

οὐδέν ἐτι εἴκει  
 ἀλλὰ καὶ μὲν γλώσσα ἔαγε, λείπτον δ'  
 αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,  
 ὀπλάτεσσιν δ' οὐδέν ὄρημι', ἐπιρρόμη-  
 βεισι δ' ἄκουαι.

Hvor fik du denne purpur gjæd  
 som brænder i din fine hud?  
 Ak, jeg er solens forårsbrud!  
 Velsignet af min brudgoms kys  
 gebroken uit de hartedammen.

en vuurrood bloed,  
 fonteinén gloed,  
 便是紅顏是  
 一朝妾不能相克  
 花落人

IL CANZONIERE Francesco Petrarca  
 Pace non trovo, et non ò da far guerra,  
 et spero; et ardo, et son un ghiaccio  
 solo sopra 'l cielo, et giaccio in terra  
 et nulla stringo, et tutto 'l mondo  
 m' à in pregion, che non m' apre  
 suo mi rifen né scioglie il laccio,  
 non m' ancide Amore, et non mi sferza  
 vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

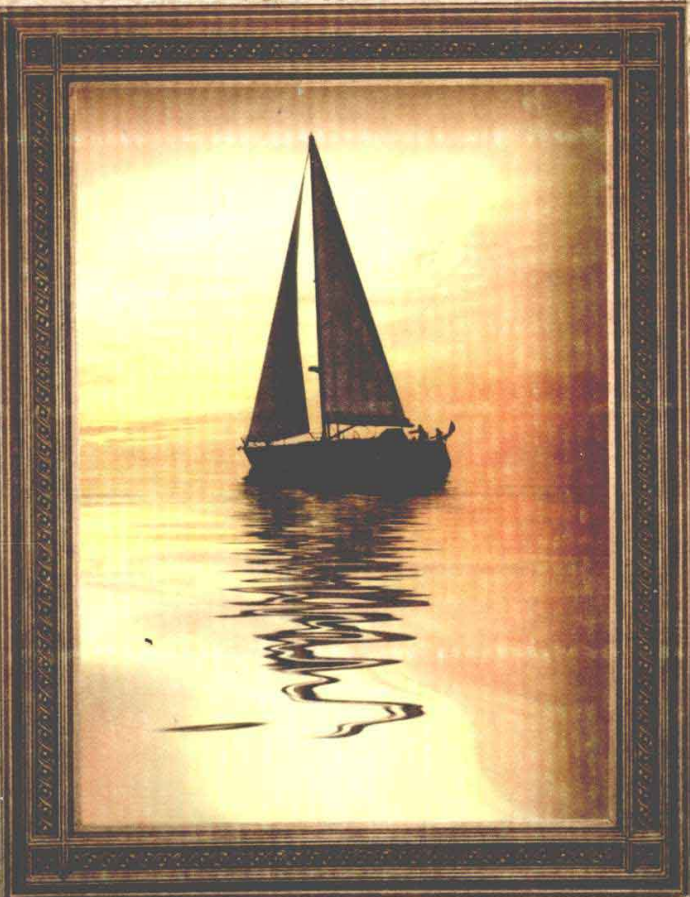
AENEIDOS Liber I  
 Haec ubi dicta, cavum  
 impulit in latus: ac venti, ve  
 qua data porta, ruunt et terra  
 Incubuerè mari, totumque  
 una Eurisque Notusque ruunt ex  
 Africus, et vastos volucri  
 Insequitur clamorque virum strid  
 Eripiunt subito nubes caelest  
 Teucrorum ex oculis; ponto n

如何? 齐鲁青未了。  
 齐鲁青未了。阴阳割昏晓。  
 齐鲁青未了。决眦入归鸟。  
 齐鲁青未了。一览众山小。

désolé par les cruels espoirs,  
 encore à l' adieu suprême des mou  
 tre, les mâts, invitant les orages  
 de ceux qu'un vent penche sur les  
 ns mâts, sans mâts, ni fertiles t  
 mon cœur, entend le chant des r

Leben, ein Mensch  
 o will ich auch seyn?  
 heit noch am Herzen, die Reine  
 ch der Mensch sich  
 eit.

ant Gott? Ist er offenbar wie die Hür  
 'ich eher. Des Menschen Maß ist  
 dienst, doch dichterisch,  
 Mensch auf dieser Erde.



Et l'intime ardeur de ses flam  
 Expire aux cieux indifférents."  
 Je leur ai dit: "Je vous compre  
 Car vous ressemblez à des âme  
 Ainsi que vous, chacune luit  
 Loin des soers qui semblent pré  
 Et la solitaire immortelle  
 Brûle en silence dans la nu

СЕРДЦЕ  
 Сердце капризное, что тебе  
 С миром зачем бы не жить тебе  
 Хочешь, заря заблестит тебе  
 Нет, я хочу, чтоб сияла жем  
 Хочешь покоя? — Мне этого м  
 Хочешь, чтоб ты хоть на м  
 ет, чтобы буря раскинулась в  
 Сердце, твое поведение —  
 Знаю, но я уж от века такой.

Wandering between two worlds, one dead,

# 诗海游踪

## VOYAGES ON THE SEA OF POETRY

中白著  
 浙江工商大学出版社  
 The other powerless to be born,  
 nowhere yet a resting head,  
 Like the sea on earth I will be born.  
 Their fall, my wars, the world's deride—  
 I come to shed them at their side.

stjärnströdd univers  
 och jag står i  
 Hör, en stjär  
 Gå tcke ut i gräser meå para ruter;  
 min trädgård är full av skärvor.  
 Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
 so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
 Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
 Und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte  
 der sich im allerkleinsten Bogen wölbt,  
 ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
 in der betäubt ein großer Wille steht.

White egrets fly against the hill landscape,  
 the stream, plump perches roam,  
 With a bamboo hat and a rushy green rain cape,  
 Flurries of fine rain fail to drive me home.



VOYAGES ON THE SEA OF POETRY | 诗海游踪·中西诗比较讲稿 | 飞白著

浙江工商大学出版社



## 图书在版编目(CIP)数据

诗海游踪:中西诗比较讲稿/飞白著.—杭州:浙江工商大学出版社,2011.5

ISBN 978-7-81140-317-6

I. ①诗… II. ①飞… III. ①诗歌研究—比较文学—中国、西方国家 IV. ①I207.22②I106.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 089344 号

## 诗海游踪

飞白著

---

责任编辑	钟仲南
责任校对	袁金麟
封面设计	尚龙智造
责任印制	汪俊
出版发行	浙江工商大学出版社 (杭州市教工路198号 邮政编码310012) (Email:zjgsupress@163.com) (网址: <a href="http://www.zjgsupress.com">http://www.zjgsupress.com</a> ) 电话:0571-88904980,88831806(传真)
排版	杭州兴邦电子印务有限公司
印刷	杭州杭新印务有限公司
开本	880mm×1230mm 1/32
印张	10.125
字数	211千字
版次	2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷
书号	ISBN 978-7-81140-317-6
定价	38.00元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江工商大学出版社营销部邮购电话 0571-88804227





## 编审委员会

### 编委/顾问

- 郑日昌** 北京师范大学心理系教授、博士生导师，教育部大学、中小学心理健康教育专家指导委员会委员，享受国务院突出贡献专家特殊津贴
- 刘华山** 华中师范大学心理系教授、博士生导师，教育部理科教学指导委员会委员
- 郭元祥** 华中师范大学教育学院教授、博士生导师，教育部基础教育课程改革课程专家组成员
- 曲铁华** 东北师范大学教育科学学院教授、博士生导师，中国教育学会教育史分会理事
- 王坤庆** 华中师范大学教育学院教授、博士生导师，全国教育哲学专业委员会副主任
- 齐学红** 南京师范大学教育科学学院教授、硕士生导师，江苏省教育学会班主任专业委员会理事长
- 刘新科** 陕西师范大学教育科学学院教授、博士生导师，中国教育学会教育史分会理事
- 易连云** 西南大学教育学院教授、博士生导师，中国教育学会德育论专业委员会副主任
- 张文兰** 陕西师范大学新闻与传播学院副院长，教育部高等学校教育技术学专业教学指导委员会委员
- 燕良轼** 湖南师范大学教育科学学院教授、博士生导师，中国心理学会理论心理学与心理学史专业委员会委员、中国心理学会科普委员会委员
- 刘家访** 福建师范大学教育科学与技术学院教授、硕士生导师，教育原理学科带头人
- 汪缚天** 徐州师范大学文学院教授、硕士生导师，江苏省语言文字专家咨询委员会委员
- 苏晓青** 徐州师范大学文学院教授、硕士生导师，国际中国语言学学会（LACL）会员、全国汉语方言学会理事



# 前 言

《班级管理概论》一书自2009年6月开始酝酿，历时1年半的时间，期间数易其稿，终于将在2011年付梓印刷。该教材在借鉴国内相关教材及最新学术研究成果的基础上，力图在内容和体例上有所突破和创新，进而形成了如下特点：

1. 《班级管理概论》作为一门专业基础课，具有理论性、应用性和综合性的特征，是管理学与教育学的交叉学科，以管理学、教育学、社会学作为学科基础，体现了不同学科之间的交叉与渗透。在借鉴西方社会学、管理学最新研究成果的基础上，立足中国本土的班级管理实践，提供对中小学班级管理的基本分析框架。

2. 作为高等师范院校教材，本书的主要读者群是师范院校的大学生；在强化一门学科的基本概念、理论框架的同时，考虑到大学生自身教学与管理实践经验的不足，尽可能联系当前中小学班级管理的实际，以生动鲜活的案例作为补充，并尽可能做到通俗易懂，从理论与实践两个维度丰富对中小学班级管理的理解与认识。以往的班级管理教材，或侧重于班主任的具体工作内容，缺少学科理论的支撑；或侧重于介绍国外的班级管理理论，缺少中国本土的班级管理实践。本教材试图弥补这些缺陷，以班级社会学和班级管理学的最新理论成果为支撑，结合中国丰富的班级管理实践，采取理论阐述与案例分析相结合的写作思路，每一章都围绕一个当前理论界与实践领域的重点问题进行剖析，力图构建一个本土化的班级管理学科理论框架。

3. 在写作体例上作了大胆尝试与创新，在每章正文前增加了“导读”部分，提示本章的学习要点，应掌握的基本概念、基本原理等；正文部分将理论的阐述与生动鲜活的案例分析相结合，力图做到深入浅出；课后的“问题与思考”部分，强调将所学理论与实际相结合，通过创设问题情景，或提供案例分析等形式，引导学生关注现实中的班级管理问题。

## 一、结构框架及内容介绍

《班级管理概论》一书借鉴了管理学中开放系统论的观点来认识班级组织以及班级的管理，把班级组织作为一个社会系统来认识，而班级管理的任务则是保持系统内部各要素之间的协调与平衡，从而最终达成班级的育人功能。本书的整体框架和写作思路是：班级管理是什么——班级管理的要素是如何形成的——各要素之间是如何互动的——互动即管理的现实样态是什么（和谐的、冲突的）——管理的现实样态是如何形成的（文化的、权利的）——班级管理的理想愿景是怎样的（理念、策略）。全书共分为三大部分：

### 1. 如何认识班级

认识班级组织是班级管理工作走向自觉的前提，也是实现有效班级管理的保障。因



此，本书的第一、二、三章从社会学的角度，对班级组织的性质、班级组织的要素以及班级组织的现有形态进行了论述。

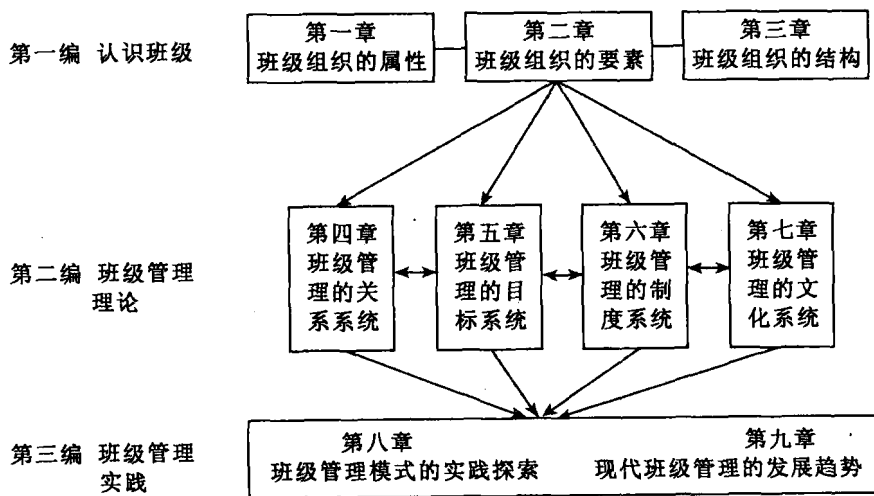
2. 班级管理理论：班级组织各系统内部的协调

基于第二章对班级组织要素的分析，我们把班级组织分成四个基本的子系统：目标系统、关系系统、制度系统和文化系统。从分析的角度来看，班级管理便是使每个子系统保持相对平衡和稳定的动态过程。本书第四、五、六、七章分别论述了班级组织各子系统的构成以及使其保持平衡的有关策略。

3. 班级管理实践：班级组织各子系统间的整合

将班级组织划分为各个子系统并探讨其内部的关系，仅仅是出于理论认识和分析的便利，实践层面的班级管理面对的并非是相互独立的子系统，班级管理工作并非只是分别处理几个子系统间的关系。相反，现实的班级是各子系统相互交织的一个复杂存在，现实的班级管理是一项处理系统内部以及各系统之间关系的复杂工作。为了使大学生能够从整体上把握班级管理的实践样态，第八、九章具体介绍了现代班级管理的发展趋势以及班级管理模式的实践探索，以期将所学理论转化为实践技能和智慧。

以下是本书的结构示意图：



二、主要作者及写作分工

本书主要作者由南京师范大学教育科学学院班主任研究中心的教师和研究生组成，“随园夜话”班主任沙龙的核心成员吴虹、陈宇、袁子意、韦成旗等人提供了相关的案例素材。相关章节的作者分别是：第一章，班级组织的属性（钱洁）；第二章，班级组织的要素（汤美娟）；第三章，班级组织的结构（颜雪艺）；第四章，班级管理的关系系统（崔晓波、邓佳）；第五章，班级管理的目标系统（黄莹、田静）；第六章，班级管理的制度系统（张薇、张媛媛）；第七章，班级管理的文化系统（姜世丽、陈珊珊）；第八章，班级管理模式的实践探索（高丽涵、张媛媛、李云竹、宋春旗、杜乐）；第九章，现代班级管理的发展趋势（张媛媛、高丽涵）。教育学原理专业博士生汤美娟同学对全书进行了



统稿和校对工作，并提供了结构示意图。对于各位老师和同学为本书付出的艰辛劳动，在此表示衷心的感谢！

编 者

2011年1月于南京

# 目录

- 1 探海之旅(代前言) ▶ 1
- 海风的召唤
- 诗海交汇
- “没有金羊毛”
- 自讨苦吃,沟通诗海航路
- 
- 2 语言之屋和望星空 ▶ 25
- 存在和栖居
- 魔术师的徒弟
- 语言之屋
- “说”和“被说”
- 自然的星和语言的星
- 是桥梁也是囚笼
- 可持续栖居性

3

比月亮

▶ 65

“中国屋”和“圣母送子”

谁家的月亮圆

“月狂”及其表现

月亮格式塔

月的形相与家族观念

波阿斯的梦

4

花之语

▶ 107

不一样的花语

花与情操

看不懂的异国花

咏海棠/苹果花诗比较

花意象的性别色彩

伪男性、伪女性及其辨析

5

诗人何以孤独

▶ 141

“余情信芳”和“孑然孤立”

心怀社稷和个人本位

玛格丽特组诗与异化主题

酷似绝望的盼望

伤痛如何化为珍珠



6

## 渔夫和鱼的故事

► 175

“斜风细雨不须归”

“她半拖半诱,他半推半就”

两个母题中包含的张力

自然“宜人”还是“诱人”

“鱼乐”和鱼的思辨

7

## 山与海的对话

► 203

“观沧海”和“海始于斯”

地理环境的熏陶

高山仰止和“没什么意思”

山的吸纳,海的挑战

人与自然:和谐与敬畏

8

## 存在的苦难与存在中的爱

► 233

读诗个案讨论

不轻易看破人间价值

“说话人”及其语调

多层次的意义和意味

诗人的热心肠

诗是对存在的求索,但不是存在的解

9 迷狂与禅境

► 271

两种灵感模式

“我发烧又发冷”

“满船空载月明归”

另样的狂和醉

两种张力结构

“你来自天堂或地狱？”

“君问穷通理，渔歌入浦深”

两种自由观

“任性的心，你要什么？”

“行到水穷处，坐看云起时”

“我无地可枕我的头”

10 后 记

► 313

延宕的旅程

作中西诗比较有什么意义？

乘风漂泊吧，诗帆

我向来是个诗海漫游的爱好者,上世纪80年代末,在出版了两卷本的《诗海》后,新闻媒体又纷纷给我起名“诗海水手”和“探海者”。大约是受此影响吧,90年代初我接到两个探海邀请。

一个是国家“八五”出版规划打算立一个重点项目:编译一套规模空前的《世界诗库》,邀我来主持。编译《世界诗库》可以比作诗海的麦哲伦之航,这一任务尽管是令人神往的,但也是让人望而生畏的。我虽爱漂泊诗海,但只是随意漫游,并不敢起环游世界的雄心。所以,深知任务艰巨的我对此犹豫再三。后来我之终于勉为其难,既是由于前辈学者的恳切督促,也是由于青年“水手”的热情请缨,使我觉得不能一人“从中作梗”,同时,在文化出现断层诗歌生存维艰之际,看到中国尚有此壮举,觉得勉力为之一搏也是值得的。

10卷800万字的《世界诗库》计划庞大,要编译30多个语种、130多个国家的诗歌名作,虽然是纸面上的航行,但也面临



风浪险滩,艰难重重。我们要探的许多海域以前从未涉足,找不到海图资料和识途的译者,编委也人手不足兼语种不足,而且当时国内外文资料极为欠缺,英语的还算好些,其他有许多语种的诗歌资料国内根本没有。这时另一个邀请给了我一个弥补资料不足的机会,那是一个赴美讲学的邀请。虽然讲学要占去我的精力和时间,但资料问题在美国(加上赴欧洲的编委配合)就可解决,而讲学能促进交流、开阔视野,对主编《世界诗库》工作应该也有裨益。

1991年我在美国宾州尔赛纳斯学院英文系开始讲世界诗和比较诗学,由于开课匆忙,基本是每周现炒现卖。部分题目在纽约圣约翰大学也做过讲座。回国后,在杭州大学(后并入浙江大学)和云南大学开比较诗学课,这门课仍是系列讲座性质,不追求体系(因诗海无边,无法求大求全);内容在尔赛纳斯授课的基础上有所调整,题目每年不太一样。现从这门课的讲稿、讨论、作业讲评等材料中选出若干,编为一集,即以《诗海游踪》为题。这是探海之旅的副产品。

我讲授的这门课本来叫Comparative Poetry and Culture,全称为“比较诗学与文化”,但其中“比较诗学”一词并不代表通常说的Comparative Poetics或“比较文论学”,而是朴实意义上的比较“诗”学或“诗比较学”,与文论学并不是一回事。为避免歧义起见,现将副题改称“中西诗比较讲稿”。

除这件副产品外,探海之旅还产生了一件视听材料的副产品。1992到1993年间,中美两国制片人合作录制了一部关于飞白的纪录片(其中也有马来西亚录制的内容),片名为《探海者飞白》。后来我给云大研究生上课时曾利用它作视听材料。

不过,我这个人很“不上镜”,“不上台面”,尽管是自己的角色,并不是“演戏”,但一被镜头瞄上就像个最笨拙的演员。所以不论是拍片子时或是播放片子时,我都很没面子。加之拍片时我工作压力太大,身体又出了问题,几乎顶不住,在片中神色憔悴难看。所以,戏称之为“海难余生”不是事出无因的。

难看为什么还让学生看呢?不仅是因为学生需要视听材料,还因为片中解说员的画外音(除了被加进几句对我的褒义词外)绝大部分本来是我说的话,只是换成了解说员的声音而已。要知道,在任何媒体中,特别是在影片中,“被说”是我们注定了的命运,能争取到自己“说”几句实在很难得。我这一“说”不打紧,还把这部片子弄成了另类,让导演有点犯难,觉得根本就不像人物传记片。但结果倒出人意料地为浙江电视台赢得了全国百部文化人物纪录片的一等奖。

由于这部片子里的“说”,多少能说明我的探海行动,也能说明我这门课和这本书的缘起,所以我便借以代替课程的前言,也借以在此代替书的前言。而且形象已随似水流年而逝,放在这里的仅仅是不带形象的“纯”文本,于是我得以免除“不上镜”的笨拙和尴尬。

言归正传,下面是纪录片的文本(其间我可能还会插话,作点补充解释)。

[片头] 涛声隆隆,海涛汹涌的背景上,浮现出片名“探海者飞白”,以及几笔白线条勾勒出来的飞白漫画像。



〔镜头〕 镜头从海潮切到陆地。

地面,人潮:骑自行车的和挤公交车的上班潮,春运挤火车的民工潮,拥挤的股民们目光紧盯着交易所挂牌的行情,神情随着股市潮起潮落,汹涌澎湃。市场升温,名牌时装炫耀橱窗,一双手揭开蒸笼盖,包子出笼,滚滚蒸汽扑面而来。

〔画外音〕 人,栖居在陆地上,生息繁衍在陆地上。

人,在陆地上各人忙各人的事,匆匆奔走着,拥挤着,推搡着,拼抢着,寻找温饱,寻找机会,寻找财富,寻找高档消费品。寻找的合力使得我们这高度拥挤的陆地热气腾腾。诗海被挤出了市场,去远了,与唐时明月宋时杨花一起,和当代世界相隔万里,仿佛一去不再复返了。

〔镜头〕 白衣少女在月光下弹古筝,琴音荡漾中,海景重新梦幻般浮现,海涛拍击礁石。

海面化入《诗海》封面,封面翻开,展现扉页画面:古希腊缪



斯们遥望诗海落日。

[画外音] 但是,这是什么?心底深处似乎荡漾着一缕海风的咸味,一丝海涛的回声。吸气,深呼吸,——在拥挤的陆上,似乎吸到了遥远的海上的空气?人对诗海的亘古向往,超越那统治着人的行动乃至心跳和脉搏的热闹繁荣推推搡搡的市场,飞向诗海:



但我的心听啊,且听那水手之歌! ……

[飞白补充解释] 让我们把片子暂停一下,来品味象征派诗人马拉美的诗句,这首诗在本片里是当作“主题歌”用的。

## BRISE MARINE      Stéphane Mallarmé

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.  
Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres  
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.

