

美国现代诗选



美国现代诗选

上

赵毅衡 编译

外国文学出版社

一九八五年·北京

封面设计：伯 劳

美国现代诗选（共两册）

外国文学出版社出版

（北京朝内大街166号）

新华书店北京发行所发行

六 〇 三 厂 印 刷

字数516,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张27 $\frac{13}{16}$ 插页4

1985年5月北京第1版 1985年5月湖北第1次印刷

印数 00,001—22,500

书号 10208·209

定价 4.45 元

编选说明

在这本诗集编定译毕之时，编译者希望向读者们交代一下已克服、半克服或未能克服的种种困难，以取得读者阅读时的合作。

首先，国内各图书馆只能找到一些美国或其它国家编的美国现代诗选，很少能看到美国现当代诗人单独的集子，更不用说这些诗人的全部诗作。好的选本固然有参考价值，但依靠别人的选择，不通读每个诗人的原本诗集，就动手编一本美国现代诗选，是危险的，也是不负责任的。在作了初步选题后，编者有机会赴美工作一年，加州大学的几个图书馆有“现代诗歌档案库”或“特殊收藏室”，编者基本上把各个诗人的原本诗集都找到，并重作了选编工作。如果原选题有被一些现成选本牵鼻子走的危险，编者希望这个问题大致上得到了纠正。

那么，究竟按什么标准选？

本诗集采取的是多重标准。

首先考虑的标准当然是代表性：选取能代表这个诗人独特的诗风，或能表现这个诗人的诗风渐次演变过程的诗篇。但这个标准只适用于一部分最重要的诗人。很多诗人

之所以被写入文学史，是由于他们是某种潮流，或某个诗派的一个代表人物。对这一类诗人，我们着重选他的作品中以表现这一流派的某些特征的诗。大致上说，上卷大都以诗人作为中心进行编选，下卷大都以流派或倾向为中心进行编选。对于这后一部分诗人，本诗集不可能展现他们诗歌生涯的全貌，虽然在可能情况下编者力图多介绍一些。

第二个标准是诗的可译性和可读性。当然，我们决不迁就翻译方便，也请读者遇到某些难读的诗时耐心一些，因为我们首先考虑代表性。但是，在具有相同代表性的诗中，我们尽可能找能使读者感兴趣的，至少读得下去的。当翻译实在不可能传达原诗的哪怕部分效果时，例如伐切尔·林赛的《刚果》这样完全供吟唱的诗，只好忍痛割爱，但在介绍诗人时均加以说明。

第三个标准，是出于技术上的考虑，但也与可读性有关：一般情况下，优先选短诗。对于有代表意义的长诗，尽可能精选其片断。但某些诗人以叙事长诗著称（如爱德温·阿灵顿·罗宾森，罗宾森·杰弗斯等），这就很难抽选，只好请读者原谅。

本诗集分上下两卷，上卷包括诗歌创作最活跃阶段处于从新诗运动到第二次大战爆发这段时期的诗人，至于他们入选的作品，则完全可能越出这个时间范围。进入上卷的诗人，全都已逝世。

选入下卷的诗人，是诗歌创作最活跃阶段在第二次大

战之间或之后的诗人，但他们入选的诗也可能作于三十年代。

本诗集对入选的每一首诗都注明了首次收入集子的年代与集子标题，以供读者参考。但请注意，这不是写作年代，也不是发表于刊物、诗传单、或录于磁带唱片出售的年代；后面这些年代虽然更有参考价值，但要一首首都查实，实际上不可能做到。个别诗的入集年代没有多大意义，例如阿伦·金斯堡在六十年代编出几本早期诗集；弗兰克·奥哈拉和西尔维娅·普拉斯的大部分诗是死后别人代为结集出版的。但绝大多数诗的入集年代与写作发表年代还是有一定的对应关系。

