

新 知 文 库

诗歌解剖

布尔顿著 傅 浩译



诗歌解剖

新 知 文 库 66

布尔顿著

傅 浩译

生活·读书·新知三联书店

(京)新登字007号

封面设计：海 洋

Marjorie Boulton
THE ANATOMY OF POETRY

新 知 文 库
诗 歌 解 剖
SHIGE JIEPOU

(英)玛·布尔顿 著
傅 浩 译

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

北京市双桥印刷厂印刷

787×960毫米32开本 8.375印张 148,000字

1992年6月第1版 1992年6月北京第1次印刷

印数 0,001-5,000

定价 6.40元

ISBN 7-108-00171-3/I·57

译 序

——漫谈英诗

英诗 (English Poetry) 不仅限于英国诗歌, 而泛指用英语写作的诗歌。美国、加拿大、爱尔兰、澳大利亚、新西兰乃至非洲一些国家都有英诗的创作。英诗不但流传广, 而且根源远。这里就英诗的发展作一简单的概述, 以期我国读者对这世界上另一大诗歌系统先有一个大致的印象。

就诗而论, 英国与中国一样, 同是泱泱大国, 同有悠久而光荣的传统。自第一位宗教诗人凯德蒙 (七世纪) 以降, 至今已历一千三百余年, 其间英诗的长河曾涨起三次高潮。第一次是十六世纪中叶至十七世纪初叶伊丽莎白时代的文学大繁荣; 第二次是十九世纪初叶的浪漫主义运动; 第三次是二十世纪初叶的现代主义运动 (包括英、美)。

在第一次高潮到来之前, 英诗经历了决定性的演变。

现存最早最完整的英语史诗《贝奥武甫》(约七世纪末) 属于五世纪时入侵不列颠群岛并从此蓄息的北欧日耳曼部族一盎格鲁、撒克逊和朱特。它们所使用

的方言统称为古英语，亦称盎格鲁—撒克逊语。而当地原始居民凯尔特人虽早已有着丰富的口头文学传统，但他们的作品不属于英语文学范畴。

古英语诗律简单而严格。它没有脚韵，而主要依靠头韵(类似汉诗的双声)来粘合诗行。头韵诗体较难掌握，流传至今的作品不多。现代虽有人(如奥登)仿作，但头韵在近现代英诗中主要还是被用作一种内部花饰(internal pattern)。

1066年，诺曼人征服英国，带来了欧洲大陆文化。古英语受到法语的很大影响而逐渐演变为中古英语。这几乎是一个质的改变。英国社会和文化的各个方面也都面目一新。由于统治阶层通用法语，教会采用拉丁语，英语地位十分低下，英语文学式微。直到十四世纪才出现复兴趋势。其时头韵诗律已变得相当宽松，且渐近衰亡。同时并存的从法语诗移植的轻重音相间、押脚韵的诗体却方兴未艾。乔叟(1340—1400)的创作完善了这种诗体。他在英国首次使用了英雄双行体，从而奠定了近代英语诗体发展的基础。德莱顿称他为“英国诗歌之父”。

意大利文艺复兴给英国送来了十四行诗体。最早用英语写作十四行诗的是怀亚特(1503?—1542)和萨利(1516?—1547)。他们模仿意大利诗人彼得拉克的诗体，但对其韵式作了一些更改，从而改变了原来的八、六行分段结构，形成三段四行诗节加一对句的“英

式十四行体”。这种体式到了莎士比亚手中乃臻完美，故又称“莎士比亚式十四行体”。十四行诗的创作在伊丽莎白时代盛极一时，有如我国盛唐时期近体诗之蔚然成风，名篇杰作争奇斗艳。不朽之作有莎士比亚的《十四行诗集》、锡德尼的《阿斯特罗菲尔与斯黛拉》、斯宾塞的《爱情小唱集》、但尼尔的《狄利亚》、德雷顿的《意念之镜》、邓恩的《神圣十四行组诗》等，而二流诗人的作品简直数不胜数。十七世纪诗人弥尔顿的十四行诗也颇为可观。

同时，怀亚特还引进了但丁的连环的三行体，用以写讽刺诗；萨利则在翻译古罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯记》的过程中创造了无韵体。无韵体对英国诗剧的繁荣贡献极大。最早把无韵体用于诗剧创作的是萨克维尔与诺顿，他们合作有《戈尔伯德克的悲剧》（1561）。而真正使之成熟为戏剧人物道白的基本形式者则是马娄（1564—1593）。从这位天才的先行者手中，莎士比亚接过了这自然活泼的形式，把英国诗剧推向了巅峰。稍后，弥尔顿用它写作了英国最伟大的文人史诗《失乐园》。无韵体还被用来写作教喻诗、抒情诗和田园诗等。

