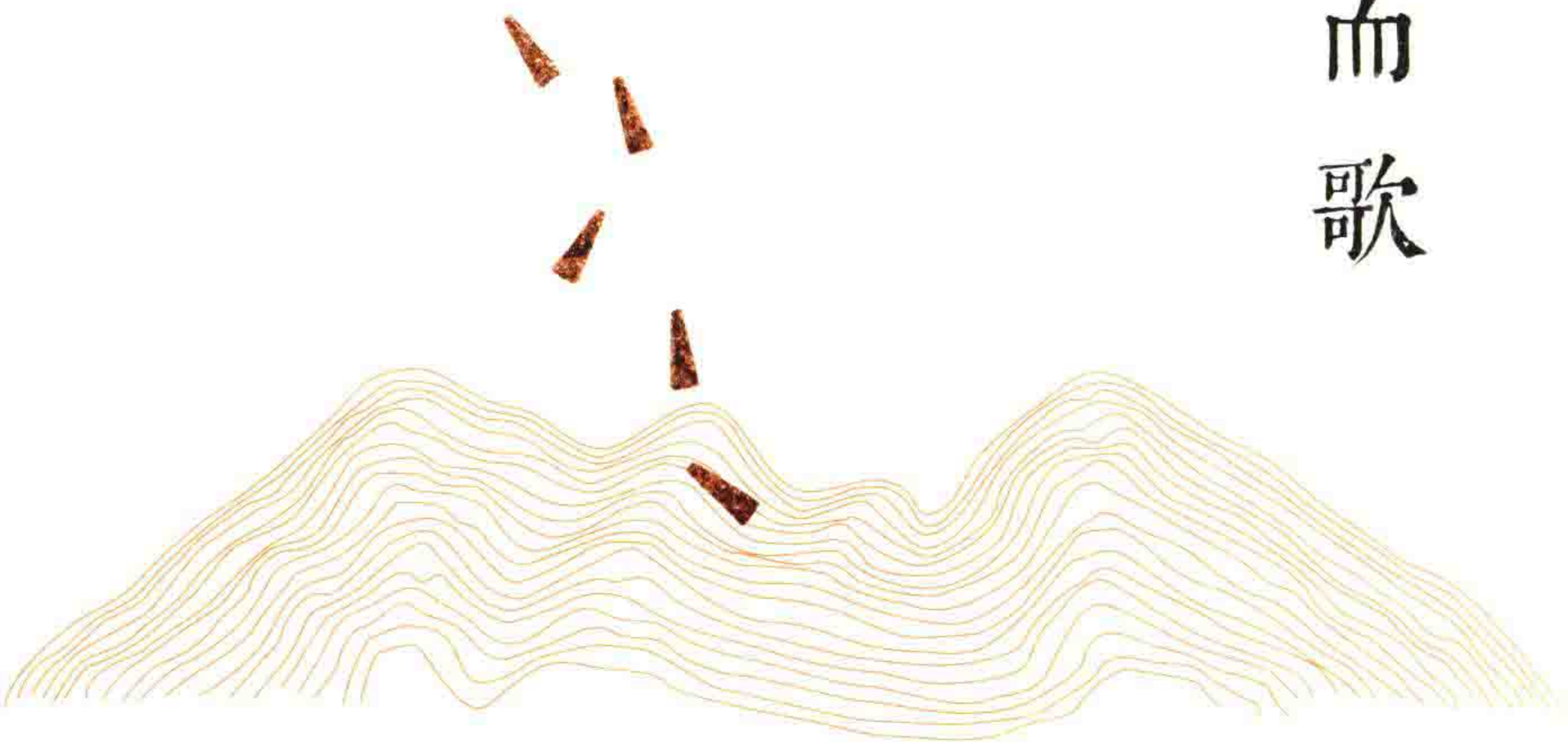


# 取瑟而歌



如何理解新诗

张定浩 著

# 取瑟而歌

如何理解新诗

张定浩 著

 华东师范大学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

取瑟而歌：如何理解新诗 / 张定浩著. — 上海：  
华东师范大学出版社，2018

ISBN 978-7-5675-7658-2

I. ①取… II. ①张… III. ①诗学—中国—文集—  
IV. ①I207.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 069323 号

## 取瑟而歌：如何理解新诗

著 者 张定浩  
责任编辑 顾晓清  
封面设计 周伟伟

出版发行 华东师范大学出版社  
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062  
网 址 [www.ecnupress.com.cn](http://www.ecnupress.com.cn)  
网 店 <http://hdsdcbs.tmall.com/>  
邮购电话 021-62869887