Je partirai! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!  
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

## 海 风 [法] 马拉美(1842—1898)

肉体含悲，唉！而书已被我读完。  
逃避吧！远走高飞！我感到鸟儿醉酣，  
飘在陌生的海沫和天空之间！  
任何东西，不论是映入眼帘的老花园，  
夜啊夜，不论是我凄冷的灯光  
照在保卫着洁白的一张白纸上，  
或是给婴儿哺乳的年轻的爱人，  
都留不住这颗海水浸透的心。  
我去了！轮船摇晃着全副桅杆，  
起锚吧，驶向异国风光的自然！

烦闷啊，因冷酷的希望而更悲切，  
却仍然相信手帕最后的挥别！

船桅邀请着狂风,呼唤着激浪,  
也许它会被风压弯,在沉船之上——  
沉船呵,无桅,无桅,也无富饶的岛国……  
但我的心听啊,且听那水手之歌!

(飞白译)

马拉美是19世纪法国象征派和早期现代主义诗歌的主将,作品以音乐性、象征性和朦胧美著称。此诗的主人公或“说话人”是一个现代奥德修斯(又称尤利西斯)。荷马讲过奥德修斯回家的旅程,但丁则讲奥德修斯再次离家出海的旅程。马拉美接过的是但丁的话题,他通过强烈对照的手法,渲染海风对航海者的召唤。

据诗中所说,“说话人”离家出海的原因是烦闷。对此他只用了两个最简洁的意象:“肉体含悲”和“书已读完”。其潜台词大概是这样:假如连肉体都含悲,那心灵的悲哀就不必再说了;假如连书都已读完,那还能找出什么排解的方案呢?——马拉美只用一行诗就交代了现代之“烦”。

接着他不再多费笔墨描写这烦人的世界,转而描写其反面——那最亲切最可爱最吸引人的方面,那从后面拴住水手的世界。这是此诗最具魅力的笔触。

“说话人”含情脉脉地回望,他看见:

那老花园,因其老而拥有许多难忘的日子和故事,而更使人恋恋不舍,

那灯光,因其凄冷而和心贴得更近,

那一张白纸保卫着洁白,只等待着纯诗而严禁涂鸦,



还有那正在哺乳的年轻的爱人（画面里叠印的是马拉美的妻子玛丽和新生的女儿）……

但就在这里出现了突转：尽管这一切，尽管这一切，一切都留不住水手的那颗海水浸透的心！

在诗的第二节里，“说话人”从回望转为展望，他看见：



前方，期盼中的是狂风和激浪，

前方，极可能的是海难和沉船，

前方，并没有富饶的岛国，没有许诺的福地，

烦闷与冷酷的希望结合成一幅黑暗的前景……

这里再度出现了突转：尽管这一切，尽管这一切，一切都挡不住海风传来的不可抗拒的召唤！

拒的召唤！

正是在作了强烈对照的这样两番铺垫之后，我们听见了那个无比执拗、萦绕心怀的结束句：

“但我的心听啊，且听那水手之歌！”

正是在这旋律伴随下奥德修斯挑战大海，在这旋律伴随下桑提亚哥挑战大海，在这旋律伴随下人甚至会挑战即将喷发的火山口，或挑战鸟兽绝迹的珠穆朗玛峰顶并可能把自己永远封盖于千仞冰缝万年积雪之下，或作为挑战者化为燃烧的流星划过天穹而消失于太空……

片子继续：

[镜头] 从《诗海》扉页翻到作者简介页，从简介页上的飞白照片化入飞白在吉隆坡世界诗歌节大会讲台上发言：

“我们栖居的陆地紧邻着诗海，  
诗海与人同生存共命运。

这是由于：

一切存在物存在着，就因为它们存在着；

唯有人这种存在物，存在着，却不满足于他们的存在，偏要执拗地问：为什么？

于是，世世代代的人在一个没有意义的世界上寻找意义，寻找的涓涓细流汇成了诗海——人的意义世界。”

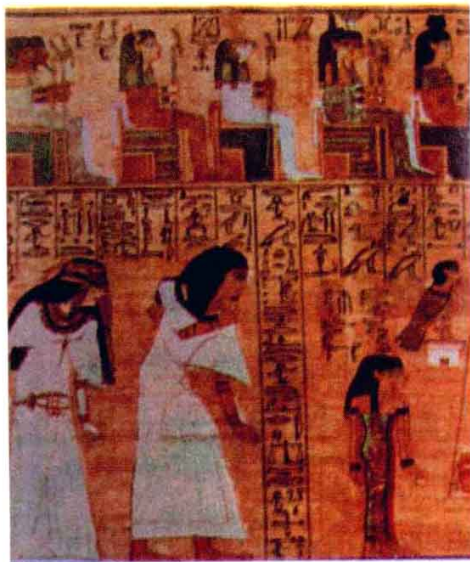
“我们居住的陆地面临着诗海。

千水百川把陆地的盐分冲洗入海，使得诗海如此苦涩，

但仍然，我们靠诗海滋润着这拥挤而干旱的、红尘滚滚的陆地。”

挪威、澳大利亚、俄罗斯、罗马尼亚、日本等国诗人代表在诗歌节发言。

镜头回到《诗海》，继续翻到彩色画页：埃及古墓中彩绘的《亡灵书》，古希腊女诗人萨菲，但丁之梦，《鲁拜集》插图《生时饮吧》，罗丹的雕塑《美丽的制盔女》，布莱克画《失乐园》，



罗塞蒂画《白日梦》、《奥菲莉亚》，伊姆霍夫画《银河》。镜头推向在银河中闪光的一双眼睛。

[画外音] 飞白著的两卷《诗海》，以及飞白目前正在主编的十卷《世界诗库》，凝聚了对诗海的这一亘古向往，它从金字塔的时代起，——不，从金字塔以前的时代起就深深植根在人的本质中，在《亡灵书》的咒语和酒神节的祭礼中，在萨菲的热情和但丁的幻想中，在屈原和海亚姆的天问和困惑中，在失乐园中，在白日梦中，在银河里默默燃烧的星星中，——只要人存在一天，人寻找意义的亘古向往就一天不会熄灭。

[镜头] 飞白的书柜，书柜打开，镜头扫视飞白著述。

杭州大学校门，校园，飞白与师生在校园内切磋，在西湖边交谈。

报刊剪辑：部分关于飞白的报道、评论、采访和图片。

[画外音] 探海者飞白毕生探索诗海，把英法西俄德等十多种外文的世界诗译成中文，也将中文诗译成外文，向人们传送着海风的呼唤。探海者的努力引起了人们的共鸣，传播媒介给了飞白以“探海者”的称号，学术界称飞白著作有“博采千家的风范，汇集百川的气势”，是“飞白人格力量的体现，学识品质的结晶”，是“令人振奋的艺术”。[飞白注：以上几句是被插进的褒义词]

探海者飞白越过南海，代表中国出席了吉隆坡世界诗歌节。世界各国诗人从四面八方来到这里参加诗海盛会。不同文化背景的诗人热情交流着，在中心广场彩灯辉映下与歌舞同台演出，在茶会席间即兴赋诗朗诵，在森林剧场的浓荫下长

啸，在马六甲海峡的晚霞里低吟……

[镜头] 马来西亚风光。各国诗人在雪兰莪、森美兰、马六甲各地访问游览，热烈交谈，即兴吟诗。民族乐队欢迎来宾，诗朗诵和歌舞同台演出。

诗人们参观永丽故宫，飞白和各国诗人坐在苏丹王位上留影，这是故宫博物馆长的特许，他说：“世界上没有一个座位比诗人的更高。”

飞白和诗人们接受礼品；在讨论会上交流；在广场上朗诵演出。

[画外音] 不，不像是茶余酒后的消遣，——世纪末的消遣是电视、摇滚、卡拉OK。诗被解构了，但寻找不停止……

[镜头] 英国代表巴克诵诗：

[字幕打中译文]

BLUEBELLS      Sebastian Barker

风铃草      (片断)

她自有地方去而从此离去  
像一个精灵从盒中逃逸  
我看见她被销蚀的身躯  
再不见丝毫生命的踪迹

在严酷的扭曲下不改本意  
她自有地方去和吟唱  
因为她和我们永在一起



在风铃草迎风开花的地方……

诗人们在晚会上即兴诵诗，穿插着摇滚。

[画外音] 不，不像是闲情逸致的抒发，——世纪末找不到优美的情调、悠闲的节奏，人的寻找变得更为急迫、热烈、焦灼，一如这里赤道上的天气。

[镜头] 中国代表飞白诵诗：

[字幕打中译文]

A DREAM TOO HOT      Feibai

## 火热的梦      (片断)

梦，这么热——闷沉沉的夜  
被不驯的闪电凌空划破  
梦，这么热——困惑如谜的火  
烧化了不顾一切的飞蛾

哦，火热的梦  
不会徒然消散  
哦，火热的梦  
留下了美的痛感……

[画外音] 探海者飞白又越过太平洋，应邀访美，讲授世界诗和比较诗学，同时为《世界诗库》工程作研究交流。

在宾州风光优美的尔赛纳斯学院，送走银杏的金黄迎来了



风信子的淡紫；在藏书名列世界前茅的哈佛大学图书馆，常见飞白朝来晚归的身影；在这大西洋岸边，探海者留连在从古代拉丁到现代加勒比、从古代挪斯到现代挪威的奇妙的诗的海域。与诗人、翻译家、教授、学者、画家们的聚会、座谈与学术讲座，体现了太平洋和大西洋的交汇，——世界诗海是相通的，海水不能割成两边。



〔镜头〕 美国，宾州学院镇，尔赛纳斯学院校园，飞白在英文系的讲台上，飞白与英文系师生在一起；纽约，飞白在圣约翰大学作讲座；麻州查尔斯河，波士顿，飞白在哈佛大学作专题研究，飞白在怀德纳图书馆；飞白在美国各地参观，大西洋海滨，飞白与诗人、翻译家座谈。



飞白和尔赛纳斯学院英文系师生在课室里

〔画外音〕 飞白访问了象征主义诗歌先驱埃德迦·爱伦·坡故居，访问了废奴主义诗人惠蒂尔故居，并在惠蒂尔的椅子上摄影留念；访问了超验主义诗人、散文家梭罗在瓦尔登湖畔隐居的木棚旧址……

[镜头] 同步展现飞白访问各处诗人故居纪念馆的情况。惠蒂尔是曾为解放黑奴大声疾呼的诗人,在他的故居,飞白应邀坐在这位南北战争时代诗人的摇椅上留影,诵诗;瓦尔登湖依旧,而梭罗隐居的木棚早已不存,飞白在木棚旧址谈感触;飞白访问狄金森故居,进门,上楼,放慢脚步,轻轻踏进艾米莉的居室……

[画外音] 但是在这儿——在美国19世纪大诗人艾米莉·狄金森的故居,我们要放慢一点我们的脚步,以免打搅了艾米莉朴素居室的寂静。

嗯,女主人呢?——她化作了墙上这幅十五岁少女时代的剪影,化作了房中的气氛:永远穿白衣白裙的艾米莉,一个纯白的身影,像一朵充满生机的白云飘进飘出,忙碌着家务,却又突然定格,化作了悬挂在玻璃陈列柜里的白色连衣裙。

[镜头] 床头边墙上狄金森的黑纸剪影,摇镜头:床,柜,房中陈设,最后镜头对向挂在玻璃陈列柜中的珍贵文物:狄金森的白色连衣裙。



飞白应邀朗诵一首狄金森的诗,飞白说,这瞬间,从我记忆中跳出来的是这一首:

Finding is the first act  
The second – loss –  
Third – Expedition for  
the “Golden Fleece”

Fourth – no – discovery –  
Fifth – no Crew –  
Finally – no Golden Fleece –  
Jason – sham – too



找到是第一步  
第二步 — 失落  
第三 — 发起远征  
去找 ‘金羊毛’

第四 — 没有发现 —  
第五 — 没有船员 —  
末了 — 没有金羊毛 —  
伊阿宋 — 也是 — 假冒……

(飞白译)

[画外音] 主人问飞白：“你想起这首诗，是不是由于它使你联想到某首中国诗呢？”飞白答道：“你猜得不错，中国诗中与此境界呼应的是李清照脍炙人口的‘寻寻觅觅、冷冷清清’。我以为两位勇敢的女诗人之共同点是：从失落中写出豪迈，在寻觅中领会真谛。宣称找到金羊毛的英雄伊阿宋在她们面前相形

失色了！”

[镜头] 飞白坐在窗前小桌和煤油灯边答问,介绍李清照的《声声慢》,并答应今天回去就将此词译为英语。

[现将飞白译稿附贴在此]

## 声声慢 李清照

寻寻觅觅,冷冷清清,  
凄凄惨惨戚戚。  
乍暖还寒时候,最难将息。  
三杯两盏淡酒,  
怎敌他晚来风急?  
雁过也,正伤心,  
却是旧时相识。

满地黄花堆积,  
憔悴损,如今有谁堪摘?  
守着窗儿,独自怎生得黑?  
梧桐更兼细雨,  
到黄昏,点点滴滴。  
这次第,怎一个愁字了得?

I seek and search, seek and search,  
Desolate, cold, desolate, cold,  
Disconsolate and soul-sick.





In a season that now warms, now chills,  
All rest and peace you can but forsake.

With a few cups of light wine, how can I  
Stand the outburst of an evening gust?  
O it's bitter to recognize  
Old acquaintances of mine—  
Flocks of geese passing the sky of frost!

Chrysanthemums yellow—  
In withered piles now—  
That nobody has the heart to pluck.  
Time stagnates at my lonely window  
As if it would never get dark.

Dripping under the rain, wutong leaves  
All the evening ceaselessly have wept.  
At this moment  
Even the poets' word "Grief"  
Loses its weightiness and is inept!

(飞 白 译)

片子继续：

切入狄金森画像，李清照画像，以及阿耳戈号古画，——  
伊阿宋为取金羊毛率众乘阿耳戈号的远征是希腊神话里的英



雄篇章。

[画外音] 飞白也访问了诗人弗罗斯特的农庄。20世纪



初,诗人在此务农。每当其他的农民日入而息之后,他的窗口透出的煤油灯光标示着弗罗斯特又开始了夜耕。写诗写到半夜,诗人记起了农民身份,才在这种不合时宜的时刻去给唯一的

奶牛挤奶。唉,这个暂时还默默无闻的诗人。唉,这个心不在焉的奇怪的农民!

[镜头] 飞白访问弗罗斯特农庄。农庄的住房和仓房,飞白在弗罗斯特故居的书桌边留影;墙上的弗罗斯特画像,牧场,沾满露水的牧草长得很茂盛,很想招呼一声弗罗斯特:又该收割牧草了,

牧场上的牛,虽已不是弗罗斯特的那头唯一的牛,

牧场边的树林,高大的红枫,准确一些应该说是北美槭树,到了秋季,掌状的红叶渲染得林子如火如荼,

飞白在槭树下朗读弗罗斯特的诗:



DEVOTION     Robert Frost

The heart can think of no devotion  
Greater than being shore to the ocean—  
Holding the curve of one position,  
Counting an endless repetition.

忠 诚     [美] 弗罗斯特(1874—1963)

哪儿有这样一种忠诚，  
能超过岸对海的痴情？——  
以同一的姿势抱着海湾，  
默数那无穷重复的涛声。

(飞 白 译)

场景化入海湾，岩礁；  
涛声的絮语；  
无穷无尽的层层细浪。

[画外音] 是的，这是岸对海的不可解释的痴情，这是人栖居的陆地对诗海——意义之海的深深依恋，哪怕在尘嚣中已难寻觅，也许只隐藏在下意识里……

1992年末《世界诗库》工程进入紧张阶段，飞白回国主持编务。

[镜头] 杭州大学。

飞白在家紧张工作，一位研究生来访。

学生：飞白老师，很高兴看到你探海归来！

飞白：我也很高兴，又和你们在一起了。但是不好意思：我家里一团混乱，简直像是“海难余生”的样子，——我译了最近获得诺贝尔文学奖的诗人沃尔柯特的一组诗，其中有一首诗叫《海难余生》，不过我这里实在是更像一点。

学生：诗人嘛，往往是不修边幅的。

飞白：岂敢岂敢。记者们倒总以为我的风格就是这个样，其实这并不是我的心意。我很想停下来，好好收拾一番，可是在漂泊中就老也停不下来……

飞白从抽屉中翻出旧照片，出示50年代末在部队时住所的照片、80年代初到杭州大学任教头两年住的学生宿舍照片。

飞白：给你看看吧：这是我三十岁时住的阁楼，瞧这就够混乱的；这张呢，是我五十岁时住的宿舍……

学生：这是在哪儿？

飞白：这就是我们杭大校园里的第8幢学生宿舍，1980年我刚回杭大时，我家就栖居在学生宿舍的这个房间里。现在住房条件已改善多了，就怪我自己没有收拾了。

学生：您现在主要是在忙《世界诗库》了吧？

飞白：是的，时间很紧，1994年底就要求出版的。

学生：据说这是世界上规模宏大的探海工程。

飞白：我接受这个项目，胆子可实在太大了。如果这回还能海难余生的话，我一定要给自己建设一个书房。这次我有决心。

学生：祝你成功！

飞白：谢谢！可是上课时间快到了。

飞白和几个学生、同事走过校园。

教室。飞白上课。

飞白：有一位诗人说过：

人的需要很少——

需要寻找，

需要找到所寻。

这是警句！他把千千万万人的奔走、忙碌、拥挤、推搡、争夺、拼搏……把千千万万人各不相同的需要归纳成了一句话，把人的需要很多，归纳成了人的需要很少，这，很精辟。

但是换了我，我必须再给他加一句：

“也需要找不到所寻。”……

有一个学生提问。

学生：老师，为什么需要“找不到”呢？这话听起来有点悖。

飞白：因为，人尽管能找到所寻找的许多具体目标，却不能停止对“存在”的意义的寻找。如果人一旦自命找到了他的“金羊毛”，人就停止了他作为“人”的存在。

#### [飞白补充解释]

这部短片在这里就结束了。

可是导演觉得，这怎么看都不像一部人物传记片，关于主人公的来龙去脉都没有交代呀！录成这个样，当然是我爱争“话语权”闯的祸和造成的后果。事已至此，现在怎么办呢？导演想出一个方案：要我写一段本人简历，用字幕打在片末，以

资补救。

果真是个好办法，我马上遵命写了下面这段简历，交给导演。他说：这怎么看都不像一份简历，不过倒也挺传神的。行了！就这样定了吧。

[片尾字幕]

诗不可译，  
飞白不自量力，  
在数十年行军尘土中  
译介各种语言的诗——  
从拉丁到挪威。  
自讨苦吃，沟通诗海航路。  
诗不可译，  
心可通。



飞白开始业余译诗时(1955年)

诗不可教。  
飞白决意不当诗人，  
却意外地并带反讽意味地  
当了诗教师。——  
但上课必先声明：  
诗不可教，  
只可感。

诗没有用。  
人纷纷下海。



飞白的海是诗海。  
“诗没有用”——  
这是真的！  
诗只不过是人的存在。

[Caption]

Poetry is untranslatable.  
Feibai is overbold to translate poetry  
From lots of languages—  
From Latin to Norwegian—  
In a wanderer's life,  
Asking for the troublesome labor  
To open navigation routes  
On the vast Sea of Poetry.  
Given poetry is untranslatable,  
We have faith in communion.