诗律的成熟为创作的繁荣准备了条件，迎来了第一次高潮。当然，还有许多可能更重要的社会历史原因，如当时英国国势强盛、政通人和、经济繁荣、人文主义思想观念深入人心等等，在此就不一一详述了。

十七世纪中叶至十八世纪中叶，英国经历了“光荣革命”、“王政复辟”等一系列政治变动，以及崇尚理性的启蒙主义思潮的传播。人们不再象太平盛世时期那样富于幻想和冒险精神，而是脚踏实地，着眼于自身周围的环境了。在文学上，一时间散文兴起，诗坛凋敝。其中值得一提的大诗人除弥尔顿之外，只有蒲柏。蒲柏是自乔叟以来运用英雄双行体的最杰出的大师，然而他的诗作主要是诗体论文（如《论批评》、《论人》等）和讽刺诗，绝少纯粹的抒情作品。这一时期，理性主义已将诗意驱除殆尽了。

十八世纪中叶出现的感伤主义文学是理性主义极端的逆反。感物伤时的忧郁情感注入了诗中；诗的风格也开始摆脱矫揉造作，走向朴素率真。1765年出版的托马斯·珀西搜集编辑的古民谣集《英诗辑古》重新引起了人们对中世纪浪漫生活的兴趣；同年出版的詹姆斯·麦克菲森的散文诗体伪作《莪相集》则对以后的浪漫主义诗人们产生了巨大的影响。

罗伯特·彭斯和威廉·布雷克是浪漫主义的先行者。他们的诗风都平易自然，前者得之于苏格兰民歌谣曲，而后者得之于天生的敏感。布雷克实际上已开始了自由体诗的写作。

浪漫主义文学运动是一次争取想象力和自我解放的运动。然而，诗人们却好象忽略了诗的存在形式，在诗体的革新方面没有什么大的建树，而“旧瓶装新酒”

的现象倒屡见不鲜。例如，华兹华斯的《序曲》是无韵体；雪莱的《西风颂》是连环韵三行体；拜伦的《锡庸的囚徒》是八音体；柯尔律治的《老水手行》是谣曲诗节；济慈的《圣爱格尼丝节之夜》是斯宾塞诗节，等等。把“自然流溢”的强烈感情倒入古老的模子中，铸出来的东西恐怕不那么谐调。拜伦、雪莱等还尤喜用古旧词语，追求典雅奇异的风格。反倒是他们的前辈华兹华斯等在诗的感性形式的其它方面作了一些有意义的改进。当然，这些都是与理性形式的创新分不开的。首先在题材的选择方面有了较大的突破。个人的主观感受成了诗的源泉；客观事物即使平凡素朴，一经诗人想像力的加工便诗意盎然。原来被视为低级的用第一人称写作的抒情诗一跃而成为浪漫主义诗歌的主要形式。华兹华斯的《序曲》描写诗人内心的成长历程，代表着这类诗的最高成就。与所写题材相适应，以往不入诗的日常口语及其节奏也被采用，打破了十八世纪“诗歌用语”的界限。华兹华斯在这方面也走在了前面。他对英国浪漫主义诗歌的贡献是不可低估的。

与华兹华斯相对照的是柯尔律治。他为浪漫主义诗歌开创了正统的诗风——追求奇异之美。实则他的创作颇有向中世纪罗曼史回归的意味。他的主要作品《老水手行》、《克丽司脱倍》等就以奇幻的情节和瑰丽的描写取胜，其中难以睹见诗人自我的影子。拜伦、雪莱等也以写这类叙事诗见长，以至于他们的抒情诗里

也往往夹有议论的成分。

浪漫主义在某种意义上讲是十八世纪感伤主义的继续和光大。作为与理性主义相对的另一极端，它所走的基本上是一条回归的而不是开拓的道路。这在诗歌创作的题材、技巧等方面表现尤为显著。所谓“回归自然”就是要恢复文艺复兴时期那样的人性的自由解放。崇古怀旧的情绪使得诗人们向后回顾，以期找到与庸俗社会相对抗的东西。自称是“最后一个浪漫主义者”的爱尔兰诗人叶芝（1865—1939）的早期创作就带有这种倾向。直到二十世纪初叶现代主义运动兴起，真正的诗歌革命才算到来。

现代英诗的先驱应首推美国诗人惠特曼（1819—1892），他的《草叶集》（1855）是划时代的杰作。不象同时代的“绅士派诗人”（朗费罗等），他未受英国文学传统的熏陶，而是自发地成为一位纯粹的美国诗人，一位孤独的歌者。他那大觉悟的人性奔放不羁，不耐传统诗律的约束，故而有了自由体诗的创作。他不是用格律来雕凿情思，而是让情思自由流溢以成形式。因而他的节奏是自然的律动，有如江河之汨汨。这的确是一次革命，它打破了旧的诗歌概念，使诗歌成为一门开放的艺术。

