”

地图究竟是什么？它们要为我们指明方向，还是诱使我们在色彩和符号中迷路？它们自诩精确客观，是混沌世界可把握的缩影，是精微的测绘仪器对广袤无限的征服，它们确信自己是“有用的”。可是不精确的地图同样“有用”：我们坐地铁穿越城市的地底，明知地铁图上缤纷的线路勾勒的是一个与地面上迥然不同的城市，分布在东西南北的四个站点被画在同一条笔直的直线上，却毫不担心地任由列车裹挟我们，进入错综复杂的更深处。画在纸上的地图又是什么，如果它拒绝成为世界的象征，如果它胆敢希望成为一个自足自洽的存在？

绘入地图的水域比陆地更安静，
它们把自身波浪的构造借给陆地：
挪威的野兔在惊惧中向南跑去，
纵剖图测量着大海，那儿是陆地所在。
国土可否自行选取色彩，还是听从分派？
——哪种颜色最适合其性格，最适合当地的水域。
（《地图》）

当毕肖普在诗末斩钉截铁地写下“地形学不会偏袒；北方和西方一样近”，作为地图凝视者的她已进入中世纪地图的思维模式。在如同赫尔福德地图（Hereford Mappa Mundi）那样典型的13世纪“T-O”型地图上，圆心永远是耶路撒冷，一半世界永远不被呈现（中世纪人相信那儿是倒立行走的“反足人”和各种山海经式怪兽的家乡），地中海、尼罗河和顿河将可见的世界划作三块，欧洲与非洲永远是两个等大的四分之一弧，而亚洲是两倍于它们的半圆，东方在今天的北面而西方在今天的南面……物理的

留出空格与空白 / 永不犯错的缪斯，令随意之物完美无缺？”这也是两人之间的书信全集《空中词语》的出处。节制与舒缓自始至终主宰着毕肖普的诗艺，也主宰她的创作态度，这从她的一封信中可以窥见端倪：

“看起来，人们在艺术中需要的——为了体会艺术而需要的——是一种忘我的、完全无用的专注，而创造艺术也绝对离不开它。”

如果我们幸或不幸地了解她的生平，很容易将这看作一种自我救赎的表述。不过，这种“忘我而无用的专注”，首先是毕肖普诗歌给读者的一个直观印象。

二、想象的地图

地形学不会偏袒；北方和西方一样近。
比历史学家更精微的，是地图绘制者的色彩。

——《地图》

差不多可以说，《北与南》中的第一首诗《地图》是毕肖普第一部诗集的题眼，并为此后的写作确立了一个重要维度。迁徙中写就的原地之诗，在原地写就的迁徙之诗，以及作为生存处境之隐喻的出发和抵达，这是一个将在毕肖普诗歌中反复变奏的基调。

初识其诗的读者往往有这种印象：那些看似随意选择，彼此没有必然关联的琐碎的风景细节是怎么回事？还有那些看似出自全然的童真，却处处透着玄思气息的问号：“沿着细腻的、棕褐多砂的大陆架 / 陆地是否从海底使劲拽着海洋？”它们看似要引人回答什么，最后却只描述了对地图之美的恋物式沉迷：“我们能在玻璃下爱抚 / 这些迷人的海湾，仿佛期待它们绽放花朵 / 或是要为看不见的鱼儿

地形学让位于理念的地形学，它们“不会偏袒”，一如实用主义的目光消弭于想象的目光。用地图寻找方向的旅人消失在以地图为审美和沉思对象的旅人眼中：前者将找到路，后者将找到一座迷宫，两种人将有截然不同的命运。找路的人固然众多，却也有人不以迷路为恐怖，至少毕肖普在《想象的冰山》中，书写的完全是以她本人为代表的后一种旅人的狂欢：