最后说明一下编排次序问题：每个诗人入选的诗大致上按入集年代编排，同一集的诸首诗按诗集原版本中的先后次序排列。复杂的问题在于诗人的编排次序。最简单的方法当然是以出生年月为次序，但本诗集力求让读者对现代美国诗的发展情况有个大致的概念，按出生年月编排就会使这个目的更难实现。因此，本诗集的编排次序是大致以诗人成熟风格的诗集问世的年代为次序，或以流派倾向在诗坛涌现的时间为次序。上集大致采取前一标准，但将意象派、哈莱姆文艺复兴和南方“逃亡者”诗派集中在一起；下集基本上采取后一标准，其次序为：“中间代”诗人——黑山派——垮掉派——自白派——新超现实派——纽约派——“学院派”——派外诗人——当代黑人诗人。

必须承认这样的编排和划分诗派有些武断，可能某些

诗人也要抗议。纷纭万端的文学现象岂能切割得如此整齐？某个诗人到底什么时候“成熟”了？这些都是打笔墨官司的好题目。本诗集只是希望给读者提供一个比较方便的旅游线路而已。如果读者愿意自己去探险、去发现，导游图当然没什么太大价值。

关于这本诗集的译风，编译者所能做到的只是尽可能用平实易晓的语言传达原作文字的基本意思。如果原作是押韵的，译文韵脚设置依循原作；只有在原作韵脚布置十分随意的情况下，译文才作些变通。

本诗集编译工作前后断断续续地进行了四年，在这期间，蒙卞之琳先生、杨岂深先生、袁可嘉先生给予关怀，施咸荣、董衡巽先生给予指导，圣地埃哥加州大学“现代诗歌档案库”主任迈克尔·戴维森教授提供工作方便，圣地埃哥州立大学英文系主任丹·麦克劳德教授提供资料，纽约大学M·L·罗森塔尔教授、伯克利加州大学罗伯特·品斯基教授、圣地埃哥加州大学唐纳德·威斯林教授、罗依·哈维·皮尔斯教授对选目提出宝贵意见。而本诗集选入的大部分活着的美国诗人都热情地给予支持，加里·斯奈德、加尔威·金耐尔、安东尼·海克特、勒罗依·琼斯、阿德莉安·里奇、阿伦·金斯堡、弗雷德里克·莫根、劳伦斯·费林杰梯、唐纳德·霍尔、霍华德·奈美洛夫、詹姆士·梅利尔、威廉·斯塔福德、黛尼丝·莱维托芙、卡洛琳·凯瑟、W.D.斯诺德格拉斯、格温朵琳·布鲁克斯等诗人都寄来他们的新作并介绍他们最近的创作活动。

对所有给我慷慨帮助的中外诗人和诗歌批评家，我表示由衷的感激，同时，心中也感到不安，因为这本粗糙的译诗集很可能辜负他们的盛意。

赵 毅 衡

一九八三年五月

序

诗是语言艺术的最高形式，但也最受语言的束缚；诗强化了语言所累积的内涵，从而也更受一个民族文化传统的束缚。因此，我们很难比较各国的诗歌孰优孰劣，也很难不容反驳地说明为什么要花这力气介绍美国现代诗。但是，如果我们真正认识到，我们只有用人类所创造的所有知识武装头脑，才能成为一个真正的共产主义者，那末，我们就不会把美国人民所创造的诗歌艺术搁在一边。

诚然，美国现代诗，有精华，也有糟粕，但这二者并不是油水分明，可以让编者轻易分离的。它是一种溶液：每个诗人都提供了他特有的混合配方，没有一个诗人提供的是全汁营养液，或是纯粹的毒液。编者只能尽可能仔细地挑选，简略地加以评点，并相信我们读者会有自己的消化能力——吸收营养和排除废物的能力。

新诗运动之前

美国现代诗有个很明确的起点，即一九一二年十一月哈丽特·蒙罗在芝加哥创办《诗刊》之时。自此起，到一九

二二年十月T·S·艾略特的《荒原》出现为止，这十年中，整整一代新的诗人进入诗坛，开创了延续至今的现代诗传统，而一九一二年前占据着诗坛的诗人在新诗运动开始几年后就几乎全部消失了。这样清晰的“划代”，在世界文学史上是罕见的，或许中国五四新诗运动可以比拟。