“有多少自由体诗人，就有多少种自由体诗歌技巧。”其实何止于此，每一首自由体诗的形式都不同，因为没有完全相同的内容。在某种意义上讲，没有完全

的自由体诗人。现代大多数诗人都宁可把诗歌看作是一种高尚而难能的技艺，戴着传统格律的镣铐跳自己的舞。

叶芝是一位承先启后的诗人。他一生的创作反映着英诗从传统到现代的演变过程。他早期在艺术上受浪漫主义和唯美主义影响，同时也在题材等方面寻找自己的道路。在研读布雷克和雪莱的过程中，他“发现”了象征主义。1899年诗集《苇间风》的问世标志着他早期诗艺的顶峰和向现代主义转变的开端。由于爱情的失意和从事创办剧院等社会活动，他的诗也越来越多地涉及个人生活，脱掉了神话绣缀的彩衣而赤裸着走路了。在一切都分崩离析的时代，他企图寻找一种永恒的秩序，一种“统一性”，为此他一直在创造着艺术的象征体系，进行着自我的完善。中晚期是他创作的黄金时代，诗艺熔象征主义、现实主义和形而上学于一炉，炉火纯青。叶芝多采用有变化的传统体诗，多用近韵；他恐怕只有一首诗是用自由体写作的（《美丽崇高之物》），但采用的也是象艾略特所用的有潜在节拍模式的诗行。然而叶芝在意象、词语和内在结构等所谓诗的理性形式方面则有许多匠心独运之处。

二十世纪是个崭新的时代，一切都向旧世界告别，一切都支离破碎，一切都动荡不安，一切都失去了准绳。诗人们也都各自孤立，以不同的方式对这令人眩目的变化中的世界作出反应。象叶芝一样，艾略特也

试图整饬混乱,接近宇宙深处那不变的中心,最终他却得之于信仰一神的基督教。他的“自由体”往往有着传统的规律性的节拍模式,这与他的思想观念相适应。类似地,华莱士·史蒂文斯则试图用艺术代替宗教。他认为想像高于现实,并且可以改造现实,因此他的目标是所谓“至高的虚构”。他的诗受法国诗影响,风格怪而美。他们可以说是力求恢复秩序和统一的代表诗人。另一方面,埃兹拉·庞德性格开放,勇于实验,不断探索变化的可能性。他对变化持一种客观的、接受的态度。他的诗是开放性的、庞杂的和冷静的。形式不拘一格,节奏近于散文,但措词用语精确凝炼,意象具体鲜明。威廉·卡洛斯·威廉斯继承了惠特曼的传统,是另一位寻求“非纯诗”的诗人。他认为客观事物是第一位的,观念就寓于其中,不在别处。因此他的诗如画,如闲谈,如电影脚本;题材多为日常观察所得;所见、所闻、所思无不可入诗。运用口语不似惠特曼那样演说式的滔滔不绝,而似闲谈式的漫不经心。节奏停顿与自然呼吸相一致。他这种直白如话的诗风对当代诗人很有影响,如艾伦·金斯伯格。

最后值得一提的是富有想象力的实验诗人 E.E.卡明斯。他的主要成就在于他在诗歌表现形式方面所作的大胆而有趣的实验。通过离合单词、设计排印型式、灵活运用标点符号、甚至破坏语法等,卡明斯企图发掘拼音文字的象形表意功能 (iconic function)。他的设

计往往能以视觉形象暗示文字的含义，从而丰富了读者的诗歌经验。而稍后的“具体诗”运动则完全抛弃语音，走向把文字当积木的极端。

总之，现代诗歌千人千面，风格各异。诗歌的表现领域无限地扩大；诗歌的概念得到了重新定义；创作空前繁荣、新鲜、多样化；影响巨大，然而却似乎是具有反作用的。其实验性已被当代诗人们看作是定型，他们不得不另辟蹊径。当代诗歌更加复杂化、“科学化”；流派众多，但相对来说是处于低潮。近年来，似乎又有复兴之势；若以百年为一循环，下一次高潮的到来当为期不远。

* * *

《诗歌解剖》是一本普及性的诗学概论。作者玛卓丽·布尔顿曾从事诗歌教学，现为专业作家，其它同类著作还有《散文解剖》、《戏剧解剖》、《语言解剖》、《小说解剖》和《文学研究解剖》等。她还是有名的世界语诗人。

有关诗歌本身的系统讨论在我国还不多见。翻译此书旨在采他山之石，为我国诗歌研究和创作提供参照和启发。诗歌概念有必要扩大，创作有必要向多元化、宇宙化(universalization)发展。