我们宁肯要冰山，而不是船，
即使这意味着旅行的终点。

……

我们宁肯拥有这片呼吸着的雪原
尽管船帆在海上片片平展

……

这片风景，水手愿用双眼交换。
航船被忽略。

虽然“船”是海上之路，载人前往确凿安定的港湾，“我们”依然青睐会像迷宫一样最终吞噬我们的冰山。我们赞赏它沉浮不定中的自持，醉心于它的繁复：“冰山胆敢把它的重量/加诸一个变幻的舞台，并且站定了，凝望。/这座冰山从内部切割它的晶面。”冰山从观看的对象成了观看者，如一座镜宫静默地凝望自己体内无穷的镜子。在想象的航海图上，抛弃了船只的旅人注定遭遇冰山，就像不找路的人最终会找到迷宫并葬身其中——但那或许是更幸运的归宿，因为在毕肖普那里，冰山与灵魂质地类似，两者本该同栖同宿或者消融在彼此之中：“冰山适宜于灵魂/（两者都由最不可见的元素自我生成）/可以这样看待它们：脱离了肉身、曼妙、矗立着，难以分割。”

说到这里，水（“最不可见的元素”）——确切地说是海——对于毕肖普的意义已经不言而喻。毕肖普未必是个泰勒主义者，但大海显然是她心灵地貌的重要建设者，地图上最迫切而深重的在场。《北与南》中的《海景》《硕大糟糕的画》《奥尔良码头》《鱼》《不信者》，第二本诗集《寒春》中的《海湾》《在渔屋》，晚期诗集《地理学 III》中的《三月末》以及未收录诗《北海芬》等，无一不是写海或基于海景的名篇。可以说在她以前没有人写出过这样的海洋之诗，在她以后，至今也没有。

无论是随外祖父母度过童年的、被北大西洋四面环绕的加拿大东南部新斯科舍省，还是与恋人萝塔共度“一生中最快乐的十多年”的、毗邻南大西洋的巴西彼得罗波利斯和里约热内卢；无论是被墨西哥湾和北大西洋挟持、位于佛罗里达群岛乃至美国本土大陆最南端的基韦斯特岛（1930年代，刚从瓦萨女子学院毕业不久的毕肖普在这里和大学女友露易丝·克莱恩一起购房同住），还是她度过最后几个夏天的、位于缅因州皮诺波斯科特海湾的北海芬小镇——毕肖普终生在海洋与陆地间辗转迁徙，而那些令她长久驻留并在诗歌中一再被重访的，永远是海与陆、水与土的分界：半岛、海峡、陆岬、港湾、码头。扬·戈顿称毕肖普“为地理尽头着迷，那些水陆的指尖是更广之地的感觉接收器”。然而比起浪迹天涯海角本身，更吸引毕肖普的其实是这些人类行踪的边缘地带赋予一名观察者的地理和心理距离，一种微微敞口的孤绝。退隐，然后观看。还有哪儿比海洋与陆地的分界更适合一个严肃的观察者从事对地图的内化，思考空间与知识、历史以及我们所感受到的一切的关系？一如《在渔屋》的末尾：

我曾反复看见它，同一片海，同一片

悠悠地，漫不经心在卵石上荡着秋千的海
在群石之上，冰冷而自由，
在群石以及整个世界之上。
若你将手浸入其中，
手腕会立即生疼，
骨骼会立即生疼，你的手会烧起来
仿佛水是一场嬗变的火
吞噬石头，燃起深灰色火焰。
若你品尝，它起先会是苦的，
接着是海水的咸味，接着必将灼烧舌头。
就像我们想象中知识的样子：
幽暗、咸涩、澄明、移涌，纯然自由，
从世界凛冽坚硬的口中
汲出，永远源自岩石乳房，
流淌着汲取着，因为我们的知识
基于历史，它便永远流动，转瞬即逝。

三、倒置的梦屋

天花板上多么安详！
那是协和广场。

——《睡在天花板上》

“我正入睡。我正坠入睡眠，我借助睡眠的力量坠落到那儿。就如我因疲惫入睡。就如我因厌倦入睡。就如我坠入困境。就如我普遍的坠落。睡眠总结了一切坠落，它聚拢这一切坠落。”这是让·吕克·南希的《入睡》的开篇。无论是这本书的法文原名（*Tombe de sommeil*）还是英译名（*The Fall of Sleep*）都清楚不过地彰显了睡眠与坠