这个运动，文学史上称“美国诗歌文艺复兴”，而当时诗人则自称为“新诗运动”。

十九世纪末二十世纪初美国诗坛处于一种万马齐喑的局面。美国现代诗的两个伟大的先驱者沃尔特·惠特曼和爱米丽·迪金生分别在一八九二年和一八八六年逝世，他们生前寂寞，身后也寂寞。控制美国诗坛的是所谓“高雅派”诗人，他们以一味模仿英国为能事。而当时的英国诗也已是维多利亚式浪漫主义的末流，浪漫主义早已失去活力，剩下的是阿诺德式的说教，丁尼生式矫揉造作的雄辩，斯温朋式圆熟到甜腻的技巧，这种诗风在美国产生的只能是些等而下之的仿制品。

这种局面，说明美国诗歌没有摆脱对于英国的附庸地位，一直到新诗运动开始时，还是如此。在英国出书成为在美国成名的捷径，庞德、艾略特和弗洛斯特都得到伦敦去打天下。然而，对于这个强加给他们的英国传统，美国诗人一方面无可奈何地接受了（如果不得不有一个传统的话），另方面又是十分反感的。因此，新诗运动既反抗英国传统，又反抗美国的高雅派传统，它是一个使诗歌现代化的运动，也是使诗歌民族化的运动。哈丽特·蒙罗在《诗刊》创办时

声明：“英国诗人根本没意识到现代世界”；六十年后，罗伯特·勃莱还在说：“我们应当清除异己的英国成份，被征服者不应当使用征服者的语言。”这种与英国诗传统分家的愿望，以及无法完全分家的实际情况，是理解美国现代诗歌史中的一条关键性的线索。

不是说新诗运动之前美国根本没有值得一提的诗人。斯蒂芬·克兰(1871—1900)，威廉·慕迪(1869—1910)，特伦布尔·斯狄克尼(1874—1904)等人都在诗歌创作上开始表现了美国风，他们如果不是早逝，都有可能在新诗运动中起一定作用。

无论如何，新诗运动结束了美国诗歌的沉寂期，在短短几年内，出现了一系列新的诗派，许多名不见经传的年轻诗人，以令人瞠目结舌的诗引来咒骂或钦慕；诗坛的争论成了公众的话题，象埃米·罗厄尔这样的新诗运动的“领袖人物”一时成了公众瞩目的名人。从总的倾向来说，新诗运动把诗歌普及化了，即使是那些号称现代派的诗歌，例如意象派的诗，也是简明易懂的，用参加意象派的英国诗人理查德·奥尔丁顿的话来说：“意象派的罪过在于它的销路极好。”

意 象 派

在伦敦形成的意象派是新诗运动中最令人瞩目的一个派别，从对整个现代美国诗的影响来看，也是最重要的一个

派别。

意象派的前身是团聚在英国批评家休姆周围的一批英国青年诗人组成的一个小团体。一九一一年美国诗人埃兹拉·庞德从意大利来到伦敦，加入他们之中。但休姆对诗歌创作实践并不感兴趣，所以这团体很快散了。一九一二年底，庞德应哈丽特·蒙罗之约做《诗刊》的海外编辑，他把H.D.和奥尔丁顿的诗作冠以“意象主义者”的名称寄去发表。隔了几个月，又在《诗刊》上发表了意象派的三点宣言：

一、直接处理无论是主观的还是客观的事物；

二、绝对不用无助于表现的词；

三、至于节奏，应使用音乐性短语，而不要按节拍器的节奏来写。

这三条实际上是两条：一是要求在诗中去掉维多利亚浪漫主义的说教和滥情主义。休姆认为“浪漫主义诗总是湿淋淋的……好象不为某事而呻吟就不是诗”，因此他要求诗“必须是视觉上具体的，……阻止你滑到抽象过程中去”。这样，诗人的感触、思想就必须全部隐藏到具体意象的背后去。这是意象派的反浪漫主义基调。