Poetry can't be taught.  
Feibai has no ambition for the laurel;  
Unexpectedly and ironically  
Became a poetry teacher,  
Declaring, however, in class:  
Poetry can't be taught,  
It can only be felt.

Poetry is useless.

Swarms of people plunge into the Commercial Sea.

Feibai's sea remains the Sea of Poetry.

It's true that poetry is useless,

Poetry is just the Existence of Man.

[完]

浙江电视台录制

美国迈蒂制片 马来西亚语文总署

协作录制

1993

在讲这个题目前我发给研究生的阅读材料,除诗以外,还有海德格尔的哲学著作《诗·语言·思》英译本部分章节。我解释说,不要怕读不懂,作为英语系或英文系学生,并不要求你们专门学习哲学,但是多少懂点哲学知识总是好的。在对不同文化区的诗作具体分析比较前,作为宏观背景,我们要先谈谈语言和人的问题。分析的材料主要还是诗,但也会稍稍涉及一点海德格尔。

话题从荷尔德林的诗开始。荷尔德林这位德国大诗人,我们还不很熟悉,但是他“诗意地栖居在大地上”这句诗在中国似乎已家喻户晓。很具反讽性的是,崇高境界的诗句,现在被房地产开发商用在了楼盘广告上,很“非诗”。

荷尔德林是个深奥难懂的诗人,生活在18到19世纪间,他非常向往古希腊,在诗中把希腊神话和基督教结合起来,启迪世人。1807年荷尔德林精神失常,以后作为一个精神病人度过余生。他的诗在20世纪中叶得到迅速传播,与存在主义哲学家

海德格尔的大力推介有关。海德格尔从荷尔德林的诗获得灵感,也获得了他哲学思想的一系列关键词,他以荷尔德林的诗为尺度来测定现代人的“无家可归”和“非诗”的状态,荷尔德林成了海德格尔存在主义哲学的中心。海德格尔的宣传让世界各国读者认识了荷尔德林,这是他的功劳,但因他对荷尔德林诗的讲解是“六经注我”式的,所以也引起不少争议。尽管荷尔德林的诗是蕴涵哲学的诗,而海德格尔的哲学是诗化的哲学,但诗和哲学毕竟有质的区别,把诗作为哲学来演绎,难免有牵强之嫌。这方面的问题我们不准备深作探讨。

关于诗意栖居的句子,出自荷尔德林临近精神失常时的诗《在可爱的湛蓝中》(这首诗根据的稿本是别人的抄录,非荷尔德林亲笔手稿)。原诗较长,现仅摘引该诗的片断,即海德格尔在《诗·语言·思》中引用的一节,并译出如下:

IN LIEBLICHER BLÄUE      Friederich Hölderlin

Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch  
aufschauen und sagen: so will ich auch seyn?  
Ja. So lange die Freundlichkeit noch am Herzen, die  
Reine,  
dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich  
mit der Gottheit.  
Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die Himmel?  
dieses glaub' ich eher. Des Menschen Maaß ist's.  
Voll Verdienst, doch dichterisch,  
wohnet der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner

ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen,  
wenn ich so sagen könnte,  
als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

Giebt's auf Erden ein Maaß?  
Es giebt keines.

*(Excerpt)*



## 在可爱的湛蓝中（片断）

[德] 荷尔德林(1770—1843)

假如人生纯属劳役,人是否能  
抬眼向天说:我也愿意如是生存?



能。只要仁爱、纯真尚存人心，  
人就会乐意用神性来  
衡量自身。  
神不可知吗？还是昭然如苍穹？  
我宁肯相信后者。这是人的标准。  
尽管一生劳绩，人还是诗意地  
栖居在大地上。但  
假如我能这样说，幽幽星夜  
其纯真也不超过  
人，因为人被称作是神性的影象。

地上有衡量标准么？地上  
无标准。

(飞白译)

诗不大好懂，我们试作解读。这节诗的主题是：“人，应当如何生存？”

对这个根本问题，荷尔德林回答道：即便人生纯属劳役，人还是能够仰望星空，并向星光闪耀的天空说：我也愿意如是生存。为什么呢？荷尔德林从信仰的角度论证：因为抬眼仰望就能看见星空，那是神性（按：荷尔德林的Gottheit或“神性”的概念近似“太一、万有”，如果不求严谨，略可比拟为老子的“道”）的昭示，那就是做人的标准。只要有标准，就有了生存的条件，而且不是低贱鄙俗地虚度时日，而是诗意地栖居在大地上。

我们还注意到：第1行中的人生“劳役”(Mühe)到第8行变成了“劳绩”(Verdienst)，——由于有精神标准的支撑，尽管人的劳苦依旧，但评价已变成积极的了。

我们再听听海德格尔关于存在和栖居问题的论证。他论证的角度出人意料，是语言学的。他用了很多篇幅作词源学的讲解，考证德语、英语和古日耳曼诸语言的词源，阐明“存在/生存”、“居/居住/栖居”和“筑/建筑”这三个动词的同源关系：在日耳曼族语言里，“存在/生存”(德语的bin, bist, bis, 英语的be, been, 古英语beon等)与“居”(古英语buan, 高地德语buan等)几乎是同义，人是大地上的“居者”，栖居就是人在大地上“存在”的基本性质。而“筑”(德语bauen)又是“居”(buan)的衍生词，其原义就是“居”。这些“b族”的亲缘词说明人栖居在大地上的形式是筑而居，筑就是居，二者是一回事而不是两回事。他又进一步考证，说明“筑一居”的古义还包括耕种、保持、呵护、和平的意思在内。他这番考证使我们联想到：在中国传说里，古代的人类代表也叫做有巢氏，继之又有伏羲氏和神农氏，说明人类发展过程的共同性。

海德格尔考证了半天词源学，我们听着不免估计他说跑了题。其实他的目的是要以人文精神对人的存在境况进行反思。接下去，海德格尔便以其诗意哲学的风格感叹道：但是，人的存在作为筑和居的基本含义已被人遗忘了，语言在世俗化的过程中也把它本真的意义“收回”了。现代的“筑”脱离了它的本性，此事需要引起人们的思，以求恢复其保持、呵护的性质。“思”和“筑”都是人“居”之所必需，但二者都必须隶属于“居”和“存在”，同时二者也必须互相倾听，不可各自为政。海

德格尔说的“思”和“筑”对应于人类知识的人文和科技两大领域,他想说明的是现代科技的发展不能脱离人文精神的反思。荷尔德林的仰望星空,剥开其基督教语境的外壳,实际上体现的也正是人文精神的反思。

此外,还有海德格尔关于语言的论述。他引证洪堡的观点说:语言是把人和其他生物区别开来的根本标志。人之作为人,就是因为人会说话。语言成了人的天性,我们醒着在说,做梦也在说。我们时刻都在说,即便当我们一言不发,仅仅在听或读之时,甚至当我们既不在听也不在说,而是在专心工作或休息之时也是一样。整个地球都被包围在语言和广播的声浪里了。(这说的还是半个多世纪之前的情况,那时还没有手机、QQ、博客等席卷全球的声浪呢。)人自以为很了不起,自以为是语言的主人,这导致了异化。其实恰恰相反,语言才是人的主人。

话说到此,我引用歌德的诗《魔法师的徒弟》来作形象化的演示。由于歌德的这首诗是叙事谣曲,我这里就简介一下情节,不抄录全文了。诗中说的是有个魔法师的徒弟,他自以为已经学到师父的本事,趁师父外出之机,便念起从师父那里偷听到的咒语,令扫帚做奴仆代替他打水。这一试验获得成功,但扫帚一发而不可收,打水不止,即将把屋子淹没。徒弟没学到解咒法术,无法叫它停止,气急败坏中,抡起斧子把扫帚柄劈成了两爿,但这一下扫帚居然一分为二,双双打水,速度翻番,导致了一场灾难。幸亏师父回来,才得以把魔咒收回。同时我也给学生播放了《魔法师的徒弟》的音像版。原来,歌德写作此诗是在1797年,在此诗诞生一百周年的1897年,法国作曲家



保罗·杜卡将此诗“翻译”成音乐，谱写成交响诗《魔法师的徒弟》。此后又过四十年，在二次大战威胁着世界的1937年，动画大师迪斯尼为交响诗配上了画面，把《魔法师的徒弟》拍成动画片，纳入著名的经典音乐片《幻想曲》中。再过六十余年，迪斯尼公司为迎接21世纪而重拍了《幻想曲》，新的《幻想曲2000》共有八个曲目，其中七个与老《幻想曲》不同，唯一的保留节目就是《魔法师的徒弟》。

《魔法师的徒弟》之成为保留节目是有充分理由的，因为随着两百年时间的推移和世界的发展，这个故事竟与时俱进，连同它的异化主题，变得越来越“当代化”了：

谣曲中的主人公魔法师的徒弟，由迪斯尼的主要演员米老鼠出演，在当代语境中扮演着人类的角色。片子的当代化，主要表现在对两个细节的发挥上。其一是米老鼠利用扫帚代替自己打水，自己可以偷懒了，得意忘形地躺在师父的安乐椅上做了一个梦。他梦见自己变成了宇宙的主宰，高高在上，指挥着星际交响乐，却不知此时洪水已经泛滥，把他的安乐椅卷入了漩涡。其二是当米老鼠用斧子劈扫帚时，不是如诗中所说的一劈两半，而是乒乒乓乓几下子把它劈成了无数碎片。正当米老鼠大松一口气时，但见满地碎片蠢蠢欲动，然后慢慢地站起身来，每个碎片长成一个扫帚机器人，形成了一支浩浩荡荡的打水大军，把张开双臂企图阻挡的米老鼠踩在了脚下。——米老鼠（或人）掌握了某种魔咒语言为自己服务，感到很不错，可是结果语言脱出了他的控制；米老鼠（或人）为了减轻自己的劳动，掌握了某种魔力技术作自己的工具，感到很得意，可是结果魔力技术脱出了他的控制；米老鼠（或人）甚至掌



握了克隆技术,可是结果克隆技术脱出了他的控制,反过来成了控制他的可怕力量。问题出在米老鼠或人过于自大了,他在魔术时代或科学时代试图把一切变成自己的工具,幻想自己成了宇宙的主人。但是《魔法师的徒弟》和《诗·语言·思》告诫我们:我们不是魔术师,而只是魔术师的徒弟。自鸣得意的徒弟玩弄魔术,正在世界上变出一场大洪水。

讨论地球气候问题、控制碳排放问题的会议一次又一次地召开,正当我收到《幻想曲2000》录像带之时,就有一个这样的会议在海牙召开。可是因控制碳排放会影响工业利润,使得试图控制魔咒的减排会议屡遭失败。

我们要读的下一首诗是《语言之屋》。大家都知道海德格尔的著名观点“语言是存在的家园”。我在吉隆坡世界诗歌节遇到挪威著名女诗人丽芙·伦白里(Liv Lundberg),她赠我两本诗集,我看到里面有首诗题为《语言之屋》,很感兴趣。这个主题可能受到海德格尔的启发,而且其基本思想也是以诗意的栖居来反抗非诗的栖居。不过,丽芙描述的“语言之屋”里却是阴暗的,血迹斑斑的,是一幅可怕的现实主义图景:

## SPRÅKETS HUS      Liv Lundberg

Språkets hus har åpninger

Lyset og vinden sender inn  
striper av stjernestrødd univers  
snøkrystaller og klorofyll

I huset bor menneskene  
det er klart jeg bor også her

Huset har et blodig  
inventar  
Et dilirium av vold og drap



likevel snakker språket  
tilsynelatende normalt

Språklige dyr er vi  
farligere enn alle  
grenseoverskridende  
I huset bor alle jeg elsker  
de kan ikke bo noe annet sted

Selv de som gnistrer poesi  
vibrere skoldhet lengsel  
og spinner regnbuer av ømhet  
selv barn

bærer huset i kroppen  
ingen slipper unna

Mens vi ser de andre dø

er vi nødt til å fange vind

stjerner og klorofyll

稍为介绍一下挪威语：挪威语属日耳曼语北支，与英、德语有亲缘关系，我们看到挪威语中“语言”是språk，与德语的Sprache相似；språk后面加-et 成为språket，所加的“et”是定冠词，相当英语的the，只是定冠词不加在名词前面而是加在后面（称作“冠词”倒不如称作“鞋词”了）；其后再加“-s”是所有格。挪威语的“屋”是hus，相当英语的house。Språkets hus合起来是“语言之屋”。接下来的har等于英语的has，按：加s是英语词的常用后缀，挪威语则是加r。

以下还有许多眼熟的词，如åpning≈英语opening，send≈英语send，univers≈英语universe，snø≈英语snow，krystall≈英语crystal，klorofyll≈英语chlorophyll……不再一一列举。唯有一处需要提请大家注意，我读这首诗时顺便有个发现：“栖居”一词的挪威语原文是bor（这是挪威语现在时态，其不定式是bo），这又是一个“b”族成员！可给海德格尔的日耳曼语族亲缘词考证增添一个佐证，说明“居”（挪威语bor）与“筑”（德语bauen，英语build）、“存在”（英语be等）词根同源。虽然在现代德语和英语里，“居”字离开了“b”族，而称为wohnen与dwell（dwell出自另一个词源，本义“稍停”、“待一会儿”，倒与“栖居”意思吻合），但现代语言中仍留有大量古代的痕迹，如英语的neighbor“邻居”，就是由neigh（“邻”）和bor（“居”）二字组成的。

闲话少说，下面是全诗的译文。

## 语言之屋 [挪威] 丽芙·伦白里(1944—)

语言之屋还有些缝隙

光和风送进  
一片片布满星星的天宇  
雪的结晶和叶绿素

屋里栖居着人们  
显然我也栖居其中

室内有血迹斑斑的陈设  
一片暴力与残杀的谵妄

而语言却说  
一切正常

我们是语言动物  
比什么都危险  
超越了界限

我爱的人都住在此屋内  
他们不可能住在别处



就连闪烁着诗之火花的  
搏动着如火渴望的  
和纺织着温馨彩虹的

就连孩子  
也随身背着这座屋  
无一人能逃出

直到我们看见彼此死去  
才被迫去捕捉风

和星和叶绿素

(飞白译)

为什么对暴力与残杀的谵妄,语言也说正常呢?这是因为语言是一个自恰的系统,虽在不断演化之中,却有很强的稳定性。每个自恰系统都认为自己是世界上最正常的,唯其这样,它才能保证自己的稳定。“而语言却说一切正常”,——这话使人感到丽芙的悲观。

我赞赏丽芙的《语言之屋》,但是也有与她不同的观点。我以为,人们通过语言之屋的缝隙或窗户所见的,并不是真正的外部世界或纯粹的自然,而只不过是“窗玻璃”。屋里的这些缝隙或窗户并不是透明的,它们是屋子的构成部分,也属于屋子的陈设。

这么说,飞白似乎甚至比丽芙还要悲观。

但从另一方面看,我其实还是乐观的,因为丽芙感到这屋子很可怕,已经不可居了;而飞白认为:我们仍然能使这屋子可居。为什么呢?让我解释:

事实上,语言之屋不是一片漆黑,凡是创造都与光相伴,所以语言之屋起初并不可怕。人筑而居,边筑边居,筑就是居。正如《新约·约翰福音》第1章所说:

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; and without him was not anything made that was made. In him was life; and the life was the light of men.

以上是King James version即英王詹姆士钦定本《圣经》的英译。先引用英译文,是为了注意其中大写的关键词“言”(Word),《约翰福音》强调“言”就是创世,“言”既是上帝的创世行为,也是上帝自我意识的过程。这个“Word”,在希腊文《新约》的原文里是logos,基本词义是“言”(其动词形态是logestai,“言说”),虽因logos衍生出了“理性”的含义,而在中文哲学术语中被音译为“逻各斯”,但根基并未离开“言”。在国外的《圣经》译本中,通俗拉丁文本译作Verbum,英语译作Word,德语译作Wort,意思都是“言”。浮士德在书斋里翻来覆去琢磨的,也是“太初有言”这句经书。

和合本《圣经》的中译文里,把这个Word译成了“道”,这在

使读者易于理解的同时,也多少造成了遮蔽和偏移:

太初有道,道与上帝同在。道就是上帝。这道太初与上帝同在。万物是借着他造的;凡被造的,没有一样不是借着他造的。生命在他里头,这生命就是人的光。

严格地说,这段文字应该译为:

太初有言,言与上帝同在。言就是上帝。这言太初与上帝同在。万物是借着他造的;凡被造的,没有一样不是借着他造的。生命在他里头,这生命就是人的光。

其实1823年R. Morrison的《圣经》中译本就曾经把Word译作“言”,1836年W. H. Medhurst等的中译本才译作“道”,现在通行的和合本《圣经》沿袭了后一译法。后者向中国哲学中的“道”的概念作了归化,目的很明显:这样译,中国读者感到亲切,容易接受。《新约》的“言”和老子的“道”,在作为世界本体的意义上属于可比项,钱钟书说:中国的“道”兼具道理与言说二义,与逻各斯的兼具理与言二义可以“相参”。(《管锥编》第2册,商务印书馆1979年,P408)所以这是一个极佳的翻译策略。但推敲起来,“言”和“道”的根基和侧重却是不同的,原因在于:“道”的基本词义不是“言”而是“路”——道路、路径,由此逐步衍生出途径、方法乃至“道理”的抽象含义,而中文里把“道”用于言说,则是在抽象含义用俗之后(即在“说道”已经不讲道理之后),是贬了值的二次衍生物了。

所以,把“言”改译为“道”是个实用化过程。犹如“存在”一词发生的情况一样,在此过程中,logos作为“言”的基本涵义被遗忘了,语言把它本真的意义“收回”了。

话说回来,《新约》中的“言”,说的是上帝的创世行为,同时也是上帝自我意识的过程。落实到人的身上,其实也是一样,“言”就是人的创世行为,同时也是人的自我意识的发生过程。人通过语言创造了人的世界,同时也通过语言创造了自我意识。

人筑而居,像非洲干旱草原上的白蚁筑造一座座巨大的蚁垤城堡。

不断生长的语言创造了人和人类世界,就像白蚁和蚁垤一同生长。

语言的建筑材料在创世之初是发光发热的,像火山口流出的熔岩,本来是火红炽热的岩浆,但以后就会渐渐冷却,凝固,变暗,变硬,而且渐渐变得冷酷。一旦语言之屋失去了光热,就变阴暗了,在极端条件下甚至能变成黑屋子。于是其中的栖居者就不得不努力寻找缝隙,试图通过缝隙找到光明。

然而缝隙是没有的,寻求缝隙的唯一途径是继续“筑”,而不是“拆”。——唉,没有人有能力拆毁我们栖居的世界。所以其实人并不能通过缝隙找到光,而只能通过继续“筑”而继续制造出光——人的光。

因此诗人和哲人便继续筑,筑而居:筑新的缝隙、新的窗户、新的房间,使得我们的屋子继续成为可居。这一筑的过程本身就意味着继续栖居或继续存在。由于我们现在谈的是语言之屋而不是水泥之屋,“筑”就和“思”和“言说”更为统合,语



言之屋的建筑过程也就是思与说的过程。正是在思中,存在成为语言。语言就是存在的家园。若停止筑,停滞不动,惰性地被说,满足于被陈词滥调所说(不管怎么样语言总说“一切正常”),则意味着存在将无家可归,意味着人的存在的窒息。

所谓“被说”,就是只按陈规说话,只说教我们说的话。事实上我们通常总是“被说”,——被长辈和祖先说,被教师和分数说,被老板和工资说,被简历和档案说,被权威和舆论说,被成见和谣言说,总之是被语言之屋的旧陈设说。这是对“说”的否定。