落，入眠与下降之间潜在的联系。这一意义上，毕肖普可以被看作诗歌领域的睡眠研究者。着迷于睡眠这一动作的象征意义，琢磨着“入睡”带来的全新视角——或者说错视 (tromp l'oeil) 视角——毕肖普一系列“睡觉诗”中的“我”像个不甘心乖乖入睡的小孩，在辗转反侧中观察着屋里的风吹草动，为自己编织一个绮丽而隐秘的新世界：

下面，墙纸正在剥落，
植物园锁上了大门。
那些照片都是动物。
道劲的花儿与枝梗窸窣作响；
虫儿在叶底挖隧道。

我们必须潜入墙纸下面
去会见昆虫角斗士，
去与渔网和三叉戟搏斗，
然后离开喷泉和广场。
但是，哦，若我们能睡在那上方……
(《睡在天花板上》)

对一个拒绝合眼的睡眠者而言，寂静的天花板就成为人来人往的广场，天顶熄灭的水晶吊灯成为广场上倒立的喷泉，上面成为下面，“坠入睡眠”(fall into sleep)成为“睡在那上方”(sleep up there)。世界在失眠者的眼皮中颠倒，或者失眠者有意倒置视轴，虚拟一个新鲜而充满活力的世界，来抵御睡眠中濒死的昏聩：

当我们躺下入眠，世界偏离一半
转过黑暗的九十度，

书桌躺在墙壁上
白日里斜卧的思想
上升，当别的事物下降，
起立制造一片枝繁叶茂的森林。

梦境的装甲车，密谋让我们去做
那么多危险的事……
(《站着入眠》)

那些乘坐梦境的装甲车，彻夜追踪消失房屋的孩子，是所有害怕长夜的成年人为自己选择的睡前面具。毕肖普诗中的许多叙事者都有一个童稚的声音，“似乎打定主意要开开心心”（《寒春》），要铆足劲儿为梦中角色安排可以打发一整个夜晚的游戏——就像她满怀柔情描摹的众多玩具国：机械钟和雪城堡（《巴黎，早晨七点》）、釉彩皮肤的玩偶（《那些那么爱我的娃娃去了哪里》）、发条小马和舞蹈家（《冬日马戏团》）。可是圣诞玻璃球中纷飞的大雪虽然热闹，很快雪片就会降落完毕，落在丑陋而做工粗糙的地面，露出同样做工粗糙而笨拙的孤零零的塑胶房屋。于是悲伤的、无法再变回孩子的失眠者躺在梦境的边缘许着愿，愿月亮这个“白昼睡眠者”能代替自己“把烦恼裹进蛛网，抛入水井深处”：

进入那个倒转的世界
那里，左边永远是右边，
影子其实是实体，
那里我们整夜醒着，
那里天国清浅就如
此刻海洋深邃，而你爱我。
(《失眠》)

入梦总是意味着危险，意味着也许再也无法醒来。在夜晚充当拯救手段的错视无法向清晨许诺任何东西。我们不禁要问，《爱情躺卧入眠》诗末那个睡过了头或者已经死去的人，拂晓时分看见了什么？当他的“脑袋从床沿耷拉下来 / 他的面孔翻转过来 / 城市的图像得以 / 向下滋生，进入他圆睁的眼眸 / 颠倒而变形”，属于黑夜的错视再次向属于白昼的透视付出了代价。

毕肖普或许深谙错视的有限性，在《野草》中彻底放弃了这种普鲁斯特式视角，放弃了悬浮在睡眠表面光怪陆离的轻盈花边，转而直接观看睡眠的深处：那虚空的漏斗，无意识的漩涡，那溺水之躯安息的河床。痛苦的失眠者不再挣扎于自我催眠与反催眠的拉锯，而是由昏明不定的“入睡”坠入了暗无天日的“沉睡”，在那儿一如在神话中，睡神与死神是孪生兄弟，梦见死者就是死一次。《野草》如此开篇：“我梦见那死者，冥思着， / 我躺在坟茔或床上， / （至少是某间寒冷而密闭的闺房）。”幽闭恐惧的场所适宜冥思（床，坟墓或者重生的摇篮），在那儿，哪怕最轻微的动静也“对每种感官都如 / 一场爆破般惊悚”，更何况：