印 刷 者 上海书刊印刷有限公司  
开 本 787×1092 32 开  
印 张 6.5  
字 数 104 千字  
版 次 2018 年 5 月第 1 版  
印 次 2018 年 5 月第 1 次  
书 号 ISBN 978-7-5675-7658-2/I.1883  
定 价 39.00 元

出 版 人 王 焰

(如发现本版图书有印订质量问题，请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

献给少数幸福的人

孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌，使之闻之。

——《论语·阳货》

曲终人不见，江上数峰青。

——钱起《省试湘灵鼓瑟》



## 目录

- 001 引言：理解新诗
- 025 林徽因：明暗自成内心的秘奥
- 045 穆旦：像钢铁编织起亚洲的海棠
- 081 顾城：夜的酒杯与花束
- 119 海子：去建筑祖国的语言
- 147 马雁：贝壳将给出回环的路径
- 195 后记

# 引言

理解新诗



在威廉·燕卜逊《朦胧的七种类型》的结尾处，他说：“今天所有的诗歌读者都会一致认为，某些现代诗人是江湖骗子，尽管不同的读者会将这游曳不定的怀疑加在不同的诗人身上，但这些读者没有肯定的办法能证实自己的怀疑。……人们无论读什么诗，总感到有某种不满足，心中永远有疑团，不知道自己是否在正确地理解诗句，而假如应该这样理解，又不知道自己是否应该感到满意。很明显，缺少分析手段，比如缺少那类稳健可靠的手段来判定自己的态度正确与否，就会导致情感的贫乏，而缺乏情感不如不读诗。难怪，我们这个时代所需要的，就算不是对某一种诗的解释，也应该是一种有普遍说服力的信念，即坚信所有诗都是可解释的。”

这种由新批评派在上世纪初带来的有关诗歌的珍贵信念，即“坚信所有诗都是可解释的”，是这本小书的起点。这种“可解释”，并非意味着每首诗都如语文阅读理解试题一般在背后隐藏一个标准答案，更不是意味着一首诗就此可以等同于有关这首诗的各种知识，而是说，这首诗正在向我们发出邀请，



邀请我们动用自己全部的感受力和分析力进入它，体验它，探索它，被它充满，并许诺，我们必将有所收获，这收获不是知识上的，而是心智和经验上的，像经受了一场爱情或奇异的风暴，我们的生命得以更新。

这种“可解释”的信念，同样也是对诗的巨大考验。既然它要求我们对一首诗完全信任，那么，这首诗也一定要有足够的力量配得上这种信任，这首诗需要像艾略特在《四个四重奏》里所阐明和示范的那样：

……而每个短语

和每个句子都恰当（每个词各得其所，

在各自位置上支撑其他的词，

每个词不胆怯也不卖弄，

新词与旧词从容交流，

日常词语准确又不粗俗，

书面词语精细且不迂腐，

整个乐队和谐共舞）

每个短语每个句子是结束也是开始，

每首诗一座碑文……

事实上并不是所有的诗都能抵达这个高度。当我们这么说的时侯，我们是从描述性的角度去定义“诗”这个词作为一个文类的存在，我们随即自然将诗分为好诗和坏诗。好诗拥有经得起解释的坚定秩序，像碑文和乐队一样，即便有偶然性的介入，最终也字字句句不可随意替换地构成一个完美整体；坏诗和相对平庸的诗则会在逐字逐句要求解释的重压下垮掉。但与此同时我们也须记得，当新批评派使用“诗”这个名词的时候，他们取的是其规范性而非描述性的定义，也就是说，只有好诗可以被称作“诗”，坏诗根本就不是诗。所以新批评派谈论的诗大多都是已有定论的经典作品，他们觉得这些经典作品中的有一部分美被忽视了，或者说被冰封在某种似乎不可表达的文本冻土层中，他们希望用分析性的言语去开掘那些看似不可表述、一触即碎的美。倘若忽视这个描述性和规范性的区分，将新批评的文本细读仅仅当作一种独立的批评方法引进，且不加拣择地应用在任何一首从描述性角度被定义的诗身上，文本细读就会变成一种类似点金术的学院巫术，一种俯身向公众解释诗歌的谦虚姿态会迅速与一种特权话语般的学院傲慢合谋，进一步撕裂而非弥合诗和普通公众之间的距离。