在考试中我们只能说教师说过的,而教师只说他们的教师说过的;若说其他的就判你不及格。所以我们从来就不习惯于说。何况还有更轻松的选择——“聊”或“煲”。聊当然也不可少,而且聊中也可以含有说,可以含有诗,不过在更多的场合下聊只是一种“被说”,它不需要思,不需要意义,不需要说什么。当然,我们也很明白“说”绝非易事。我们是谦逊的,我们只求作为小学徒,积极参与一点建筑工作,砌上一砖一瓦,安上一片新的窗玻璃。假如你们的毕业论文里能有10%是你们说的(连同90%别人说的),就已经是非常不错的成绩。

人是语言动物。形式上我们都在不停地说。但实质上“说”和“被说”有别,后者是说陈规的黑屋子的话,前者是说新开缝隙或窗户的话。丽芙·伦白里发现屋子里血迹斑斑,这与鲁迅关于字里行间写满“吃人”的发现一样。丽芙承认无人能够逃出,但她想象还能透过墙的缝隙看见灿烂星空和绿叶,对此我却表示存疑。我认为更确切些说,是丽芙与荷尔德林一样,是创意的建筑者,他们指给我们看星空,实质是在为我们的屋子

制造一扇新窗户,这是语言的魔术,语言的产物,而非自然对象。是的,丽芙,你的缝隙开得好,不过它仍是语言之屋的一部分。

你们也许不相信我这种有悖常识的说法。那么,丽芙指给我们看的,究竟是纯自然的星空呢,还是语言之屋的一部分?我们这就来试图求证。

是的,我们有看得见自然星星的视力,我们的眼睛能对星星感光。但是视觉是一种“感觉”,它仅仅是认知的条件,还不是认知本身。要真正“看见”一个对象,首先需要把它当作认知对象,进入认知过程。我们只看见和认知有意义的、值得我们关注的事物,否则,我们会“视而不见”。这在日常生活中随时都可以得到验证。

为了方便起见,请想象任何一种“前语言”的生物,比如说,一头恐龙。恐龙能仰望星空,看见灿烂的星星吗?怕未必,估计它会视而不见,因为星空对恐龙毫无意义。猫能看见星光下草丛的微小动弹,因为这对猫有意义;迁飞的候鸟能看见夜空的明星,因为候鸟借明星定向导航,这对它们意义重大。但是无意义的事物却受到生物感知系统的“删除”,这是生物节约宝贵的神经系统资源以求生存的重要机制。举一个典型例子:蛙眼只能看见移动对象,而看不见静止对象,哪怕是蛙已经饿极了,而你把弄死了的昆虫放在它面前,蛙眼也视而不见。“蛙眼效应”不是蛙眼独有,也反映在其他生物身上,只是程度不同而已。

人望星空的能力是与人的语言能力同步生长的,是与人对星星的命名以及神话传说和星象学同步发展起来的。



古埃及人看见的是西里奥斯(Sirius, 中国称天狼星), 那颗闪耀在索蒂丝(Sothis)女神头上的明星。丰饶女神索蒂丝的形象是艳丽绝世的美人, 但有时又以牝牛形象现身, 每年7月, 她头顶明星, 黎明时分从东方升起, 昭示着伟大的尼罗河泛滥期的到来。

古罗马人看见的是天神之王尤庇特(Jupiter, 中国称木星, 太岁), 农神萨图恩(Saturn, 土星), 爱神维纳斯(Venus, 金星, 太白), 战神马尔斯(Mars, 火星, 大火), 商神墨库利(Mercury, 水星), 古代中国人也相应地看见金木水火土星, 他们分管五行, 掌控着人们的命运, 具有极大的重要性。但对今天的人它们的重要意义已经失去, 生活在后神话时代的我们, 尽管听着航天器探测火星之类的新闻广播, 大多数人恐怕都没有看见过五大行星了。要知道它们还是天空中最明亮的星体呢。我倒想顺便问一句: 你们有没有看见过? 没有吗? 我相信, 你们的眼睛一定接收过它们的光, 但你们的心智却遗憾地视而不见。如今青年人仰望的明星不复是夜空的星星, 而是歌星、影星和球星。

可是古人看见的星星比上述几颗明星数量多得多。古希腊人和古罗马人在星夜能看见许多神话人物和神话故事, 如英雄赫尔库勒斯、猎狮者奥里翁、珀尔修斯斗海怪拯救安德罗米达公主、阿尔戈号英雄船取金羊毛, 等等, 许多神话场景都



化作了星座,炳耀夜空。我在少年时代之所以能看见它们,是由于我通过语言、神话和文学认知了它们,还学会了像古人那样看它们,感到它们的亲近,而且意义丰富。

中国人普遍看见的星有北斗星,还有牛郎织女星。你们能看见它们吗?许多中国人至今还能看见它们,这是因为它们至今对我们仍有意义的缘故。北斗星在中国文化中是权威的

象征,受到大家的敬重,而在希腊人眼里却是可怜的卡丽斯托,遭受迫害而被变成了大熊。还有黄道星宿,在中国文化中也很重要,但是只有星象家才会看,星象家们担负起了为人算命的任务。现在中国的黄道星宿已经没人注意了,群众口里说的是外国的黄道星座“十二宫”,不过也仅仅是在口头说说,真的看见黄道星座的人大概没有几个。

还有昴宿星团(the Pleiades)很值得一提,因为这一簇星在夜空特别引人注目,是世界各民族都最关注的星团,其中的星数量很大,但肉眼能清晰分辨的只有六颗。有趣的是中国民间对昴宿星团的称呼是“七姊妹星”,对于为什么七姊妹星只有六颗这个问题,中国神话传说的解释是:天上本来有七个仙女姊妹,但是最小的妹妹爱上并下嫁了凡人,才使天上七星少了一颗。无独有偶,希腊神话也把昴宿星团说成七姊妹,此外还



猎户星座奥里翁





欧洲神话也有七姊妹星

有许多民族有类似的神话传说。大概,许多民族都对“七”这个数字特别感兴趣。这又给我们增添一个例证,证明我们所看见的并不是纯自然的物象,而毋宁说是语言意义的形象,或者说,是装饰语言之屋的窗玻璃。

所以,我们看到的星星不是自然天体,而是语言意义的形象:是男神和女神,

是福星和灾星,是命运之星,导航之星,爱情之星,孤独之星。

我们所见的是奥维德变形记中璀璨的神话的星,是雨果的在夜之盛典中张灯结彩的星,是济慈的长夜独明坚韧不眠的星,是秦观的鹊桥仙中两情久长的星,是普吕多姆的在夜的寂静中默默自燃的星,是沃尔柯特的在隐身匿形中佑护我们的星,是龚自珍的徒有英才陨落江东的星……

下面我就从数以千计的咏星诗中,选几首不同类型的展示一下。

## 秋 夕 杜 牧

银烛秋光冷画屏，  
轻罗小扇扑流萤。  
天阶夜色凉如水，  
卧看牵牛织女星。



这首诗中的星属于神话传说类，牵牛织女，是象征爱情的星，在中国家喻户晓，无需解释。理解的关键在诗的语调和语境上，但语调和语境给出的信息彼此矛盾，反差强烈：一方面，语调给出的信息似乎相当轻松，“轻罗小扇扑流萤”似乎是活泼，“卧看牵牛织女星”似乎是悠闲；另一方面，语境却传递出沉重的信息，告诉我们主人公是个宫女，也就是被剥夺了爱情权利的人。诗人杜牧就这样精心建构了一个诗的张力场，为读者留下了巨大的情感想象空间，也把牵牛织女星的蕴涵意义发挥到了极致。顺便提一句，此诗我没有译，用了现成的译文，发给学生的阅读材料（英文本）中，此诗的英译者把诗的主人公称作lassie（这一措辞带有民歌和爱称的风格），又把原文“天阶”（或作“瑶阶”，都含有“宫”的信息）译作“石阶”，从而把语境从皇宫换到了农村。就因为语境这样一变，情调变成了悠闲轻松，诗的张力场破坏了，蕴涵意义也就丢失了。由此可见译诗的微妙之处。

第二首诗中的星是孤独的心灵。普吕多姆在《银河》中以银河里的繁星比喻人群,感叹星际距离和人际关系同样,都非常疏远。普吕多姆是19世纪后期诗人,随着望远镜的发明和改进,天文学家当时已经发现:银河中的恒星并不像看起来那样密集,相互距离要以光年计算。普吕多姆把这令人震悚的距离移用于心灵之间,道出了同样令人震悚的实情。此诗应当是最早触及异化主题的作品之一。这首诗的全文我们将放在“诗人何以孤独”一章里,此处仅引它的结尾部分:

“每一颗星都远离姐妹们,  
你却以为她们都是近邻;  
星星的光多么温柔、敏感,  
在她的国内却没有证人。

她的烈焰散出满腔热情,  
默然消失在冷漠的太空。”  
于是我说:“我懂得你们!  
因为你们就像心灵;

每颗心发光,离姐妹很远,  
尽管看起来近在身边。  
而她——永恒孤独的她  
在夜的寂静中默默自燃。”

第三首诗中的星是作为佑护者的星。诗作者沃尔柯特是

1992年诺贝尔文学奖获得者,这首诗是一篇祷词,作者呼应着荷尔德林《在可爱的湛蓝中》的望星空,但并不是在重复荷尔德林。我们知道:凡是真的诗人,说的必然是“创世”的语言,凡是真的诗,都是创造性的“筑而居”,都唯陈言之务去。让我们比较一下,前后相隔近两个世纪,沃尔柯特的星与荷尔德林的星有何异同(原文是英文):

STAR      Derek Walcott

If, in the light of things, you fade  
real, yet wanly withdrawn  
to our determined and appropriate  
distance, like the moon left on  
all night among the leaves, may  
you invisibly delight this house;  
O star, doubly compassionate, who came  
too soon for twilight, too late  
for dawn, may your pale flame  
direct the worst in us  
through chaos  
with the passion of  
plain day.



## 星 [圣卢西亚] 沃尔柯特(1930—)

假如,在万物光华中,  
你真已暗淡,却又只是苍白地退隐  
到心照不宣的适当的  
距离,恰像月亮通宵  
逗留树叶之间,那么  
愿你在隐身匿形中给这所屋子以慰安;  
星啊,你关爱备至,可你来之时  
未到黄昏,而又已错过了  
黎明,那么,愿你苍白的火焰  
指引我们心中最深的痛苦  
以平凡白日的  
受难  
穿越混沌。

(飞白译)

先说两首诗的相似之处。荷尔德林说世上的生活纯属劳役,沃尔柯特则说现代的生活是受难与混沌。这里虽有一点发展,但本质还是一致的,因为荷尔德林也认为“地上无标准”,这差不多等于是说“地上一团糟”,对不对?再看两首诗的最大差异。荷尔德林说:星空和神性一样“昭然”,只要你抬眼望去,它就在向我们昭示着人的标准;而沃尔柯特则说:星空被现代白昼淹没了,神性的星光如今已不仅不再“昭然”,而且已经“不合时宜”,退隐而消失不见了。相比起来,生活在古典时代真比

现代好。但是现代诗人情愿被人讥为痴呆,仍然不肯放弃。他坚持相信,尽管星已经消隐不见,它一定仍然逗留没有远去,仍然在隐身匿形中安慰着、鼓励着我们,指引我们穿越混沌,如同是我们的佑护天使。由此可见:荷尔德林写的是可见的星和昭然的标准;而沃尔柯特写的则是白昼的看不见的星,他呼吁我们关注那看不见的星和不复昭然可见的标准。通过这个“看不见的形象”,诗人表现了深刻的人文关怀。

以上这些诗中的星,都不是自然的星体,而是语言意象,它们中有的扮演神话传说的角色,有的扮演心灵或命运的角色,有的扮演神性或准则的角色。除了这三种常见角色外,还有一种是孩子们眼中的“一闪一闪小星星”,扮演着小伙伴或萤火虫的角色。不过要看到这种星星,你一定得非常小或者非常天真,否则一旦长大,就再也看不见它们了。天才的芬兰女诗人瑟德格兰在一个世纪前写过这样的小星星:

## STJÄRNORNA      Edith Södergran

När natten kommer  
står jag på trappan och lyssnar,  
stjärnorna svärma i trädgården  
och jag står i mörkret.  
Hör, en stjärna föll med en klang!  
Gå icke ut i gräset med bara fötter;  
min trädgård är full av skärvor.

诗的原文是瑞典语，芬兰是双语国家，瑞典语是芬兰两种主要语言之一。它与挪威语是近亲，与英语也颇为相似，例如 bara fötter ≈ 英语bare feet，但不要把诗中的står当作star，其实står ≈ 英语的stand。中译文如下：

### 星 [芬兰] 瑟德格兰(1892—1923)

当黑夜降临，  
我站在楼梯上静听，  
星星在花园里蜂拥，  
而我站在暗中。  
听！一颗星丁当一声摔下了地！  
不要赤脚走到草地上去呀，  
我的花园里满是碎玻璃。

(飞白译)

可惜命运没有佑护年轻的诗人，瑟德格兰命运多舛，历经艰辛而死于肺病，宛如一颗划过北欧寒夜的流星。悲剧因素是她诗中的主调，所以在天真的《星》中，那颗摔碎的星就非常可能已隐含着年轻诗人的命运。这使我们觉得她的保住天真尤为可贵。

以上这些，就是我们所见的星星。

归结起来是这样：天色渐暗，夜空中的闪闪星光进入我们的眼帘。不过星光的路径远比我们想象的要复杂。星光不经折

射直接进入眼帘是不起作用的,若要被认知,它首先得进入我们的语言之屋,这就好比一个足球进入了足球场,进场后它走的不是直线,而是各种折线和弧线,经过许多来回后,因一个难得的机缘才终于得以打进球门得分,被作为语言之屋的一砖一瓦或组成部分记录在案,并被我们认知。星光走这段路,不是以光速在瞬间走完,而可能会用上几百甚至几千年。

当古人为星星命名并赋予意义时,星空开始为人们而存在。当诗人为星星重新命名并赋予新的意义时,我们得以通过新的缝隙或窗户看见星空。

自从语言之屋成为我们的家园,我们在此早已住惯,所以不再感觉到墙壁的存在。我们已经把语言之屋当作了自然世界,这一感觉成了常识,就像“太阳东升西落绕着地球转”一样。在我们的感觉中语言之屋是完全透明的。只有我们之中一些特别敏感的人,一些意识到语言之屋存在的人,才感到了墙壁的限制和束缚,感到自己是被囚的动物。以下一组诗表现的就是这种感觉。我认为能感到囚笼是一种可贵的自觉。缺乏自觉的人很乐于呆在黑暗陈腐的屋角里,乐于无意义地喋喋不休,乐于“被说”,乐于人云亦云抄袭剽窃,而且极力反对开窗;诗人们却对囚笼提出了挑战:

ZONDER NAMEN      Gerrit Kouwenaar

[个别引诗的原文不在手头,暂缺。见笔者“后记”中的说明]



## 无 名 [荷兰] 考文纳尔(1923—)

当我看见许多人的思想不可救药地  
蜂拥在事物名称周围  
恰像笼中鸟围着鸟食  
我就情愿去攀登无名事物之高峰  
哪怕只爬到半山

为寂静谱乐  
但匿名,不是出自尊敬  
而是出自纯粹盲目  
就这样透过肉体  
准确地筛出事实之尘和时间:  
这正是创造的尝试

哪怕只爬到半山:展望  
一件固体删除和省略了空间

高度真实是睡梦和平息饥饿  
高度可想象是因为它未有名称  
当手里和眼里没有了住房  
人才能住得更宽敞

(飞 白 译)

所幸语言天生有强大的再生的力量，体现在总有人在同语言的硬化僵化作斗争。我们不一定要在语言囚笼里和唧唧喳喳的鸟们争吃鸟食，因为我们还可以选择去攀登无名事物之高峰。

这种攀登，比随着大流跟着导游沿着索道坐着缆车登名山更有意义。

建筑者们以前无古人的精神，把世界看作“无名”。老子《道德经》说：“无名，天地始。”《旧约·创世纪》则说，亚当为无名的万物起名字。不过，古人既已为万物起名，实际上语言之屋就不再是无名状态，诗人说的“无名”，指的是不愿因袭陈言和空名，而要力求透过切身的肉体的体验参与筑造。人毕竟是能创造的生物，想要积极参与创世工程。据《淮南子》说仓颉造字时“天雨粟，鬼夜哭”，生动地表现了语言创世的巨大震撼，有创造力的建筑者谁不想也一试身手？而创世工程也毕竟仍在继续，所以无须惋叹“我生也晚”。

不过如今的创造已不是在荒地上建筑，而是在既有的基础上建筑。所以说“手里和眼里没有住房”是夸张修辞法。没有住房是低收入城市生活的现实版，而在人类生活的语言版中，人却都栖居在语言之屋中，尽管黑暗尽管拥挤，没有一个栖居者能够逃出。要想住得更宽敞，唯有自己动手参与扩建。

感谢建筑者们，是他们的努力使我们的家屋保持“可持续栖居”的条件。我指的不仅仅是诗人，指的是一切建筑者，即一切意义寻找者，他们没有被驯化到安居囚笼的地步。说起安居囚笼问题，只要你们去过动物园，就一定会注意到其中的栖居者对囚笼有不同反应。例如，鹿和羊并不太在乎圈住它们的围

栏,只要有充足的草料供它们咀嚼即可。但是一头黑豹却会在囚笼中顽强地无休无止地来回踱步或转圈,直转到豹自身和作为观察者的你都头晕目眩。里尔克在他的名作《豹》中异常精确地勾勒出了这一意象(原文是德语,副题中的地名是法语):

DER PANTHER      Rainer Maria Rilke  
*Im Jardin des plantes, Paris*

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
Und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte  
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille  
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,  
geht durch der Glieder angespannte Stille –  
und hört im Herzen auf zu sein.

## 豹 [奥地利] 里尔克(1875—1926)

(于巴黎植物园)

他的目光因不断闪过的铁栏  
而疲倦,再也容不下别的一切。  
他觉得只有千根铁栏在眼前,  
千根铁栏之外再没有世界。

他迈着强劲而柔软的脚步,  
转着狭小而封闭的圈子,  
仿佛一场绕着圆心的力之舞,  
其中晕眩了一个巨大的意志。

只有偶尔,瞳孔的帘幕无声地  
抬起:一幅图象摄入了眼界,  
穿越沉寂而绷紧的机体,  
终于进入心房而寂灭。

(飞白译)

里尔克的这首名作是1902年在巴黎植物园(这不是印错字,植物园里也有动物)作的“写生”。当年他出于仰慕,来到巴黎为雕塑家罗丹当义务秘书,同时也开始写精确硬朗一如雕塑的“物体诗”,但这种物体诗不是单纯外形的写生。对于里尔





克，外部的物也能在自己内部发生，而内部事件是在外物的魔咒下呈现的。《豹》是这一系列诗中的典型代表。

豹，也许是最机灵矫健柔韧敏捷的一种动物了。德语中（和英语一样）豹有两个说法：Panther和Leopard。里尔克的诗题是Panther，这个词又多用来指黑豹，而黑豹尤为矫健凶猛，所以武艺高强的特警队常常冠以黑豹之名。中国画特别爱画虎，也有画其他大型猫科动物的，但从来没见过画笼中虎或笼中豹，因为这太悖于天性。可是里尔克就偏偏刻画了这样一头笼中豹：他在囚笼里一刻不停地转着狭小而封闭的圈子，直到不断闪过的铁栏使豹（也使作为观察者的你）陷入晕眩。对里尔克刻画物象的精确性，我译诗前曾在杭州动物园长时间地观察笼中黑豹，作过验证。里尔克通过意象塑造，把敏感的诗人自己，也把读者你，置于异化的铁栏中，化作了诗的主人公——笼中豹。

如果说里尔克抒发的感受是囚笼中的黑豹，那么荷兰诗人弗罗曼就颇像是囚笼中的大猩猩了，——在他的名作《致读到这首诗的您》里，他仿佛是在竭尽所能，试图扭弯囚笼的铁栏，竭力想从笼里伸出手来，伸向他的同伴。当然手是够不着的，语言是诗人达到他的同类（读者）的唯一桥梁，可叹的是，语言同时也是他的囚笼。

弗罗曼本来学的是生化专业，在二次大战德军入侵荷兰

时,逃难到当时的荷属东印度即现在的印尼,又逢日军占领印尼,弗罗曼被抓进了战俘营,“二战”结束后他移居美国。有趣的是,他在荷兰以诗闻名,在美国却以血液生化方面的成就著称。他这首诗有荷兰文和英文两个版本,英文文本是作者自译的。与泰戈尔作品的孟加拉文本与英文本的情况类似,弗罗曼的两种文本间也有明显差异,因为既然是作者自写自译,就更有权对自己的诗进行改写。下面是该诗的英文本和中译文:

## TO WHOM THIS MAY CONCERN

Leo Vroman Tr. by the author & P. Nijmeijer

A host of printed letters I can offer  
but look: no mouth, and I can't proffer  
my hot hand through this paper; what can I do?  
I cannot reach you.