翻译此书的难点在于其中的引诗。由于作为说明技巧的例子，引诗往往是片断，而且往往不标明题目。名篇可以去查对全文，而许多次要作品就难以查对了。

仅看不见首尾的几行,理解就容易出偏差。因此,对于引诗基本上是逐行照译,这也是为了照顾有关说明文字。韵律无法照搬,只好从宽,不得已处均附原诗;而译诗只起译意作用,但尽量保留原诗意象。

还有立名之难。书中有关诗歌技巧的术语颇多,其中许多尚无中文译名。笔者只好根据解释,并偶尔参以己意,译为适当的名词。例如 variation 一词,意指实际创作中对基本节奏模式所作的变动处理,等于汉诗的“拗格”,故译作“拗变”。类似地,compensation 则译作“补救”。当然,这种近似对应是极少的(还有近似的诗体——“辘轳体”)。大多数译名则需要创造。

书前作者原序乃针对本国读者说明写作意图,对于我国读者价值不大,故省去不译。书后原附有推荐阅读书目,国内均无译本,因此对非专业读者来说没有什么意义,亦从略。

笔者于去年十一月下旬应“文化: 中国与世界”编委会之约翻译此书。因功课繁忙,只能断断续续为之,至今乃告草成。限于时间和能力,所译难免有错误之处,敬待读者指正。

傅 浩

1987 年 4 月 30 日于北京大学

目 录

译 序	1
——漫谈英诗	
一、形式的重要性	1
二、诗的感性形式	9
三、节奏：(1)步格	18
四、节奏：(2)拗变：对位法	29
五、语音形式：(1)押韵	50
六、语音形式：(2)拟声	73
七、语音形式：(3)内部花饰	82
八、语调中的形式	97
九、重复之运用：(1)理性效果	102
十、重复之运用：(2)纯咒语式效果	113
十一、理性形式：诗的主要类别	124
十二、理性形式：逻辑顺序	136
十三、理性形式：联想之运用	150
十四、理性形式：意象的两种主要模式	164
十五、传统诗体形式举隅	175
十六、自由体诗	189

十七、词语的选用·····	198
十八、诗作剖析实例二·····	205
十九、如何正确对待诗·····	218
二十、二十世纪诗歌技巧举隅·····	228

一、形式的重要性

形式：①一事物各部分
之关联组合。

——怀尔德：《通用英语词典》

不可能给那些极其诱人并且值得享用的东西下明确的定义。诚然，凭着常识，足够谨慎地说“够了”，以排除其它关系，我们可能轻而易举地解释什么是铁锹，什么是电话，或者什么是手镯，甚至稍微带点儿象征意义的东西，如权杖和钞票。但深陷情网的男女会感到“无话可说”，这早已是广为人知的事实——；然而，努力去找话说的结果是产生了一批我国最伟大的诗篇。为什么人们在宗教问题上长期以来一直争论不休？神秘主义者无法描述直觉经验这一事实部分地说明了原因。数以百计的严肃思想家曾试图给“美”下定义，但均以失败告终。所以说，任何旨在“解释”诗歌美的理论分析在某种程度上都是在试图解释着无法解释的东西。

然而，似乎大多数人都认为，美的成分之一是形式。形式隐含着某种限定性或聚合性，即具有一定的

形状。一块三叠婚礼蛋糕就具有形式，尽管通常并不很美；一块从模子里成功地倒出来的果子冻也具有形式，虽然其形状要比婚礼蛋糕的形状更难以言语描绘。切成碎块的蛋糕和跌成八瓣的果子冻则缺乏形式。虽然它们照样香甜可口，但是看上去却要逊色得多。我们欣赏各种事物的形式，如房间布置和个人衣着，不喜欢杂乱的书桌和邋遢的人。如果对语言潜在的艺术性有所知觉的话，我们也不会喜欢听一段逻辑混乱的讲演，或者读一篇文笔拙劣的文章。在动笔写作本书之前，我曾拟有一个提纲，以便使之至少具有形式和顺序。

诚然，我们有些最强烈、最难忘的美的经验似乎并非对于条理分明的形式的经验：例如一望无际的海洋、撼天动地的暴风雨、白雪覆盖的森林、从飞机上俯瞰的珍珠和羊毛般的云景、金光闪闪的麦浪、熊熊大火和熠熠群星等等。生命的黄金时刻很可能是激情的温柔压倒一切，或者在高度直觉中摆脱而非被攫夺了理智的时刻。或许，我们真的保持了某种无意识的认识：自然或情感即便在最明显不受限制的情况下，也仍然象布雷克笔下的老虎^①一样，遵守着每分每度都令人敬畏的律条？我们还是照样倾向于欣赏生命的活力，羡慕旺盛的精力，为似乎比我们自己伟大的东西所感动。

① 英国诗人威廉·布雷克(1757—1827)在名作《老虎》一诗中惊叹老虎的美丽，疑其为造物者按照某种神秘的比律所造。——译者注