另一条则是要求摒弃英语诗传统的抑扬格音步（即庞德所谓的“节拍器节奏”），而代之以自由诗的短语节奏。

一九一四年庞德出版了第一本《意象派诗集》，同年庞德与新加入意象派的埃米·罗厄尔反目，离开了意象派（但他没有离开意象主义 一九一五年他另搞的“漩涡主义”依

然是意象主义原则的再现)。是埃米·罗厄尔把意象派真正引到美国,打着这个旗帜掀起一场大争论,终于使“意象派”成了一个家喻户晓的话题。但罗厄尔论战的中心论题,实际上并不是意象问题,而是自由诗问题。有一度时期,“自由诗运动”几乎成了新诗运动的同义词。

埃米·罗厄尔主编了三本《意象派年集》,一九一八年后这个诗派作为一个团体就消失了,但它的影响却相当深远。意象派的原则相当简单:强调客观地表现物象,有论者蔑称之为“现代派小学”,但这个原则在美国现代诗中却象幽灵一样不断出现:从威廉·卡洛斯·威廉斯的口号“要事物不要思想”,到阿奇波德·麦克利许的名句“诗不应当隐有所指,应当直接就是”,一直到当代诗人如金斯堡反对使用“象征主义调味品”,要求写“当时现在见到的样子”。而当代新超现实主义者也坚持把自己称作“意象运动”,足见这种貌似简易的诗学,与美国现代诗人和读者所共有的诗歌审美态度相契合,可以说是一种既反对浪漫主义又反对象征主义的诗学。庞德和威廉斯都再三声明过,“象征主义要不得”,“意象不是替代物”。这种对物象,对经验本身的执着,对抽象过程的反感,甚至在一些倾向于理性主义的诗人那里也有所表露,例如沃莱斯·斯蒂文斯就宣称美“在肉体中才不朽”,而兰色姆认为“柏拉图的漂亮希腊语”,抵不上“牛排洋葱”。如果读者发现这本诗集中大部份诗比欧洲国家的现代诗容易懂一些,我们不得不感激意象派这个“现代派小学”。

但是，就当年的意象派本身而言，他们的创作成绩是有限的。由于单纯在感官印象层次上展开，所以很难对生活中的重大课题发言；由于集中注意力于事物引起的感觉，而不去探求事物之间的内在联系，所以这种诗不可能对事物写出深沉的感受。因此，它无法逃脱形式主义流派的种种弊病。

芝加哥诗派

在新诗运动中涌现的各种诗派组成一条很宽的光谱，这光谱的另一头是芝加哥诗派——卡尔·桑德堡、伐切尔·林赛、埃德加·李·马斯特斯。

芝加哥和中西部各州当时是美国新兴的工业农业中心，是工人阶级集中的区域。在中西部作家和诗人心中，似乎还萦绕着昔日惠特曼关于美国民主前景的梦想。这些诗人倾向于当时在中西部颇有势头的各种“激进主义”——“社会主义”、“人民主义”等等。有些人还是激进政治活动的活跃份子。桑德堡说：“美国人民……从我血管里走过，就象是语声嘈杂地从大街上走过。”

不管这些人是否能找到拯救人民于苦难的正确道路，我们不能不承认他们是关心人民的生活，了解人民的疾苦，并努力表现普通人民的感情的。

如果说他们政治上的偶像是林肯，那么他们诗歌上的前辈就是惠特曼，但十九世纪美国“地方色彩”作家和诗人

也是他们的先导，尤其是那位写了“扶锄者”的诗人爱德温·马卡姆。林赛浪漫主义色彩较浓；马斯特斯关于中西部小镇中人物的描写手法是现实主义的；而桑德堡的诗歌博采众家之长，他以惠特曼式的长句自由诗为基础，吸收了意象派、东方诗、西部牛仔歌和黑人民歌的技巧，形成一种强劲雄健而又富于抒情气质的诗风。自由诗在他们手中变得多样化，能适应各种不同的题材风格的要求。