If I could comfort you, I'd weep,  
so lay your hand upon this paper, it's my skin;  
ease this fierce fossilization of the words;  
take them warm within.

For most of you, all I wrote  
may have remained too remote.  
And for others, too painfully close.

I have still only love for those.

As it was only love that could make  
the pencil move in my dreams  
when I fell asleep on what seems  
this poem now—so read it awake  
as if I were under these lines I could feel  
your pain reach into my cage  
to have and to heal.

If you wake up this text you had better  
know that it sleeps in the nude.  
Embarrass it with a light touch

and read it like a late letter.  
No love is ever crude  
and it loves you so much.

## 致读到这首诗的您

[荷兰] 雷欧·弗罗曼(1915—)

我只能献出一群印刷字母，  
但是瞧：没有嘴，我不能穿透纸面  
伸出我热乎乎的手；我怎么办？

我无法接触您。

假如我能安慰您，我准会哭，  
所以请把手掌放在纸面上，这是我的皮肤；  
软化这些严重石化了的词，  
感觉它们深层的温度。

对你们的大多数，我写的一切  
大概将始终是遥不可及。  
对另一些人却近得如切肤之痛。  
我的爱留着，只为他们。

因为这是唯一的爱，  
当我枕着将化为这首诗的  
云雾睡去，它竟能驱使铅笔  
在我梦中运动，——醒来读它吧，  
设想我就在诗行下面，我能感知  
您的痛苦直接进入我的囚笼  
把我占据把我治愈。

假如您弄醒这文本，要当心，  
因为它睡觉本是裸体。  
它会发窘，得轻轻地碰

并且读它犹如新到的信。



爱是不能粗鲁的，  
而它爱你如此之深。

(飞白译)

就原诗的两种文本比较，我在总体上选取了较为含蓄的英文本，但在其中两点上遵照了荷兰文本。第一点是标题：荷兰文标题是Voor wie dit leest，现在的中译文标题基本是照此译的；英文标题To whom this may concern套用应用函格式，虽是正确的、对应的译文，但“leest(您读到)”变成了“concern(关涉)”，译入中文成为“敬启者”，带有官腔的味道，故不取。第二点是诗中的第二人称代词：在现代英语中第二人称只有“you”一种形式，不能体现原文作者与读者间距离的微妙变化；而荷兰文的第二人称单数形态多样，在此诗里，诗人起初尊称可能的读者为“U”(您)，后来渐渐插入书面语的“Gij”(君)，到诗末最后一行终于变成了最亲近的“je”(你)。中文古汉语本有“君”、“尔”、“汝”等称谓，现代汉语里通用的则是“你”字，其适用范围之广与英文的“you”相当，但毕竟还有一个尊称“您”可以采用，由“您”到“你”可体现由远至近、由隔膜到亲密的进程。这本来是此诗最动人的地方，而在荷译英时这一点就无法译出了。

如前所述，思和言的能力最强的诗人感到了言说所受的束缚，而惯于“被说”的人却在充满霉味的屋角里享受安乐，喋喋不休，如鱼得水。我所开的课程，其目的都是要试图搅动这一池春水，试图惊扰一下“被说”的安乐梦，——当然我并不想不切实际地拒绝“被说”，只不过是想要唤醒大家一点自觉意识。

况且“被说”的形成,除语言因素外,还有大量非语言因素。在翻译学课程里,你们为翻译受到赞助者、经济因素和意识形态的操纵而大为愤慨,这是自觉意识觉醒的表现,但要想“拒绝操纵”却不切实际。事实上不仅是翻译,写作、说话,哪样不受到操纵?不仅当翻译是做工具,做其他工作哪样不是做工具?做教师,得上规定的课,完成规定的工作量,达到规定的量化指标;做公务员、雇员,更不必说。改革开放前每个人都是螺丝钉,拧在哪里就是哪里,其好处是不用自己四处奔波找工作,但是你因此就得放弃选择的权利,必须做驯服工具,否则就可能被打入另册。现在呢,每个人都是雇员,仍然是驯服工具,稍不驯服就可能炒你鱿鱼。驯服的样板是机器人。机器人叫做robot,这本来是捷克语,其原义就是“劳役”、“劳工”,robot既善于不分日夜地服劳役,干苦活,又完全驯服地被操纵。于是人便不由得又像两百年前那样问道:假如人生纯属劳役,人是否能抬眼向天说:“我也愿意如是生存?”

荷尔德林的回答是:“能。”只要你抬眼仰望星空,用星空昭示的标准来衡量自身,劳苦的人就能诗意地栖居在大地上。沃尔柯特补充道:即便星在现代已经被遮没不见,我们也知道她仍然不会离去。

这就是大学不能变成纯粹的职业培训机构(尽管职业教育很重要),而要保留人文学科的理由。大学本来是人文教育的基地,不过现在越来越成为培训robot的基地,语言已纯粹被视作工具,我们这些语言专业的人也被视作和用作工具,毕业后能找到工作就不错,要想做一点主体性的探索和创造非常不容易。但是我们仍要有一种自觉,知道人应该有思想有主

体性,努力自我实现,努力守护存在的家园,而不应被物化,——这包括不应仅仅成为工具或劳役机器,也不应仅仅成为消费机器,那会使人想起荷兰象征派诗人望·霭覃的《小约翰》里的蜣螂寓言:它们的生活哲学是“比拼吃粪”。——当然实际上,蜣螂的吃粪是在维护自然的生态平衡,而人类的过度消费却是在破坏自然。——假如人只知“比拼吃粪”(而且还是“腐败”的粪),而且还讽刺道:“你们说人文精神吗?几分钱一斤?”假如在滚滚红尘中只有这样的蜣螂哲学,那么荷尔德林说得对:“地上无标准。”想找人的标准,只得抬眼望星空了。

可惜,我们受到空气污染和光污染的城市里已经再也看不到灿烂星空了,必须到空气纯净的遥远遥远的旷野里才能看到。灿烂星空即便不能昭示我们神性的标准,至少也会昭示我们:人是宇宙以大约137亿年(根据对宇宙年龄的较新估测)之功才孕育出来的,可以说是悠久宇宙的自我意识。在目的论者看来似乎是上帝特意给我们创造了优惠条件,在演化论者看来是由于条件的巧合,我们今天才作为短暂的栖居者出现在这里,这不管如何都是一种奇迹。我们成为自然创造物中唯一有能力反过来观照自然的物种,不过同时也是唯一有能力反过来毁坏自然的物种。

回想童年时代,长年战乱使我失学似乎是不幸,给了我亲近自然的条件却是幸运。十来岁的时候,我白天可以花两小时观察蜣螂,晚上可以花两小时观察星空,为它们的神奇奥秘而深深入迷。虽然已经过去了七十年,留下的印象仍未淡忘。当然七十年时间足以使世界发生巨大变化,以至于到了今天,如



果再有人在那里仰望星空,准会被人讥为白痴,讥为陀思妥耶夫斯基笔下的阿廖沙或梅什金。但是我仍然希望你们,在今天感受了存在问题 and 语言之屋以及星空之后,——说实在的也不必等到七十年后,就说二十年后吧,那时你们也许已是各行各业的精英,也许已是伤痕累累的robots(不排除也许已是沙发上的potatoes),有一天也会回想起二十年前意气风发的研究生时代,记得曾经满怀青春的理想仰望过星空,曾在一起谈论过人不仅仅是工具的问题,而且曾经努力试图说出和写出过(例如在你们的学位论文中)自己的思、自己的言,哪怕只占10%或只占5%,而不甘心于度过完全物化的一生。

至于我们的语言之屋的性质,我持的是辩证观点:我相信其中既有崇高也有吃人,既有创世也有陈言,既有遗产也有污垢,既有“言说”的可能也有占压倒性的“被说”的日常实践,并且相信我们将保护语言之屋的“可持续栖居”性,只要我们不懈地坚持“筑·思·居”的统一,而成为大地上有自觉意识的诗意栖居者。





出国旅行，会看到世界各地建筑物形状不同，风格各异。世界各民族、各文化区的“语言之屋”也是如此，是以不同的建筑材料、不同的风格和装饰筑成的。

任何一个文化区的居民对自己的语言文化环境都早已适应，生活在其中如鱼生活在水中一样，感觉不到他们独特的“语言之屋”的存在。每个人都觉得他的语言之屋是自然的，透明的，正常的。但正如我们在上一章中讨论的，人们在生活中的所见，其实只是语言之屋的内部而已，就连通过墙上开的窗所看到的，实际上也只是窗玻璃而已，而且还是有色的花式窗玻璃，它折射一切客观物象，把它们改造成语言—文化形象。这造成跨语言、跨文化交际的复杂化，导致各种变形和误读。

一个民族和文化区的语言之屋，在另一语言之屋的居民眼里看起来是什么样子的？这是我们特别感兴趣的方面。美国佛罗里达州的迪士尼乐园里有一间剧院名叫“中国屋”，它的屋顶和两侧好像插了一把把的鸡毛掸子，看起来很好笑，一点



迪士尼乐园里的“中国屋”剧院

中国味都没有。迪士尼乐园里的东西当然少不了动漫特色,但作为“中国屋”,至少是集合了美国人心目中的中国元素的吧。什么中国元素呢?估计是因为演京剧时,演员身上要插翎毛和小旗,由此推导出房屋上也一定要插满鸡毛,才是中国剧院。这是个有趣的例子,表现了文化折射的效果。距此不远有个中国人设计建造的“锦绣中华”,但在美国游客看来,这些真的中国建筑物大概反而不够中国味了。美国的这所“中国屋”不是特例,西方各国有许多异样的“中国屋”可以



圣彼得堡皇村的中国宫



德国波茨坦的中国宫

佐证。例如我在圣彼得堡的皇宫建筑群中就看到非常西式的“中国宫”和“中国厅”。总而言之，一所“语言之屋”从内部看和从外部看是相当不同的，甚至可能是面目全非的。因为隔着有色玻璃，发生文化折光、变异或误读难以避免。

也许是外国人对中国文化比较隔膜，我们中国人对西方

现在已相当了解，看西方文化应当不至于变形了吧？先不忙作此结论。随便举个眼前的例子看：

杭州西湖边，20世纪90年代新辟了一个太子湾公园，为了讨“早生贵子”的吉利，太子湾成了一个婚庆热点之地，婚庆服务也成了太子湾公园的一大特色。这里有代表中国传统婚俗的花轿，可以让现代新娘过一过坐花轿的瘾。还有一尊白色的圣母塑像，手抱圣子，立在台座上。圣母像当然是最典型的西方文化元素了，但不难看出，西方圣母像透过中国“语言之屋”窗玻璃的折射，在中国人眼里发生了显著的变异：

第一，西方圣母像的文化含义是献出圣子耶稣作为牺牲，将来为赎人类的罪而被钉死在十字架上；太子湾公园的圣母像则替换成了中国世俗的功利的文化含义，台座上刻的字样是“圣母送子”。第二，西方圣母的形象是大爱中隐含大悲痛（西方美术作品的两个经典场景，一是慈爱的圣母抱着婴儿耶



稣，二是哀恸的圣母抱着刚从十字架上卸下来的已死耶稣，二者语境相联），太子湾公园圣母的形象却喜气洋洋，正在祝贺人们的婚庆和准备送出婴儿，且无惜别之意，因为她扮演的角色是送子观音，婴儿不是自己的，而是像圣诞老人派送礼物那样批量化派送给新人的。“献”子



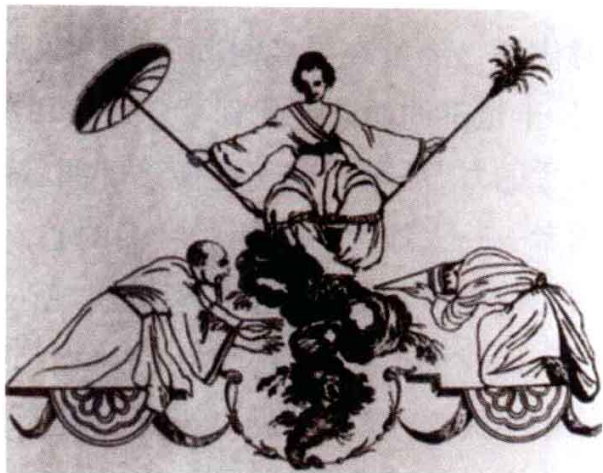
太子湾公园的圣母送子塑像

与“送”子一字之差，悲剧变身喜剧。第三，西方圣母像代表的是基督教的虔诚肃穆，而与异教的维纳斯成为对照；太子湾公园的圣母像则嫁接维纳斯形象，上身裸露，突显乳房，虽然如此，却又未能体现希腊维纳斯雕像庄重典雅的古典韵味。

最后我还要补充一点：抛开圣母形象不论，仅就“圣母”称谓而言，文化折光、变异或误读已经非常明显：西方的称谓以英语为例，本来是Virgin Mary（处女玛利亚），这样的称谓进入中国文化时遇到了难以逾越的阻碍，不得不在折射中变形：只有归化为中国式的圣母娘娘，才能受到人们的崇敬。可见不能责怪太子湾公园的圣母像，因为既有圣母，又焉能不送子呢？

说到西方圣母在中国人眼中的变形，不免也要说一说中国圣母在西方人眼中的变形。请看法国18世纪画家华托为国王画的壁画《中国女神》——应该是观音娘娘或西王母吧，她手里也拿一个鸡毛掸子，而宝座则是个根雕艺术品。原壁画已

经毁坏，右图印的是其摹写品。你们看像不像中国女神？



由于语言之屋从内部看和从外部看不一样，跨语言、跨文化视角就有其重要性了，正如歌德所说，要想懂得你的本国语言，你就需要学习外语。诗歌是最有创造性的语言，是意义最丰富的语言，又是最能代表民族之根的语言，它一方面因人都属于同类而具有普适主义(universalist)基础，一方面又因语言之屋相互难以沟通而呈现相对主义(relativist)特色。带着这样的预期游历诗海，我们可以饶有趣味地饱览这缤纷多彩的世界，拓宽我们的文化视野，并不亚于实地旅行。

跨语言、跨文化视角就是比较的视角。我们的诗海泛舟有如达尔文当年的考察之旅，要到处采样，观察比较，哪怕是对常见事物也不要轻易放过，而要以好奇之心推敲一番。我们首先考察一些诗中的常见物象，因为常见物象各国诗中都有，而且例子丰富，便于比较。月和花就是诗中的两种常见物象。“云破月来花弄影”，诗人喜欢吟花弄月，读者也喜欢看花赏月，各国诗中不难找到月和花的丰富例子，而且看来相似之处不少，因此成了我们首选的考察对象。

为什么诗中常见月和花意象呢？你会说：因为它们美和可爱呀。没错，不过我想应该还有一个更重要的原因：因为世界

是一个无休止的过程,而诗人又是最敏感的人群,他们经常感时伤怀,经常在寻找时间飞逝的客观对应物以寄托自己的情思,于是不约而同地找到了月意象和花意象。那亏了又盈了又盈了又亏的月,那刚展现美色便迅即凋零的花,不能不触动诗人及读者——大地上短暂栖居者们的心,令人们警觉到时间流逝的无情过程。所以月和花意象出现在诗人笔下是十分自然的。

让我们抬头望月。月可不像小小的星,她太大太亮了,使你根本无法“视而不见”,于是她就逼着人们(不论你属于哪个文化圈的语言之屋)赋予她以意义和身份,让她在语言之屋里占重要的一席之地。现在我们的悬念是:人们看到的月亮到底是一样的,还是不一样的呢?

明月在天,普照世界,全世界看到的是同一个月亮,全世界欣赏着同一个月亮的美,而且在世界各文化圈里,还都普遍地把月亮想象成一位女神。这一切似乎都对普适主义有利,但是



是我们也有支持相对主义的事实,例如,我马上就想到一句在中国家喻户晓的流行语,说的是“外国的月亮比中国的圆”。这就是一个“比月亮”的命题,它

说明月亮具有“可比性”,不是由于月亮完全同一,而是由于不同文化圈里的月亮不一样。

“外国的月亮比中国的圆”这个命题是真是假?是对是错?



在不同的语言之屋里看月亮,到底是谁家的月亮圆?月亮的形状又有什么文化意义?还有,“外国的月亮比中国的圆”这个命题是怎么产生的?这都需要考察一番。

我们的旅程由近及远,先从中国月亮说起。中国月亮的形象是诗人们共同塑造的,中国诗里月意象的出现频率非常高,远远高于外国诗里的出现频率,据说李白的诗含有月意象的就有三百余首,中国的小小孩童,就个个会背“举头望明月,低头思故乡”了。在无数咏月诗里,我们这里先举苏轼的《中秋月》为例:

## 中秋月 苏轼

暮云收尽溢清寒,  
银汉无声转玉盘。  
此生此夜不长好,  
明月明年何处看?

[附飞白英译文]

Evening clouds dissolved, the sky is chill and clear.  
With the galaxy mute turns a bright jade sphere.  
Both this life and this night will not last me long,  
Where shall I see the Mid-Autumn Moon next year?

这是中国文化中最典型的咏月诗之一。一轮明月,形如玉



盘,浮在清澈的天空,这是月的典型图象,而中秋夜则是赏月的典型时刻。中秋节实质上已经成为月亮节了,此时此刻,全国都在举头望明月。“人有悲欢离合,月有阴晴圆缺”和“此生此夜不长好”的衬托,使中秋月更加受到关爱和珍惜。诗人以月意象联系人生命运并为之感叹,实在是再自然不过了,每个中国人心中都会与他发生共鸣。这就是在中国的语言之屋内,或通过中国语言之屋的窗口所看到的月意象。

当然,中国诗的月意象也有变体(如也有缺月,残月,也有的月如眉,如钩),并不千篇一律,但就总体而言,中国月亮的基本倾向是圆的,明的,美好的,基本气质是冰清玉洁的,吉祥安谧的,她能使焦躁恢复宁静,能让痛苦得到抚慰。试看我们喜爱的咏月名句,如“玲珑望秋月”,“明月松间照”,“月点波心一颗珠”,“皎皎空中孤月轮”,“明月出天山”,“玉轮轧露湿团光”,“碧潭浮出白玉盘”,等等,可见一斑。

大家对中国月亮都很熟悉,我们就在此暂停一下,等考察了外国月亮后,再回过头来作比较。因为按照歌德的观点,要真正了解本国月亮,你还得先了解外国月亮。那么,就让我们走出去参观外国月亮吧。

## SIR PATRICK SPENS      English Ballad

The king sits in Dumferling town,  
Drinking the blude-reid wine:  
“O whar will I get guid sailor,  
To sail this ship of mine?”

Up and spak an eldern knicht,  
Sat at the king's richt knee:  
“Sir Patrick Spens is the best sailor  
That sails upon the sea. ”

.....

“O wha is this has done this deed,  
This ill deed done to me,  
To send me out this time o' the year,  
To sail upon the sea?

“Mak haste, mak haste, my mirry men all,  
Our guid ship sails the morn.”

“O say na sae, my master dear,  
For I fear a deadly storm.

“Late, late yestre 'en I saw the new moon  
Wi' the auld moon in hir arm,  
And I fear, I fear, my dear master,  
That we will come to harm.”

O our Scots nobles were richt laith  
To weet their cork-heeled shoon,  
But lang or a' the play were played  
Their hats they swam aboon...

*(Excerpt)*

## 派特里克·斯潘思爵士(节译)

英国谣曲(14世纪—15世纪)

国王坐在邓佛灵城里，  
饮着血红的葡萄酒：  
“谁为我驾驶我这艘船？  
上哪儿找个好水手？”

一个老爵士起立发言，  
国王右侧是他的位置：  
“要数当今最好的水手，  
唯有派特里克·斯潘思爵士。”

.....