诗是可解释的，但解释的前提、路径和终点，应当仍旧是广义的诗。而目前中文领域常见的释诗，往往是在非诗的层面展开的，这种“非诗”体现为两种情况，一种是散文化，把诗句拆成散文重新逐段讲述一遍，叠床架屋地告诉我们诗人在说什么，想说什么；另一种是哲学化，从一些核心词汇和意象出发，借助不停的转喻和联想，与各种坊间流行西哲攀上亲戚，在八九十年代或许是海德格尔克尔凯郭尔，接着是福柯德里达，如今则是阿甘本和朗西埃。这两种非诗的解释，一种把诗拖进散文的泥泞，一种将诗拽上哲学的高空，无论我们从中获得的最终感受是什么，是好是坏，它都和原来那首诗丧失了关系。

而这种情况之所以习焉不察，和汉语新诗作者、读者长久以来对翻译诗的严重依赖有关。在一首诗从源语言向着现代汉语的翻译中，能最大限度保存下来的，是这首诗要表达的意思、意义和大部分意象，也即一首诗中隐含的散文梗概和哲学碎片，而所谓语调、句法、节奏、音韵等需要精微辨认和用心体验的内在关系，以及依附于这种内在关系的情感和思维方式（现代语言学证明我们不是用单词而是直接用短语和句子进行思维的），大部分情况下在翻译中都丧失了。在这种情况下，

对于习惯通过翻译诗接触现代诗的读者和写作者而言，囫圇吞枣和断章取义，似乎就成了理解诗歌的唯二方法。

这么说，并非要拒绝翻译诗，而是要认识到，在诗的解释和翻译之间存在同构关系。解释一首诗就是翻译一首诗，反之亦然。而当我们照着一般翻译诗和阅读翻译诗的习惯去解释一首诗的时候，我们或许正在丢失一首诗在传达和交流的过程中最不应该丢失的体验。

诗所带来的体验，首先是听觉上的，其次是视觉上的，更直接的反应则是身体上的。这种身体反应，在杰出的诗人那里曾经有过各种各样的表述，“如果我从肉体上感觉到仿佛自己的脑袋被搬走了，我知道这就是诗”（艾米莉·狄金森）；“一首好诗能从它沿着人们的脊椎造成的战栗去判定”（A. E. 豪斯曼）；“读完一首诗，如果你不是直到脚趾头都有感受的话，都不是一首好诗”（罗伯特·沃伦）。一首好诗，带给我们的，首先是一种非常强烈和具体的肉身感受，一种非常诚实的、无法自我欺骗的感受。这种感受，类似于爱的感受，我们起初无以名状，如同威廉·布莱克遭遇弥尔顿时的感受：

但是弥尔顿钻进了我的脚；我看见……

但我不知道他是弥尔顿，因为人不能知道  
穿过他身体的是什么，直到空间和时间  
揭示出永恒的秘密。

所谓“道（word）成了肉身，住在我们中间”，这种感受，  
一定是来自母语的。希尼曾谈到他在学校所读到的几行丁尼生  
的诗，

老紫杉，抓住了刻着

下面的死者名字的石头，

你的纤维缠着无梦的圆颅，

你的根茎绕着骸骨。（《希尼三十年文选》中译本）

单看译文，我们大概会奇怪于希尼接下来所说的那种“有点像试金石，其语言能够引起你某种听觉上的小疙瘩”的身体感受，我们需要回顾一下原诗，它来自丁尼生《悼念集》第二首的开头几行：

Old Yew, which graspest at the stones

That name the under-lying dead,  
Thy fibres net the dreamless head,  
Thy roots are wrapt about the bones.

在心中默读几遍，我们或许才能对希尼的话稍有所感，并隐约领会艾略特曾经发出的赞词，“自弥尔顿以来，丁尼生拥有最灵敏的听觉”。这里或许还可以尝试翻译如下：

老紫杉，你设法抓紧那些石碑，  
它们讲述躺在下面的死者，  
你的细枝网住没有梦的头颅，  
你的根茎缠绕在那些骨头周围。

我所做出的翻译和原诗相比，当然还相距甚远。举这个微小的例子是希望强调，当我们阅读译诗的时候，要随时意识到译诗在我们心中所产生的体验和原诗应当产生的体验之间的、或大或小的误差，我们需要随时调校这个误差，而来自与原诗作者相同母语的一些作者被翻译过来的文论，将会是很好的调校工具，如在这个丁尼生的例子中希尼和艾略特所起到的