一根纤弱的幼草

向上钻透了心脏，它那

绿色脑袋正在胸脯上频频点头。

（这一切都发生在黑暗中。）

……

生了根的心脏开始变幻

（不是搏动）接着它裂开

一股洪水从中决堤涌出。

两条河在两侧轻擦而过，

一条向右，一条向左，
两股半清半浊的溪川在奔涌，
(肋骨把它们劈作两挂小瀑布)
它们确凿地，玻璃般平滑地
滴入大地精细的漆黑纹理。

这棵在类死的沉睡中钻透并最终劈开“我”心脏的野草，几乎就是南希这段话的最佳演绎：“睡眠是一种植物生长般的运作。我如植物般生长，我的自我成为了植物态，几乎就是一棵植物：扎根于某处，只被呼吸的缓慢进程贯穿，被那些在睡眠中休息的器官所从事的其他新陈代谢贯穿。”野草虽然如异物劈开心脏，但它本来就源自这颗心。正是“我”的过去，所有悲伤或欢喜的经验之总和，滋养着野草并任它蹿升，繁殖着叶片，从上面滴下璀璨的水珠，如同为一个濒死的人播放生前记忆的断片：“我因此能看见 / (或是以为看见，在那漆黑的处所) / 每颗水珠都含着一束光， / 一片小小的、缤纷点亮的布景； / 被野草改变了流向的溪流 / 由疾涌的彩画汇成。 / (就好像一条河理应承担 / 所有它曾映出并锁入水中的 / 风景，而不是漂浮在 / 转瞬即逝的表面上)。”沉淀的经验被锁入梦境的幻灯片，向睁着眼的熟睡者或无法安眠的死者播放一帧帧流动的彩画，直到再也无法忍受的“我”发出诘问：“你在那儿做什么？”野草的回答来得干脆而迅捷，“我生长，”它说，“只为再次切开你的心。”

至此，毕肖普在这首诗中传递的完全是打点计时器式的精确痛感，却滤尽了一切自怜自怨，反而有最清澈平静的表面。这也是毕肖普少量“暴露”自我的诗作的共性，其他时候，她的“我”总是极力保持着最大程度的退隐。在这一点上，她的确站到了以好友洛威尔为代表的自白派

的反面，尽管她表面上很少反对他的诗歌主张。自白派的典型写法就是不浪费任何发生在自己和周围人身上的事，不浪费任何体会到的情感，玩味一切混沌、阴暗乃至邪恶心绪并致力于从中种出奇诡之花。实际上，洛威尔从来不是个一贯而终的自白派。但当他修改相伴 23 年的前妻伊丽莎白·哈德威克写给他的私信，并将它们写成十四行诗收入诗集《海豚》，毕肖普致信洛威尔，语调严厉地表达了反对态度：

这是“事实与虚构的混合”，而你还篡改了她的信。我认为这是“无比的恶作剧”……一个人当然可以把自己的生活当作素材——他无论如何都会这么做——但这些信——你难道不是在违背别人的信任？假使你获得了允许，假使你没有修改……诸如此类。然而，艺术并不值得付出那样的代价。（1972 年 3 月 21 日）

我们无从判断毕肖普最后一句话的真实性。毕竟，她的一生就是缓慢而沉静地为艺术付出代价的一生，以某种与洛威尔截然不同的方式。毕肖普在《地理学 III》的压轴诗之一《三月末》中提到一种“梦屋”：“我想一直走到我原梦的屋子，/ 我的密码梦幻屋，那畸形的盒子 / 安置在木桩上。”这种梦屋的变体，实际上早在《耶罗尼莫的房子》（“我的房子 / 我的童话宫殿”）、《六节诗》（“而孩子，画了另一栋不可捉摸的小屋”）、《一种艺术》（“看！我的三座 / 爱屋中的最后一座、倒数第二座不见了”）等诗中就已经含蓄地出现过，并在毕肖普译自奥克塔维亚·帕斯的《物体与幽灵》一诗中道成肉身：“树与玻璃的六面体，/ 不比鞋盒大多少，/ 其中可容下夜晚，和它所有的光……”