“唉，是谁干出这种事，  
干这种事来把我坑害——  
在一年中最恶劣的季节  
派我驾船去航海？”

“赶快，我的全体船员，  
我们的好船今早要出海。”  
“不行啊，我的好船长，  
我怕致命风暴正在袭来。”

“昨夜我看见一弯新月  
用臂弯把旧月亮紧抱，  
我担心啊，亲爱的船长，  
我们将会劫难逃。”

唉，我们苏格兰贵族们  
连打湿靴子也极不情愿，  
可是这出戏刚刚开始，  
就只剩下礼帽漂在水面。

(飞 白 译)

此诗中的月意象让我们开了眼界，原来外国月亮可以是这副面貌。“一弯新月抱旧月”的景象，在阴历初二可以见到。所谓“(上个月的)旧月亮”，实际上是月球受不到阳光的阴面，因受到地球的反射光而成为可见，显现为灰色的圆盘，被一弯新月环抱着。这本是正常现象，把它看作凶兆是一种迷信。不过西方月意象几乎从来就是既不吉祥也不安谧，这却是共同规律。接着往下看：

KUBLA KHAN      Samuel Taylor Coleridge

In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure dome decree:  
Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man



Down to a sunless sea.

...

But oh! that deep romantic chasm which slanted

Down the green hill athwart a cedarn cover!

A savage place! as holy and enchanted

As e'er beneath a waning moon was haunted

By woman wailing for her demon lover!

And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,

As if this earth in fast thick pants were breathing,

A mighty fountain momentarily was forced:

Amid whose swift half-intermitted burst

Huge fragments vaulted like rebounding hail...

(*Excerpt*)

忽必烈汗(片断) [英] 柯尔律治(1772—1834)

忽必烈汗建立上都，  
修起富丽的逍遥宫，  
那儿有神河阿尔浮  
流经深不可测的岩洞，  
注入不见太阳的海中。

.....

但沿着松柏苍苍的山坡  
急转直下,却是悬崖深谷!  
一片荒芜!好像施过魔术,  
会有女子在下弦月下出没,  
为她的恶魔情人号啕哀哭!  
深谷里煮沸了一锅骚乱,  
仿佛大地在急促地气喘……

(飞白译)

此诗里的月意象虽然一带而过,只是布景的一部分,但也呈现一派不祥的气质。从中世纪谣曲到近代浪漫派,我们看到西方月意象的气质如一。值得指出的是,柯尔律治在这里描绘的是他心目中的一幅“中国图景”。据作者说明,此诗是他在读中国历史资料时睡着了,在梦中写成的,这是他的中国游记。但是他描绘的中国图景与迪士尼乐园里的中国屋一样,是从西方屋里隔着玻璃看中国屋,即西方人的东方主义想象。我们一眼就能看出,柯尔律治描绘的月亮不像中国月亮,女子也不像中国女子(这个话题暂且按下不表,以后再讨论)。我并不是说写“下弦月”就不中国了,你看,柳永的“杨柳岸,晓风残月”,尽管不是最常见的“一轮明月”,但也非常中国。问题在于:柯尔律治的下弦月是“哥特式”场景的有机成分,是“lunatic”的,所以才不是中国的。

我们再来解释“lunatic”。它的词典释义是“精神错乱的,疯狂的”,其词根luna则是拉丁文的“月亮”。把二者综合起来,lunatic就是“月狂”。为什么西方传统中有“月狂”观念呢?原来

月亮的形象变化、圆缺盈亏,在中国文化中挂钩于人间的悲欢离合,特别是家人团聚;在西方文化中则挂钩于人的精神状态,特别是精神错乱。看来,不仅中国人讲天人感应,外国人也一样讲,不过对同样的天象,解释却大不相同。中国月亮倾向于吉祥安谧,西方月亮倾向于狂乱不安,原因在此。



凡·高作《星月夜》

拉丁文的月亮一词luna也是月女神的名字卢娜。按:月女神有许多名字,在罗马神话中她又名狄安娜,在希腊神话中名叫阿忒弥斯、辛细娅等,她是一位处女神和狩猎之神,头上戴着新月头饰。月女神的性格很不安详,有点阴冷(报复起来甚至是冷酷),虽然也有浪漫故事。她最著名的浪漫故事是:有一夜,阿忒弥斯驾着一对白驹拉的银车巡天时,望见俊美的牧羊

少年恩底弥翁睡在山坡上,不禁春心荡漾,便从天上下来给了他一吻。为了使少年的美永不凋谢,月女神(或宙斯)便使他长睡不醒,阿忒弥斯每夜经过,都能下凡来给他一个梦中的吻。济慈的长诗《恩底弥翁》就由这个故事发展而成。

下面再看法国象征派的月意象:

DANS L'INTERMINABLE      Paul Verlaine

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune...

(Excerpt)

烦闷无边无际(片断)

[法] 魏尔伦(1844—1896)

烦闷无边无际,  
铺满了原野,



变幻不定的积雪  
闪烁如沙砾。

天穹一片昏沉，  
古铜凝着夜紫。  
恍惚见月华生，  
恍惚见月魄死。

(飞白译)



这位象征派诗人眼里的月亮完全是非理性的。在昏沉的夜空中，月亮旋生旋死，这真是一幅非常“月狂”式的、神秘可怕的图景。若要在现实天象中寻找对应，像是在月圆之夜发生的一场月食。与此场景匹配，这位以音乐性著称的诗人还运用了大量法语的颤音来烘托不安气氛。

西方文化中圆月亮并不象征团圆。每逢月圆时刻，西方月意象神秘不祥的气氛会反而达到顶峰。俗称“猫王”的埃尔维斯·普莱斯利演唱过一支蓝调名曲，叫做《肯塔基的蓝月亮》（按：在英语里蓝是忧伤的颜色），讲的是在一个明朗的月夜，心爱的姑娘离我而去。其中翻来覆去地唱的几句歌词是：“肯塔基的蓝月亮，你继续照呀照呀，照着那离去的人儿，她留给了我蓝色的忧伤。”

普莱斯利歌唱肯塔基的蓝月亮，而洛尔迦歌唱的是吉卜赛的绿月亮。下面的片断出自洛尔迦最著名的谣曲《梦游谣》，其场景是超现实主义的。在绿色月光照耀下的明月夜里，所有的人物都似乎是“月狂”者，而女主人公呢，已经死在池心，在吉卜

赛的明月映照下。

## ROMANCE SONÁMBULO

Federico García Lorca

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas.  
...  
Sobre el rostro del aljibe  
Se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna  
la sostiene sobre el agua.

La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza.  
Guardias civiles borrachos  
En la puerta golpeaban.  
Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.

(Excerpt)

梦游谣(片断) [西班牙] 洛尔迦(1898—1936)

绿呀我爱你这样绿。  
绿的风。绿的枝桠。  
大海上的船哪，  
高山上的马。……  
她腰间围着月影  
在露台水池里做梦，  
绿的肉，绿的头发，  
冰冷的银的眼睛。  
绿呀我爱你这样绿。  
在吉卜赛的明月下  
万物都凝视着她，  
她的眼光却不回答。

……………

露台的池水清清，  
吉卜赛姑娘漂在池心。  
绿的肉，绿的头发，  
冰冷的银的眼睛。  
一线月光的冰凌  
把她轻托在水面。  
夜色变得如此亲昵，  
像林荫道边的花坛。  
一群喝醉了的宪警  
已经在把大门敲打。  
绿呀我爱你这样绿。  
绿的风。绿的枝桠。  
大海上的船哪，  
高山上的马……

(飞白译)

一轮明月能象征死亡，在瑟德格兰的《月》里又得到验证：

MÅNEN      Edith Södergran

Vad allting som är dött är underbart  
och utsägligt:  
ett dött blad och en död mäniska  
och månens skiva.  
Och alla blommor veta en hemlighet



Och skogen den bevarar,  
Det är att månens kretsång kring vår jord  
är dödens bana...

(Excerpt)

月(节译) [芬兰] 瑟德格兰(1892—1923)

多么神奇而美妙难言  
是一切的死：  
一片死叶，一个死人，  
和一轮明月。  
一切花儿都懂一个秘密，  
而树林也把它深藏在心：  
月绕地球巡行之环  
就是死之圈。……



(飞白译)

这样看来，月圆时分，长时间地逗留在西方的明月下，是有“月狂”或甚至死亡的潜在危险的，但是待在中国的明月下却很安全，哪怕在满月下睡一觉都不要紧。

中国的月女神是嫦娥。不同于阿忒弥斯(卢娜)的天神血统，嫦娥是从凡间飞升月宫的。阿忒弥斯的下凡送吻不过是浪漫的出轨，而嫦娥则与人间有着密切的情感联系，可是她既没有探家的机票，也没有天上的伴侣，所以李商隐的推断很合理：

嫦娥一定怀有浓厚的思乡之情。于是中国的月女神嫦娥就成了中国人思乡和向往团聚的象征。

## 嫦 娥 李商隐

云母屏风烛影深，  
长河渐落晓星沉。  
嫦娥应悔偷灵药，  
碧海青天夜夜心。

和李商隐一样，苏轼也设身处地，替嫦娥感受了“高处不胜寒”的寂寞。嫦娥虽然安慰不了自身的寂寞，但她却安慰了天下人的寂寞，也可聊以自慰了。中国的中秋节是团圆节，中秋月也成了团圆的符号。这一夜，中国人会阖家赏月，而离家在外的成员则会望月思乡，望月思亲，并且盼望早日团圆。中国月文化已深深植根人心，融入了我们的天性，我们已不会意识到这是语言之屋的属性。月文化是风俗和传说逐渐建筑的，但诗人是最重要的建筑师，我们至今仍在通过他们造的窗口（如李白的《静夜思》、杜甫的《月夜》），通过他们的眼睛凝望我们的中国月亮。

在这里要说明，我对中西诗歌的比较，都是就其基本倾向而言，不排除其多样性。比方说，望月思乡主题是中国咏月诗的特色，无数咏月名句如“低头思故乡”、“月是故乡明”、“万里归心对月明”等可以为证。但西方诗也不排除有类似主题，下

面就试举一例反证,这首西方诗的月意象是静谧的,而主题是“思乡”的,乍看起来与中国咏月诗比较接近。

MONDNACHT      Joseph von Eichendorff

Es war, als hätt der Himmel  
Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blütenschimmer  
Von ihm nun träumen muß.

Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.

月 夜      [德] 艾兴多夫(1788—1857)

天空,他一定有一天  
悄悄地亲吻过地面,  
引得大地呀繁花缤纷,

在梦中把他思恋。

微风在田野上吹拂，  
麦穗儿在柔和地摇荡，  
森林在簌簌絮语，  
夜色是如此晴朗。

这时分，我的心灵  
宽广地展开了翅膀，  
飞过这宁静的大地，  
恰像是飞向家乡。

(飞 白 译)

这首诗的作者艾兴多夫是德国浪漫派诗人，以抒情诗和歌词闻名。德国浪漫派的特色是浓厚的中世纪基督教气氛(也兼有异教精神)，神秘主义，富于幻想，回归自然。“思乡”是德国浪漫派的重要主题，而于艾兴多夫而言，因拿破仑战争使他的家园破败，更增添了乡愁。但是话说回来，西方诗人的“思乡”主题与中国诗的望月思乡仍有情调上和本质上的差异。中国诗人的思乡，说到底就是思念家乡和家里的亲人；西方诗人的“思乡”，说到底却带有基督教的语境，即思念精神家园或失去的乐园，即便有具体的故乡之情，也往往被淹没其中了。

请看这首《月夜》：一开始，诗人借用月女神亲吻恩底弥翁的神话典故，但是他把性别作了对调，月女神置换为“天空”而变成阳性，睡在地上的牧人置换为“大地”而变成了阴性(按：德语



名词都有性别,其中天为阳地为阴,恰好与中国观念一致)。这样一来,异教神话故事就被纳入了基督教语境,阿忒弥斯的出轨之恋,变成了上帝对大地的慈爱。于是大地和人便充满感恩之情,心灵展翅飞向家乡,其本质含义是回归神恩和精神家园。所以,虽与中国咏月诗表面相似,但不能混淆二者的文化差别。

东西方诗人都注意到月相的圆缺变化,但触发的情感不同。西方诗人看到的是变化无常,由此还可以引申为疯狂或不忠诚。雪莱的《致月》是表现月的变化的,不过他不归咎于月,而是移情于月,认为月和他一样遭到环境的歧视和孤立,因此,对这种环境不值得眷恋不值得忠诚。

TO THE MOON      Percy Bysshe Shelley

Art thou pale for weariness  
Of climbing heaven and gazing on the earth,  
Wandering companionless  
Among the stars that have a different birth,—  
And ever changing, like a joyless eye  
That finds no object worth its constancy?

致 月      [英] 雪 莱(1792—1822)

为什么你如此苍白?  
莫不是疲于夜夜登天,凝视地面,

由于孤零零地漂泊  
在与你出身不同的众星之间，  
由于盈了又亏，像一只悲伤的眼，  
找不到有什么值得你长久地眷恋？

(飞白译)

而中国诗人呢，纵使承认月有圆缺变化，承认月不常圆的事实，却不甘心就此了结，一定要表现对月圆的向往，流露或暗示对月圆的盼望和心愿，例如：

### 水调歌头(片断) 苏轼

明月几时有？  
把酒问青天。……  
不应有恨，  
何事长向别处圆？  
人有悲欢离合，  
月有阴晴圆缺，  
此事古难全。  
但愿人长久，  
千里共婵娟。

在中国咏月诗中，经常可以感受到这种盼月圆的心情，于是圆月亮便成了“格式塔”。——这是一个心理学的德语术

语,意思是有机完整形态,或称“完形”。人对于外部世界,不是作为无序的色彩和音响的斑块来感知的,而是作为有特征的事物的完形来感知的。即便是当我们只接收到局部的、零碎的信息时,我们也会把它们建构成心理完形,即格式塔。中国诗人在咏月诗中表现了很强的建构满月完形的心理,他们常会穿越月相的变化不定,把眼光指向圆满。例如:

初二三四五,  
蛾眉影尚单。  
待到年十五,  
正面与君看。

很抱歉,我只记得这首诗,记不清作者是谁了,诗中用的是隐喻手法,以月相喻一位少女的成长过程,饶有情趣。其中新月/蛾眉月的成长预期指向十五的满月,说明满月才是诗人心理中的格式塔。

[附飞白英译文]

On the second, third, forth and fifth of the month  
The crescent moon hides shyly her full grace.  
Please wait until she is fifteen, and then  
The beauty will let you look at her face.

还有一首诗意境也与此类似:

## 月 薛 涛

魄依钩样小，  
扇逐汉机团。  
细影将圆质，  
人间几处看。

据我的理解,诗中说的是这个意思:月的魄依偎着一弯新月,尽管新月现在还如钩那么小,但是圆圆的团扇已经在(汉朝的)织机上赶织起来了。你(目前)纤细的身影托起你圆满的本质,人间处处的眼睛都在注视(和期盼)着呢。

[附飞白英译文]

Your full soul nestles to the hooklike crescent,  
A round silk fan being woven on the loom.  
Your slender image holds up your full essence,  
All earthly eyes look forward to your bloom.

一位美国译者Eric W. Johnson是这样译薛涛这首诗的:

The crescent, tiny as the curtain hook,  
The fan, woven on the Han loom, is round.  
The slender image, its nature, to gain fullness—



## Where else on earth is this seen?

他传达出的意思大致是：“新月勾样小，/汉机织扇团。/细影求圆满，/唯独此处看。”译文的问题在于：这位译者不理解诗起头的“魄”的所指，只得弃之不译；到第3行，不知这个“将”字和李白的“五花马，千金裘，呼儿将出换美酒”用法相似，又把动词“将”理解成对未来的追求，结果就较为离谱了。由此可见，跨文化理解真的要步步小心。

薛涛描写的月意象，其实与中世纪英国谣曲《派特里克·斯潘思爵士》里的月意象一模一样，是一弯新月环抱着月阴面的灰色圆盘。不过薛涛不称之为“旧月亮”而称之为月“魄”，并将其等同于月的圆满本质。我还注意到，早在宋代，程大昌已经在《月受日光》中对此现象作出了科学的解释：“则其魄也，是银圆之背日而暗者也。”有趣的是，同样的一个现象，在英国被看作凶兆，导向灾难和死亡，在中国则被看作希望，导向美好和圆满。

我们已经看见，中国诗里也有如钩如蛾眉的月，但由于格式塔的力量，圆月亮在诗中还是占多数。自然的月亮每30日里只有一两夜是圆的，中国诗中的月意象每30首里大约有20首是圆的，而其他10首中，不圆的月意象也都怀有圆的向往。日本诗由于受中国文化影响，情况与中国相似。

## 中秋月 [日] 松尾芭蕉

三日月の  
顷より待ちし  
今宵がな

下面是飞白的中译文和英译文(飞白不懂日语,是请教日语教师之后译的)。

从初三起  
我等了多么久呵  
等今宵

Since the crescent moon  
How long I have waited  
For to-night!

在作跨文化比较中,我很希望能全面浏览“外国月亮”,而不仅仅是西方月亮。遗憾的是我缺少一个重要部分,——我未掌握中东文化区的第一手月意象资料。我曾请一位约旦诗人帮助我搜集,但大概是由于这件委托太烦琐了,未能如愿完成。当然,对中东月意象我也不能说一无所知,基本概念我是知道的:与东亚月亮、西方月亮都不同,中东地区的月意象永

远是新月。该地自古以来是游牧民族扮演主角,他们随着季节迁徙,在观察月相的基础上制订历法,新月是人事和朝觐的计时:阴历每月初一是安息日和祭祀日,斋月的封斋和开斋时间也是看新月。为了迎新月,专用白银制作祭祀法器。作为牧民,他们的原始图腾是一对公羊角,两角弯成弧形,构成的正是一弯新月的形状,象征族长的权力。这个图形曾先后为拜占庭帝国和奥斯曼土耳其帝国用作徽号,后者于16世纪将巨大的铜制新月安置在大清真寺穹顶上。这一模式推广到了世界各地,如今新月已成了穆斯林世界的共同徽号,出现在清真寺穹顶和许多伊斯兰国家的国旗上。

但是我需要的不是概念而是诗歌资料,可惜我不懂阿拉伯语。为了对这个缺陷稍作弥补,我只得求助二手资料,把《世界诗库》中收集的数百首阿拉伯语诗(以及受阿拉伯语影响较大的地区的诗)的中译文翻查一遍。其中月意象出现的频率不算高,现将它们抄录如下:

1. 十月的银镰从云彩中浮起……

(中世纪阿拉伯)

2. 做我的朋友,……在纯洁无瑕的光亮中,你和新月……

(19世纪哈萨克斯坦)

3. 水面上的月亮恰似一叶扁舟……

(20世纪约旦)

4. 一个月亮……按字母顺序排列的人质

(20世纪阿尔及利亚)

不出所料,诗中出现的几个月意象都是新月。她象征的是新生、力量、勇气、友谊和吉祥。显然,中东月亮和中国月亮不论在形象上还是内涵上都有巨大差别。

考察航行到此暂告一段落。我们发现,与普遍的预期相反,事实上是中国的月亮比外国的月亮圆。但是问题并不是到此结束。我最初开这门课是在宾州的尔赛纳斯学院,当我给英文系学生解释以上现象时,他们有许多问题不明白,例如:月亮的形状与家庭有什么关系?在中国观念里,家庭成员团聚的意义有多大?团聚的规模有多大?还有,满月的圆形能作为价值判断的标准吗?