作用。

这里指的“被翻译过来的文论”，来自那些最好的诗人和最好的批评家——艾略特的三卷本文论集，埃兹拉·庞德的《阅读 ABC》，布罗茨基《小于一》和《悲伤与理智》中有关奥登、哈代和弗罗斯特的文章，希尼有关艾略特、奥登、毕肖普和普拉斯的文章，帕斯的《弓与琴》，特里·伊格尔顿的《如何读诗》，詹姆斯·伍德的《不负责任的自我》，阿兰·布鲁姆的《爱与友谊》……是这些由辛勤的译者带给中文世界的典范文论在反复赋予我信念，相信在神秘主义和庸俗社会学之间，存在某种谈论诗歌乃至文学的更优雅和准确的现代方式。

这种作家批评，不同于学院教材，它始终是从具体出发的，并强调感受力和学养的相辅相成。在《不负责任的自我》的引言中，伍德谈到那些抗拒评论喜剧的人，“那些人似乎太害怕自我意识，或者说太不相信言词，尤其不相信阐释的可能。事实上许多喜剧不但可以阐释，而且完全可以阐释，有点儿荒唐的倒可能是喜剧理论”。伍德应当不会反对将这段话里的“喜剧”置换成“诗歌”，因为他也说到，“那些抗拒批评入侵喜剧的人往往也声称难以真正谈论诗歌、音乐或美学观念”。

与之同仇敌忾的，是特里·伊格尔顿。在《如何读诗》的

开头，他愤怒于那种认为是文学批评杀死诗歌的陈词滥调，他举巴赫金、阿多诺、本雅明等诸多批评家为例，证明文学感受力是一种需要时刻熏习在杰出批评中方可艰苦获致的语言表达能力，“面对艾略特的几行诗，有批评家评论说，‘标点中有某种很悲伤的东西’，大多数学生可说不出这样的语言。相反，他们把诗看作：其作者仿佛为着某种古怪的理由，以不满页的诗行写出他或她有关战争或性活动的观点”。他认为，令大多数学生在诗歌面前失语的，不是文学批评，而恰恰是文学批评缺失带来的相应感受力的缺失，这可以回应本文最初所引的燕卜逊那段话，正是“缺少分析手段”导致了“情感的贫乏”。他们共同期待文学批评可以有效地带给普通读者之物，在乔纳森·卡勒那里，则被正确又警醒地称之为——“文学能力”。

而所谓“文学能力”，与其说是用一种属于读者的主观能力阐释某首作为客体对象的诗，不如说是在读者和这首诗之间建立起一种类似于爱的积极关系。这也就是伊格尔顿所说的，“诗是某种对我们所做的东西，而不是某种仅仅对我们说话的东西，诗的词语的意思与对它们的体验紧密相关”。帕斯也说过类似的话，“诗的体验可以采用这种或那种方式，但总是超越这首诗本身，打破时间的墙，成为另一首诗”（《弓与琴》）。



于是，要想有效地谈论一首诗，这种谈论本身就要有能力成为一首新的诗，或者说，新的创造。这种谈论本身当成为一种印证，以诗印证诗，用创造印证创造，在爱中印证爱。这种印证又不是脱离原诗的，相反，它要呈现的，正是伽达默尔曾经揭示给我们的“艺术真理”——“作品只有通过再创造或再现而使自身达到表现”，我们对一个过往作品的理解和热爱，本就是它作为存在的一部分，如我们所见到的星光之于星辰。

作为一名以中文为母语的现代写作者，虽然可以从域外文论中汲取种种方法和理念，但在实践层面，我自觉有可能谈论的，只能是中国诗。

在前几年出版的《既见君子》那本小书里，我尝试谈论了从先秦到唐的部分古典诗和诗人。对当代汉语诗歌而言，虽然新古典的风尚绵延不绝，但大多数仍只停留在造句和意象的浅表层面，而古典诗人一生向上的六艺经史学养与温柔敦厚情性，最终如何体现在现代文辞之中，成为好学深思者默而识之的中文语感，才是传统与个人才能在今日得以继续相互转化的关键。通古今之变，方可成一家之言，然“吾犹昔人，非昔人也”，在尝试认识过去的同时，自身的时空位置也在不断变化，认识那个仍在不断变动中的古典世界遂始终和认识自我结合在