桑德堡和林赛是美国现代朗诵艺术的开创者，他们为诗歌找到一条更有效地走向人民的途径。很奇怪，在美国，几乎没有人朗诵格律诗，学院派式具有复杂象征结构和紧密质地的“书案诗”也不适宜于朗诵。现代美国几个最出色的朗诵家桑德堡、林赛、金斯堡、勃莱，都是以自由诗取得了最大的朗诵效果；而且，与我国不同，在美国绝少见到请演员代为朗诵，都是诗人自己朗诵。如果说，在当代美国，诗的读者越来越少，那么到处可见的朗诵会就成了一种补偿。从这点上说，芝加哥诗派是有开风气的功劳的。

我们知道，惠特曼在美国并不是普通人喜欢读的诗人，他的诗实际上并不好懂。芝加哥诗派在让诗接近普通人民这点上发展了惠特曼。但是，惠特曼的时代早已过去，他对美国未来的乐观主义在美国资本主义的冷酷现实前已经破灭，再加以重复就容易成为空洞的呓语，桑德堡就落到这种境地。在现代，要真正表现美国的生活的本质，给人民指出走向未来的道路，这不是芝加哥诗派这批诗人所能做到的。

传统形式诗人

新诗运动固然是反传统的，但也有一些诗人在传统中超越传统，他们似乎证明了传统形式甚至风格的继承并不能完全阻止内容上的创新，而这些诗人之受欢迎也证明形式的传统性始终具有一定的魅力。

爱德温·阿灵顿·罗宾森和罗伯特·弗洛斯特就是在传统的形式中运动的。罗宾森长于格律诗，他是一个新诗运动之前的“新诗人”，在新诗运动前的“沉寂期”他的清新脱俗的诗歌无法脱颖而出，直到新诗运动引起人们对诗的广泛兴趣后，他才被“发现”。

罗伯特·弗洛斯特的成就是美国现代诗歌中的一个奇特现象，不容易解释。他用一种略加提炼的流畅的口语写乡村生活的情景，经常是在表达一些实际上并不是很玄奥的哲理，他似乎在二十世纪工业时代恢复了田园诗传统。实际上弗洛斯特作品的最大特点是雅俗共赏，而大多数美国诗人的作品不是太博学，鄙视大众，就是太俗，使学院批评界不屑一顾。弗洛斯特的诗风实际上与当时英国所谓“乔治时代诗人”更接近一些，但他的素材完全取自美国新英格兰地区典型的乡村生活情景，他的杰出的诗才使他成为这种诗风几乎唯一成功的例子。

二十年代活跃于纽约的还有一批传统的抒情诗人，其中最杰出的却是几个女诗人：埃德娜·圣-文森特·米蕾、

伊莉诺·怀利、萨拉·梯斯达尔。其中米蕾的眼界显然是最开阔的，她的诗风变化也多一些，但使她名重一时的，却是十四行诗形式的抒情诗。怀利和梯斯达尔的诗纤婉娴雅，内容不脱爱情，半个世纪后，当代美国女诗人一提起这种“脂粉诗”就嗤之以鼻。奇怪的是，当时在美国的中国留学生胡适、闻一多等人，译的美国诗大部份尽是这些人的诗。这虽然与五四新诗总的浪漫主义倾向有关，但也证明这几个人当时在美国一般读者中受欢迎的程度。

抒情派诗人在二十年代后期名声急剧下降，有的人甚至在文学史中完全消失，如威特·宾纳，阿瑟·戴维森·费克，威廉·罗兹·倍内等，这与新批评派成功地把“智性诗”的风尚普及到大学甚至中学教育中去有关。

艾略特与新批评派

一九二二年，“新诗人”自己也发现“新诗运动”不新了。这一年在田纳西州出现了“逃亡者”诗派，庞德住在巴黎但正准备更远地迁居意大利，斯蒂文斯准备发表《风琴》；《诗刊》庆祝创刊十年，它从一份朝不保夕的小杂志变成一份订数有限但稳固的杂志，也从此失去推进新的诗派的劲头；而最重要的是艾略特的《荒原》在《日晷》杂志上发表，这是现代西方文学中的一件大事。

现代西方文学没有一首诗象《荒原》一样体现了整整一个时代，甚至整个西方文明所处的苦闷和惶惑的境地，写出