原来,如果作比较研究,上述考察或田野工作只是第一步,第二步还要做分析或实验室工作。好吧,我们就来进行分析。这一次我是为教师们作讲座,即faculty lecture,文科教师都来了,包括美国教授和外国教授们,得此机会,对研讨问题非常有帮助。我得从头讲起,并试图梳理论证。我归纳的主要观点如下:

**第1层** 月给我们的初始印象是其变化无常。与其他天体不同,月呈现的形象夜夜变化。这一特点触动了人,尤其是触动了诗人,使诗人给予它特别关注。由于变化无常也是人生命运的基本特征,诗人便把天上月亮与地上人生组成了对应关系。在各民族、各文化圈里都有类似的情况。

**第2层** 但是当月光射进“语言之屋”,受到“窗玻璃”折射过滤后,便形成了不同文化色彩的月意象,显示出不同的倾向性。在西方,月意象的变化无常指向神秘不安、凶兆、狂乱和死亡;在中东,主导月意象是新月,指向蓬勃生长的活力和权力;



在中国和整个东亚,主导月意象是满月,指向家庭价值、宁静和吉祥。在西方,月意象一旦长圆其危险性就增加了;在中东,新月总是保有其强大的生长之力,但始终不会长圆;在东方,长圆是月意象的追求和理想目标。这些文化意义不是月的自然属性,是地区性的而不是普适性的,其有效性限于本文化圈的“语言之屋”。

**第3层** 要解释“语言之屋”里的演化规律是十分复杂的事。作为中国人,我想我对东方月意象比较理解,让我对其内涵试作解释:

首先,中国人喜爱“圆”的形状,将它比附于完满、完成,并从而关联于幸福美满。农历十五夜的月相呈现一个优美的圆形,因此中国人对它特别喜爱,并且总是在盼望月圆。

**第4层** 接着再说中国人的“阖家团圆”即家庭成员团聚的观念,其规模明显地大于西方人的同类观念。连已经成年的子女和他们的家庭也是包括在内的。如他们不住在一地,也需要常“回家看看”(这指的是父母家,包括婆家和丈母娘家)。因为中国长期以来是农业国,人民安土重迁,父权家长制的族群聚居一处,家族越大,则其经济实力越强,这种社会结构表现出超稳态和很强的凝聚力。在中国传统的家庭价值观念里,价值指向是家族要大,子孙要多,四代同堂被认为是大福气。固然这是很可疑的,中国五四时代作家们,例如巴金在长篇小说《家》里,就对此提出了强烈挑战。然而中国人的家庭价值观念难以发生根本性的改变,传统的那种大家庭解体了,但亲情和对乡土的依恋依然强大。中国人仍把大规模的家族联系起来考虑,把成员的聚会比作一个圆,并且在字面上就称之为“团圆”(这

个汉语词以“圆”为词根),如果有某个成员没有来到,就觉得这个“圆”缺了一块。

**第5层** 尽管中国人的世界观是泛伦理的,但我觉得团圆的观念与几何学的“圆”也确有一种直觉上的联系。因为从圆上的任意点到圆心的距离是相等的,所以圆在直观上就给人以完美的完整感,这是任何其他几何图形都没有的。既然圆代表整体,那么所有成员的集合就可以用圆来象征,而任何一个成员的缺席就会损坏这个圆的完整。在中国观念中,月相的“圆”象征圆满和团圆,就因为其中没有“缺”(missing piece)。这就把月圆和吉祥以及家庭价值挂钩了,把审美价值与伦理价值联系起来。

在此,法国文学教授、尔赛纳斯学院助理院长安乃特·卢卡斯博士提出了不同看法。她说:不,这是一种纯任意的联系。在法国人看来,新月图形是吉祥和完美的象征,而且还是大家族的象征,应该优于圆月。在法语文化中新月是备受喜爱的。雨果的名诗《波阿斯的梦》是很好的例证。

这儿我们得讲一讲雨果的诗。让我们把那次讲座和讨论暂且搁置一下,我先来给你们介绍波阿斯和路得的故事。因为《圣经》里有一篇《路得记》,所以她的故事在西方为人熟知,但你们未必知道,就连一本世界名画集(我指给学生们看,其中有法国画家海兹作的《路得》,见下页图)的译者,也不知道Ruth(路得)是画中女主人公的名字,竟按英汉词典的释义把画的标题译成了《悔恨》。考究起来Ruth这个名字虽然本来也有含义,但意思并非“悔恨”,其希伯来语的原义本是“颤抖”的意思,而玛利亚这个名字的希伯来语原义则是“痛苦”的意思,都是穷人家

姑娘的名字。

言归正传,波阿斯和路得的故事是这样的:

很久以前,在以色列还未有国王之前,一年国内发生饥荒。伯利恒地方的一对夫妻带着两个儿子,逃荒到邻国约旦(当时叫做摩押)住了下来。后来父亲去世,而儿子们娶了当地女子为妻。一晃十年



海兹作《路得》

过去,两个儿子也死了,只剩下母亲和两个儿媳妇。得知以色列现在年成好了,这婆婆就决定回国。按照以色列风俗,女子丧夫后,应续嫁给丈夫的兄弟或近亲,但她们家只有这两兄弟,所以婆婆对儿媳们说:你们是摩押本地人,又还年轻,你们



回娘家再嫁吧，不必跟我去了。大媳妇遵命回去了，但小媳妇路得心肠好，执意要跟婆婆走，好助她一臂之力。于是婆媳俩回到了伯利恒。

但是她们十分穷困，一无所有。这时正值夏收，路得每天就到麦田里跟着收割者拾麦穗，婆媳俩赖以充饥。她恰巧遇到本族老人波阿斯。波阿斯知道路得和她婆婆的情况，对路得百般照顾，让她专在自己的田里拾麦穗，并命仆人特意多留麦穗给路得。婆婆得知后，有一天便命路得当夜不要回来，她说：“波阿斯不是我们的近亲吗？我要为你找个安身之处。今夜波阿斯在场上扬麦，你等他睡了以后，就去躺在他脚下，他必告诉你当做的事。”路得照婆婆吩咐而行。雨果的诗中说，这一夜波阿斯做了一个梦，梦醒后发现路得躺在脚下，便依照神谕娶路得为妻。从他们开端的是一个兴旺荣耀的家族谱系：曾孙大卫是统一以色列的第一个国王，玄孙是以智慧闻名的所罗门王，而第三十代孙则是耶稣基督。

因雨果的诗比较长，以下引诗稍作删节。

## BOOZ ENDORMI      Victor Hugo

Booz s'était couché de fatigue accablé;  
Il avait tout les jour travaillé dans son aire,  
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire;  
Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.  
...  
Comme dormait Jacob, comme dormait Judith,



Booz, les yeux fermés, gisait sous la feuillée;  
Or, la porte du ciel s'étant entrebâillée  
Au-dessus de sa tête, un songe en descendit.

Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne  
Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu;  
Une race y montait comme une longue chaîne;  
Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu.

Et Booz murmurait avec la voix de l'âme:  
«Comment se pourrait-il que de moi ceci vînt?  
Le chiffre de mes ans a passé quatre-vingt,  
Et je n'ai pas de fils, et je n'ai pas plus de femme.  
...»

Ainsi parlait Booz dans le rêve et l'extase,  
Tournant vers Dieu ses yeux par le sommeil noyés;  
Le cèdre ne sent pas une rose à sa base,  
Et lui ne sentait pas une femme à ses pieds.

Pendant qu'il sommeillait Ruth, une moabite,  
S'était couchée aux pieds de Booz, le sein nu,  
Espérant on ne sait quel rayon inconnu,  
Quand viendrait du réveil la lumière subite.

Booz ne savait point qu'une femme était là,  
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle,

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;  
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle;  
Les anges y volaient sans doute obscurément,  
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,  
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

...

Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire;  
Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement;  
Une immense bonté tombait du firmament;  
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth;  
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre;  
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre  
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,  
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été,  
Avait, en s'en allant, négligement jeté  
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

*(Excerpt)*

## 波阿斯的梦(节译) [法] 雨果(1802—1885)

波阿斯在自己田里干了一天活，  
已经躺下了，由于过度的劳累。  
在惯常的位置铺好了卧处，  
波阿斯傍着满满的谷桶入睡。

.....

睡着如同雅各，睡着如同犹滴，  
波阿斯躺在树荫里闭着眼睛。  
这时分天门为他悄悄开启，  
从天上给他降下一个梦景：

波阿斯梦见一棵橡树从他腹部  
向蓝天生长，一整个家族谱系  
宛如一条长链，不断向上延续——  
下端有君王歌唱，而顶上有神死去。

发自心灵，波阿斯喃喃自语：  
“我怎么可能有这样的后代？  
论年龄，如今我已八十有余，  
膝下无子，我女人也已不在。……”

波阿斯在梦中说着，神迷心醉，

以睡意矇眬的眼光仰望着神。  
雪松不知它根边有一株玫瑰，  
他也不知他脚下有一个女人。

当他睡熟时，摩押女子路得  
已睡在波阿斯脚下，裸露胸脯，  
盼着那无人知晓的神秘光照  
在觉醒时突然降临而降福。

波阿斯并不知已有女人在场，  
路得也不知上帝对她的期望。  
阿福花丛里升起阵阵清香，  
夜的呼吸在加耳加拉空中飘荡。

幽幽夜色为他们祝婚，庄严隆重，  
朦胧中，无疑有天使们在飞翔，  
因为有人不时看见：在黑夜中  
闪着青蓝的影，像是天使的翅膀。

.....

路得安睡着，波阿斯安睡着，  
草地幽暗，隐约传来牛铃的颤音。  
天上降下一片巨大无边的吉祥，  
值此狮子去饮水的安静的时辰。



在乌耳,在耶利麦得,一切休息,  
群星闪烁装点着深沉的夜空;  
一弯精美的新月在西天星花间  
金光灿灿。路得凝神,一动不动

寻思着,半睁着面纱下的双眼:  
哪位天神,永恒夏季的收割者,  
收工时这么粗心,将一把金镰  
丢弃在这片繁星茂密的田间。

(飞白译)

诗末出现的新月意象被比作一把金镰,象征的是盛大的丰收、光辉的前景,善、吉祥和完成,同时也象征大家族。当然在此我也得指出:“善、吉祥和完成”的观念,在法国与中国是不对应的,也因此,圣母玛利亚的形象到了中国,会发生由救赎到功利的大转变。虽然雨果诗中的新月和金镰象征的是吉祥,却与中国观念不同,这个“吉祥”并不象征现世的福禄,其中还隐含死和救赎的象征。

当时,我对卢卡斯教授说:多谢,安乃特,这是个很有意义的例子,证明法国的新月是吉祥的,而且看得到它与中东的新月间有历史渊源,《圣经》传说在两者间起了连接作用。至于说东西方理想的不同模式,那是另外一个题目了,希望以后有机会讨论。东西方诗人有如此不同的眼睛,我们真的为之惊叹!这已不是月亮的光,这是诗人凝视月亮的眼光。正如我的家乡杭州诗人龚自珍说的:“匪月之精光,睇视之光。”

**第6层** 是的，诗人代表着民族的眼睛。据我的统计，圆月在中国诗（另外还有日本诗）中出现的频率远远高于世界其他地区，因此完全可以概括地说：中国人眼里的月亮比外国的圆。这证明我们见到的月亮不是纯自然物象，天上的月亮是同一个，但我们见到的月亮是不同



笔者在巴黎购的旅游纪念品“法兰西croissant”，是个仿真的磁吸，上面还印有法国国旗。

语言的格式塔。中国月亮的格式塔是圆月，法国和中东月亮的格式塔是新月。这甚至在民族特色食品上也有体现：你们知道，中国月饼是圆的，而著名的法国“月饼”croissant，直译词义是“新月”，形状也是新月形的。这种作为法国标志的食品，在中国市场里有两个名称，一是音译“可颂”，二是形译“羊角面包”，——后者竟回溯到新月徽号的远古渊源去了。

**第7层** 我同意安乃特的意见：形状和伦理价值的联系是纯任意的，因为它是语言的，对应于能指与所指的任意联系，但它同时也是历史的。所以，圆月亮——中秋节——阖家团圆——幸福吉祥的联系尽管在中国深入人心，对外国人来说却不怎么好理解。这些中国元素经过复杂的长时间的化合过程，产出了极为丰富的“花好月圆”型和“望月思亲”型的诗作。

**第8层** 中国有句流行了一个世纪之久的流行语：“外国的月亮比中国的圆”，中国人一听就明白，这是讽刺崇拜外国

的知识分子的,连没文化的中国人也懂,可是外国人听不懂。我测验了一下,问过美国学生,也问过美国教师,结果是谁也不明白这是什么意思。

问题不在于这个命题是对还是错,而在于它是怎样产生的。它的产生有特定的历史背景:由于西方文化以实力为后盾对中国强势入侵,中国人感到自尊心受损,对一些崇拜西方的人反感,于是用这种讽刺挖苦的方式进行抵制。这一讽刺是对是错,得看它抵制的是真正的崇洋媚外呢,还是学习外国的知识,引进外国的长处,不能一概而论。现在,一个有趣的问题产生了:既然中国人认为“外国的月亮比中国的圆”是忘本,丢脸,没骨气;那么按逻辑推论,外国(西方)人听到说“外国的月亮比中国的圆”,一定该感到自豪、得意,沾沾自喜了吧?不,事实是:外国听众中没有人明白这句话的所指,也没有一人觉得月亮圆是“占便宜”的事,反而觉得这仿佛是个“月狂”问题。“为什么要比月亮圆?”“月亮圆有什么好处啊?”

讲座结束后我问了几位:“我说清楚了吗?”反映是:“挺好,很有趣,不过中国人真是神秘民族。”我回应说:也许是的,不过你们也是神秘的民族。每个民族都是神秘的,因为我们建筑语言之屋,砌入了任意的神秘的砖。

在翻译学课程中你们曾学到,雅可布森在“可译性”问题上 是乐观派,但他在诗翻译上还是作了保留。一般语言承载的信息是比较容易转译的,而诗性语言的翻译注重的却是语言自身,在翻译中要换一种语言来表达,由于语言材质不同了,艺术表现也不一样了。雅可布森认为,一种语言的语法样式,如词汇的性别(语法上的“性”,即gender),在信息翻译中是可以忽略的,在诗歌语言中却是参与形象和情感塑造的重要因素,无法忽略。一个名词,在不同语言里意义基本一样,但gender即性不一样,对诗性翻译就会构成极大的障碍。

对翻译中的这一大障碍,我们中国人似乎体会不到。因为幸亏汉语没有gender,所以我们得以隔岸观火。

但是,在这一章里我想和你们研讨一下:语法上没有gender形式的汉语,到底有没有性别色彩和性别问题?在比完月亮后,让我们带着这个问题来考察花之语。

在语言之屋里,花说的是什么?——你们听了这个问题可



能偷笑：花语吗，如今的年轻人很懂。这不值一问。玫瑰象征爱情，谁人不知？当然远不止玫瑰了，现在的花语越来越烦琐，每种花还要分七八种颜色，象征意义各各不同，好比是唇膏的色彩和款式。甚至还有花语辞典呢。我承认懂得没你们多。但花语辞典是人工的，商业化的，好比花束、花篮或插花，已被剪断了根系。而我感兴趣的是有根的花。

没错，玫瑰在西方文化中象征爱情，咏玫瑰的诗为数众多（我有位学生写了5万字的《玫瑰论》来讨论诗中的玫瑰）。在大量玫瑰诗中最为人熟知的，恐怕是彭斯的这首：



A RED, RED ROSE      Robert Burns

O my Luv'e's like a red, red rose,  
That's newly sprung in June;  
O my Luv'e's like the melodie  
That's sweetly play'd in tune...

(Excerpt)

我爱人像一朵红红的玫瑰，  
在六月里开得新鲜；  
我爱人像一首美妙的乐曲，

奏出动人的和弦。……

百合花象征的是纯洁,例如马拉美在《牧神的午后》里,以百合花喻林泽仙女(宁芙)的纯洁,与半人半羊的牧神的粗鲁形成对照:

## L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Stéphane Mallarmé

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus...

Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité...

(Excerpt)

林泽的仙女们,我愿她们永生。

多么清楚

她们轻而淡的肉色在空气中飞舞,

空气却睡意丛生……

百合花呀!你们当中有最纯真的一朵。

此外如紫罗兰象征谦逊,雏菊象征天真,康乃馨象征母爱,郁金香象征华贵,等等。大家知道这一套西方花语是舶来品,是新近登陆中国的。这说明从语言之屋到语言之屋,尽管有语言障壁,毕竟也能开辟出交流通道,当然现在还只是单向通道。

我在美国讲课,发现西方学生一点儿不懂中国花语。他们看见中国诗人对西方人偏爱的花视而不见,却专注于西方人“看不懂”的花,感到新奇不解。

在中国,代替西方的花国女王玫瑰,居于花国至尊位置的是梅花。可是美国学生却不知梅花为何物。因为英语中“梅”、“李”合一,都是plum(中译“布林”,是粤语音译),要问他们心中“梅”的概念,只是超市货架上一种紫黑圆熟的水果,很难想象这种食品为何能成为诗人赞美的对象。我们把中国诗中的梅花英译为plum flower或plum blossom,尽管加了“花”字,变成了“布林花”,但对外国读者仍难产生诗意效果,如同中国读者听到“香蕉花”、“番薯花”一样。



而西方的花国女王玫瑰竟屈尊而为婢女。明代袁宏道在《瓶史》中是这样排中国花卉的尊卑序列的:“梅花以迎春、瑞香、山茶为婢,海棠以平婆、林枪、丁香为婢,牡丹以玫瑰、蔷薇、木香为婢,芍药以罌粟、蜀葵为婢,石榴以紫薇、大红千叶、木槿为婢,莲花以山矾、玉簪为婢,木樨以芙蓉为婢,菊以黄白山茶、秋海棠为婢,腊梅以水仙为婢。”瞧,等级制度不但控制人间,也同样控制着花的王国。中国诗人素不歌颂花中婢女如玫瑰之属,只歌颂花中仕女,其中最受诗人尊崇的是:梅,因其形态“疏”“瘦”,忍寒映雪,著花先于群芳;兰,因其生于幽谷,有隐士的清高品格;莲,因其出污泥而不染;菊,因其经秋傲

霜,百花凋后能保晚节。有诗为证,例如:

## 卜算子(咏梅) 陆 游

驿外断桥边，  
寂寞开无主。  
已是黄昏独自愁，  
更著风和雨。

无意苦争春，  
一任群芳妒。  
零落成泥碾作尘，  
只有香如故。

这是中国诗中的咏梅名作之一，它突出了梅超凡脱俗的高尚品德。梅的意象与作者的人格融合为一，表现了陆游坚持爱国立场和情操，不屑与官场同流合污的精神。梅的这种象征意义，是一代代诗人塑造起来的。最初，在《诗经》时代，梅在中国也只是一种食品，不是受诗人赞颂的名花。梅花在南北朝时代开始在诗中出现；唐代诗人如杜甫和白居易对梅花作了正面描写；到了宋代，在相当程度上由于林逋的贡献，梅花才终于登上了花国的最高位置。

与梅属于近亲，形态与梅花非常相近的桃花、杏花，虽也常常入诗，但在诗中，桃花、杏花缺乏可崇敬的美德，代表的只



是娇美,而且有时还带点轻佻色彩(例如“轻薄桃花逐水流”或“一枝红杏出墙来”),在中国语言之屋中,地位便与梅花不可同日而语。

莲/荷花意象在中国语言之屋中象征出污泥而不染的君子之德,咏莲诗词如“看取莲花净,方知不染心”,“叶上初阳干宿雨,水面清圆,一一风荷举”等,尤其是白居易的《东林寺白莲》,充分体现莲的纯净风格:

东林北塘水,湛湛见底清。  
中生白芙蓉,菡萏三百茎。  
白日发光彩,清飏散芳馨。  
泄香银囊破,泻露玉盘倾。  
我惭尘垢眼,见此琼瑶英。

.....

莲/荷花获得其文化意义比梅花要早,屈原在放逐中赋《离骚》,就用荷象征他的情操,这里的芰荷是荷叶,芙蓉是荷花。

进不入以离尤兮,  
退将复修吾初服。  
制芰荷以为衣兮,  
集芙蓉以为裳。  
不吾知其亦已兮,  
苟余情其信芳。



屈原开创了芳草象征品德的传统，不仅为莲/荷花定了基调，也为兰花定了基调，并且为中国花语定下了主旋律。从此中国诗人都追随屈原的榜样。（除主旋律外，也有次旋律，例如在民歌中“莲”因谐音“怜”而用以象征爱情。）

让我们看看，在其他文化的语言之屋里，这些花是什么涵义。

如上所述，西方人对梅花毫无概念，所以也没有咏梅的诗可供比较。咏莲的诗倒勉强可以找到。莲是从埃及传到欧洲的。根据莲每年凋谢后又重新从污泥里长出来的这一现象，莲在埃及是喇神（太阳神和创世之神）的花，象征“再生”。埃及古代歌谣、祷文、咒语和颂歌的总集《亡灵书》，是一部指导亡灵穿越阴间世界获得再生的教科书。这是其中一首：

HE IS THE LOTUS      Tr. by R. Hillyer  
*from The Book of the Dead*

I am the pure lotus,  
Springing up in splendor,  
Fed by the breath of Ra.

Rising into sunlight,  
Out of soil and darkness,  
I blossom in the field.

## 宛若莲花

《亡灵书》(前24—前16世纪)

我是纯洁的莲花，  
喇神的气息养我  
辉煌地发芽。



库普卡作《再生》

我从黑暗的地下  
升入阳光世界，  
在田野开花。

欧洲人本来不识莲为何物，因此诗人也不咏莲。但荷马在《奥德赛》中讲了一个“食莲人”的故事：奥德修斯和部下来到食莲人的岛，他的水手中凡是尝了莲子果实的，都不肯继续航行，不想回家了（按：《奥德赛》中的莲或lotus是一种神秘的异国植物，食莲人吃的究竟是莲子还是椰枣，尚无定论）。丁尼生接过了荷马的故事，把它作了现代演绎：

THE LOTOS EATERS      Alfred Tennyson

The mild-eyed melancholy Lotos-eaters came...  
Branches they bore of that enchanted stem,  
Laden with flower and fruit, whereof they gave

To each, but whoso did receive of them,  
And taste, to him the gushing of the wave  
Far far away did seem to mourn and rave  
On alien shores...  
And deep-asleep he seem'd, yet all awake,  
And music in his ears his beating heart did make.  
...

And sweet it was to dream of Fatherland,  
Of child, and wife, and slave; but evermore  
Most weary seem'd the sea, weary the oar,  
Weary the wandering fields of barren foam.  
Then some one said, 'We will return no more;'  
And all at once they sang, 'Our island home  
Is far beyond the wave; we will no longer roam.'

(Excerpt)

### 食莲人(片断) [英] 丁尼生(1809—1892)

岛上的食莲人来了……  
他们带来具有魔力的莲花茎枝，  
把花和果实向远方来客分送，  
不论是谁，只要尝一尝莲子，  
在他耳中这海浪的澎湃汹涌  
立即远远离去，化为彼岸的嗡嗡……



他仿佛深深入睡却又完全醒觉，  
自己心音的节律在耳中化作了音乐。

.....

他们沉入了甜蜜的梦，梦见祖国，  
梦见妻子儿女和奴仆；但是永远  
不再操桨掌舵，大海已令人厌倦，  
他们已厌倦了动荡荒凉的海洋。  
于是有人说道：“我们不再回家园。”  
于是大家齐声唱道：“岛上的家乡  
在茫茫大海彼方，我们不愿再流浪。”

(飞白译)

而在东方的印度，莲花象征的是神圣、吉祥和丰饶。印度教的主神大梵天在莲花中诞生，并以莲花为宝座；佛教派生自印度教，因此佛陀坐的也是莲台。通过佛教，这一意象传入了中国。

听了一些花说的花语，我们发现它们是各说各话，自说自话，东方和西方话语之间就更是隔行如隔山了，这有点令人泄气。于是我试图找一些文化寓意对得上号的，更有可比性的花语。虽不是很好找，但有还是有的，我找到的例子是以下三首同一主题的咏花诗，虽然所咏的花不完全同一，但非常近似，这就算很成功了。

海棠是中国诗人偏爱的意象，是诗意的花，并且还是一种不带道德寓意的花，既不像梅、兰、荷、菊那样作为道德楷模，

也不像桃、杏和杨花那样时而遭人轻薄。像海棠这样单纯象征女性美的花在中国是比较稀有的,但因此也容易与西方花意象作对比。可惜西方没有海棠花,因海棠属于蔷薇科苹果属,我只能找它的近亲苹果花来代替。下面就来比较这三首诗:

## 海 棠 苏 轼

东风袅袅泛崇光，  
香雾空蒙月转廊。  
只恐夜深花睡去，  
故烧高烛照红妆。

海棠花象征女性美,苏轼用“睡去”和“红妆”等用语以花拟人,以一种温柔、敏感而隐含悲伤的感情珍惜着她。前两行说明诗人已在此留连了很久,时间已是子夜。他为何迟迟不愿离去,也不愿让花睡去呢?显然是因为他感到海棠花拥有的时间不多,也许明天早晨就将凋谢了。于是多情的诗人点起红烛,彻夜照明美的每一分钟。

第二首诗写的也是同一个主题,但这次海棠意象暗指的是作者自己。

如梦令 李清照

昨夜雨疏风骤，  
浓睡不消残酒。  
试问卷帘人，  
却道海棠依旧。  
知否？知否？  
应是绿肥红瘦。

[附飞白英译文]

*To the tune of JUST LIKE A DREAM*

All night long gusts raged with spatters of rain,  
A dense sleep hasn't dissipated my last night's drink.



Loath to rise I ask the maid who draws up the curtain,  
She answers: "Cherry-apple flowers the same remain."  
Ah, not the same, not the same—  
Fatter is the green and thinner is the pink!

海棠的英译给中外诗译者出了个难题。按植物学名称翻译当然不难：海棠的英语名叫做Chinese flowering crab apple, 逐字回译, 就是“中国产的赏花的蟹苹果”。但这样的译名只能用在植物学和园艺学书中, 用在诗中不但怪异, 而且还因冗长啰嗦而塞不进诗句里去。于是译者纷纷寻找替代译名, 其一是 begonia, 即秋海棠, 但这是个错译, 因为盆栽的草本花卉秋海棠除中文字面外, 与海棠实在是毫不相干。其二就是 cherry-apple, 这是一些外国译者杜撰的译名, 我在无奈之中也只好沿用了, 因为杜撰的“樱苹果花”尽管荒诞, 却比科学的“蟹苹果花”好听。

在这首词中, 李清照不是直抒伤感之情, 而是寄情于客观对应物海棠: 她的美色禁不住夜来风雨的摧残, 同样体现了“美色不过夜”的悲剧意识。

第三首诗是与此对应的西方诗。作者荷尔斯坦是20世纪初的丹麦诗人, 是一位自然崇拜者和自然美的歌手。他写苹果花的抒情诗与前两首中国诗主题非常相似, 说的也是“美色不过夜”。原文是丹麦语, 从丹麦语的苹果花 æble blomst 也不难看出英语 apple blossom 的影子。



ÆBLEBLOMST      Ludvig Holstein

Du fine, hvide æble blomst!  
Hvem gav dig dette Lykeskær?  
Ak, jeg er solens hjertenskær!

Hvor fik du denne purpur glød  
som brænder i din fine hud?  
Ak, jeg er solens forårsbrud!

Velsignet af min brudgoms kys  
jeg lever i hans åndedrag  
en kort, lykkelig forårsdag.

Og når hans sidste varme kys  
i aftenrøden strejfer mig,  
så hvisker jeg: jeg elsker dig!

Og lukker mig og bojer mig  
og drysser over græsset ud  
mit hvide flor, mit bryllupsskrud.

苹果花      [丹麦] 荷尔斯坦(1864—1943)

洁白美丽的苹果花!  
谁使你这样焕发光彩?  
啊,我得到了太阳的爱!

在你的冰肌玉肤里  
为什么燃烧着隐隐红光？  
啊，因为我是太阳的新娘！

受到新郎的亲吻祝福，  
我沐浴着他的呼吸，  
度过一个短暂的幸福春日。

当他的最后一个热吻  
在晚霞中把我触及，  
我悄悄地说出：“我爱你！”

于是我谢了，于是我落了，  
草地撒满了我的白花，  
撒满了我的婚礼白纱。

(飞白译)

三首诗的主题相同，意境相似：苹果花/海棠花开得烂漫之时，也正预示着“美色不过夜”。三首诗分别写了三个时辰：荷尔斯坦写的是黄昏，苏轼写的是半夜，而李清照写的是早晨，但都用了非常抒情和含蓄的隐喻语言。

这三首诗的相似是对普适主义的支持，让我们看到世人“性相近”的一面，而“存在和时间”正是这样一个普适主义的主题。这三首诗，都表现了诗人对美色易逝韶光不再的感慨，我上面用的“美色不过夜”这个概括，来自西班牙黄金时代诗人

贡戈拉在《回旋曲》里的叠句“lo que va de ayer a hoy”：

LETRILLAS      Luis de Góngora

Aprended, flores, de mí  
lo que va de ayer a hoy,  
que ayer maravilla fui,  
y hoy sombra mía aun no soy.

(Excerpt)

花儿们，以我为鉴！  
要记住美色不过夜：  
昨天我还令人惊艳，  
今天不如枯影残叶。

(飞白译)

贡戈拉巧妙地把通常的以花喻人颠倒过来，把美人感花伤怀的陈套，换成警告天真的花要以美人迟暮为鉴，从而达到了陌生化而引人注目的效果。

不过即便是这样普适主义的主题也含有相对性。在这三首咏花诗里，我们仍然不难感到微妙的差别。例如在表现方式中：只有西方诗人笔下的女主人公会直接宣称“我得到了太阳的爱”，“我是太阳的新娘”，“受到新郎的亲吻祝福”，并悄悄说出“jeg elsker dig！”（我爱你）；而中国诗人不论男女，或即便自己是新娘，也不会公然说出这些话。《苹果花》在西方诗中要算很含蓄的，但两首海棠诗显然比《苹果花》更含蓄。最含蓄的西方

诗与中国诗比起来,就变成最不含蓄的了。

田野里花儿知多少,但我们不能老在田野间留连了。因此让我们转入下一步的实验室工作,重点考察的是性别语言问题及其伦理含义:

**第1层** 花给我们的第一印象是自然美——纯洁、可爱、娇柔、优雅的美,但又有短暂和脆弱的性质。这是它们优于耐久的塑料花的地方,但这很容易触动敏感的诗人的心。这是花意象的普适主义的基础。

**第2层** 花意象进入语言之屋,通过文化折射获得了性别和伦理意义。由于花意象带阴柔色彩的优美特性,所获得的初始性别是女性。海涅的一首抒情小诗对此作了最好的演示。这首诗是为有小妹妹身份的苔蕾色写的,因其略带哀愁的脉脉温情,引得许多著名音乐家竞相为之谱曲。

DU BIST WIE EINE BLUME      Heinrich Heine

Du bist wie eine Blume,  
So hold und schön und rein;  
Ich schau' dich an, und Wehmut  
Schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist, als ob ich die Hände  
Aufs Haupt dir legen sollt',  
Betend, daß Gott dich erhalte  
So rein und schön und hold.



## 你好像一朵花儿

[德] 海涅(1797—1856)

你好像一朵花儿，  
这样温柔，纯洁，美丽；  
我凝视着你，一丝哀愁  
悄悄地潜入我的心底。

我想象中在你头上  
轻轻地放上我的手，  
祈祷上帝永远保佑你  
这样纯洁，美丽，温柔。

(飞白译)

**第3层** 但是女性的秀美的花意象有变奏，也有例外。这些变异引起了我们的特别注意。

在西方诗中，变异品种很少。最引人注目的变异莫过于水仙花了。希腊神话中那喀索斯(Narcissus)爱上自己水中倒影的传说，一劳永逸地把水仙花(narcissus)变成了男性形象。这是个经常出现在诗人笔端的意象，代表自恋，虽身为男性却偏于阴柔，颇有同性恋色彩。在瓦雷里的《水仙辞》中，水仙的自恋排斥了玫瑰。

NARCISSE PARLE      Paul Valéry

Ô Frères! tristes lys, je languis de beauté  
Pour m'être désiré dans votre nudité,

...

Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne  
Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.

...

Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur  
Mon image de fleurs humides couronnée!..

...

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux  
Que de ma seule essence;  
Tout autre n'a pour moi qu'un coeur mystérieux,  
Tout autre n'est qu'absence.  
O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!  
Le plus beau des mortels ne peut cherir que soi...

*(Excerpt)*

水仙辞(片断)      [法] 瓦雷里(1871—1945)

啊,兄弟! 悲哀的花,我渴盼美,  
但愿沉浸于你赤裸裸的泉水,

.....

除了这魔幻的水我已别无所恋,

我忘却了古典的玫瑰和笑颜。

.....

我的双眼从一汪危险的蔚蓝中  
汲取我自己寒瓣滴露的花容。

.....

然而我,爱的水仙,我的本质  
是我唯一的关爱;

其余一切于我都不可解不可知,  
一切于我都不存在。

亲爱的身啊,我的君主,我唯有你!

人间最美的男子只钟爱他自己!



(飞白译)

水仙的西方意象及其象征意义与中国审美传统真是相差万里。因为在中国语言之屋里,被称为凌波仙子的水仙与海棠一样,是最纯属女性的花意象之一。

**第4层** 出乎意料的是,西方的花国女王玫瑰,在女性的百花丛中也是一个例外。不错,玫瑰通常是爱情和维纳斯的象征,这源自异教神话传统;但是这异教象征后来又获得了基督教的象征意义。当耶稣被钉十字架时,兵丁给他戴上荆冠,荆棘和耶稣额上流的血于是被联系于玫瑰的刺和红色。这样玫瑰便成了博爱和牺牲的象征。玫瑰意象从而又获得了崇高阳刚的品格和男性的色彩。《玫瑰,玫瑰》是一个例子:

ROSER-ROSER      Rolf Jacobsen

玫瑰,玫瑰      [挪威] 罗尔夫·亚可布森(1907—)

早晨带着玫瑰同来。  
不论晴雨,都有玫瑰,  
沾满着露水。整整一抱。  
你一朵。我一朵。一朵给你的爱。  
这儿——拿着。  
一朵玫瑰。

为一切生命。  
送进窗口。放在你脚边  
一朵玫瑰。

给将在凌晨处决的人——  
正坐着听走廊里的脚步  
和钥匙的响声。这儿——拿着。  
一朵玫瑰。

一朵玫瑰给正在28楼上  
开窗的女人。拿着。一朵玫瑰  
给正在静听狱中号叫声的囚徒。也给他——  
双手在剧烈颤抖的他,  
支持他吧,——这儿:



一朵玫瑰。

玫瑰——玫瑰  
给那盲人。给那永远不能  
再起身的人。一朵玫瑰给阁楼上  
怪癖的女人——她几乎看不见这朵花了。  
也给成千上万站在带刺铁丝网后面  
凝视的人。每人一朵。  
是的。

一个早晨又一个早晨带着露水。  
有些在空中伸向人们。不顾疲倦。  
人们却让它们  
留在原处。凋谢。  
直到只剩枝条。

带刺的。尖利的。  
能在额上留下道道血沟  
外加一条红线  
从额角  
流下左颊。

(飞白译)

而霍尔特尔把大爱融合为一场山洪，一座火山，因其强度，  
也显示出阳刚的性质。

DE SCHOOL DER POËZIE      Herman Gorter

Een roode roos is in mijn hand,  
zie hoe puur  
elk blad brandt...

O dof karmijn  
bevroren wijn  
uitslaand plots in roode vlammen,  
en vuurrood bloed,  
fonteinen gloed,  
gebroken uit de hartedammen.

...

Ik kan droomen van't bij u komen  
ik kan weenen, bij u verschenen,  
gij zijt zoo rood in mijn ziel –  
gij zijt mijn gloende, mijn eeuwig woende  
vulkaan waarin ik viel.

*(Excerpt)*

诗 学(片断)      [荷兰] 霍尔特尔(1864—1927)

一朵红玫瑰在我手里，  
瞧，每个花瓣  
纯粹地烧，……  
暗红凛冽

葡萄酒液  
化作烈焰迸涌，  
火红的血  
把心堤冲决，  
一场灼热的山洪。

.....

我会梦我寻找你，  
我会哭你控制我，  
你在我心中是这么红——  
你是我的火是我永不休止的  
火山而我落入了其中。



(飞白译)

这样,我们看到西方的水仙是男性的,玫瑰是双性的。同时也看到西方花意象中,玫瑰是最为伦理化的。但除此以外,绝大部分西方花仍然是单纯女性的,优美的,很少伦理色彩的。

**第5层** 回到我们中国的语言之屋,图景大为不同:中国诗中最重要之花意象,即最富诗意的花,都是高度伦理化的。由于中国文化的泛伦理化性质,这本来也在意料之中,并不奇怪,奇怪的是:我们前面列举的中国花的高风亮节被称为“君子之德”,即gentleman virtues, 归属男性。因为中国泛伦理化的文化是以男性为中心的,诗人尊重的主要花意象带上男性性质,身份由此得以提高。如前所述,诗人喜爱的花意象中仅海棠和

水仙没有被伦理化，仍属女性，而且也没像桃、杏那样遭到轻薄，实属幸运。

而以梅、兰、荷、菊为代表的最主要的花意象，则代表着不畏严寒、不惧霜雪、清高隐逸、出污泥而不染等美德，而成为君子楷模。

**第6层** 对中国花的“君子之德”应作更深入的解读。综观大量中国咏花诗的主题和语境，不难发现其基调是借物抒怀，以明心志。梅、兰、荷、菊的美德尽管各有特色，而且似乎清高隐逸，但细察起来，君子之德的核心价值仍是一个“忠”字，其他美德都从属于它。中国花语所说的，屈原的蕙兰、芙蓉和陆游的梅花所说的，都离不开这一核心。蕙兰虽然隐居幽谷，但《周易》说“兰当为王者香”，刘向《说苑》说“十步之泽，必有香草；十室之邑，必有忠士”。香草和忠士之间可以画上等号，而中国主要花意象都属香草一类。

**第7层** 中国主要花意象之归属男性性质，是由于男性诗人借它们来抒写自己的志向和抱负。但是他们抒怀的语调，却又使得其男性性别变得十分可疑，因此不如说是“伪男性”。原来，在中国诗传统中，花意象或“香草”意象是求仕者常用的委婉语。他们是男性诗人，而他们的传统化装则是“香草”和“美人”，他们说话的语调是女性的音调。下面从作“美人”化装的诗中，举一首大家熟知的例子。——马上要参加廷试（“堂前拜舅姑”）了，应试者心里不踏实，恳请平素赏识他的张籍帮助推荐。



## 近试上张水部 朱庆馀

洞房昨夜停红烛，  
待晓堂前拜舅姑。  
妆罢低声问夫婿：  
画眉深浅入时无？

而作为长辈的张籍，自己也同样用过“美人”化装，写下过“还君明珠双泪垂，恨不相逢未嫁时”的名句，以此婉拒李师道而示忠于韩愈。这都属于“香草美人”传统，闻一多曾把这一传统概括为“男人说女人话”。

**第8层** 男人何以要说女人话呢？在等级压迫下，诗人或官员不得不以忠诚来讨好皇帝，讨好上级，以求升迁或生存。可是“讨好”又是丢脸的，俗气的，必须加以美化。要讨好，就不得不采取化装的方法，把自己打扮成可爱的花朵或可爱的美人。结果是“伪男性”的花意象，掩盖着的是“伪女性”的诗人（或说话人）。

**第9层** 深究下去，用花意象和美人意象化装的秘密还不在于美丽可爱，而在于女性的社会地位比男性低得多。那么为什么诗人要模仿社会地位低者说话呢？因为在宗法制社会里，处于社会的最底层的女性必须终身隶属于某个男性，男人是她的主人，而她则是他的所有物和性奴隶。假如说一名官员的忠诚还不一定可靠的话，那么一个女人的忠贞则是无条件的，哪怕“零落成泥碾作尘”，也要依然忠贞如故的。所以官员“说

女人话”，是表白绝对忠贞的最佳方式。

这种忠贞表白，也不能一概视之为“奴性”。如屈原、陆游、辛弃疾这样的仁人志士，关切的并不是个人仕途的亨通，而是国家的命运、民族的存亡；只是在他们的时代，得不到君主的支持便不能有所作为。因此，虽然屈原的《离骚》或牢骚如鲁迅所说是“不得帮忙的不平”，但他以殉道者的人格坚持理想，“虽九死其犹未悔”，则与一般的帮闲者截然不同。因此他们的诗尽管“说女人话”，仍是文学的瑰宝。

**第10层** 处于漫长的宗法制社会里，中国诗养成了“香草美人”和“男人说女人话”的传统，这与传统京剧里男人唱女人戏相仿，应该说是一种中国特色了。那么外国诗有没有这种现象呢？我发现也是有的，东方较多，西方较少。不过外国诗人在诗中说女人话，往往不是讨好皇帝或上级，而是讨好神，讨好上帝。下面找两个例子看看，很可惜不是咏花诗。不过话头既已说到这里，“香草”和“美人”也不必分得太严格了。

第一个例子选自泰戈尔的名作《吉檀迦利》，“吉檀迦利”是“献诗”的意思，有《奥义书》传统的“梵”的思想和浓厚的泛神论色彩，而其中的说话人常常是少女或新娘：

## GITANJALI XLI Rabindranath Tagore

Where dost thou stand behind them all, my lover,  
hiding thyself in the shadows? They push thee and pass thee  
by on the dusty road, taking thee for naught. I wait here  
weary hours spreading my offerings for thee, while passers-

by come and take my flowers, one by one, and my basket is nearly empty.

The morning time is past, and the noon. In the shade of evening my eyes are drowsy with sleep. Men going home glance at me and smile and fill me with shame. I sit like a beggar maid, drawing my skirt over my face, and when they ask me what it is I want, I drop my eyes and answer them not.

Oh, how, indeed, could I tell them that for thee I wait, and that thou hast promised to come? How could I utter for shame that I keep for my dowry this poverty? Ah, I hug this pride in the secret of my heart.

I sit on the grass and gaze upon the sky and dream of the sudden splendour of thy coming—all the lights ablaze, golden pennons flying over thy car, and they at the roadside standing agape, when they see thee come down from thy seat to raise me from the dust, and set at thy side this ragged beggar girl a-tremble with shame and pride, like a creeper in a summer breeze.

But time glides on and still no sound of the wheels of thy chariot. Many a procession passes by with noise and shouts and glamour of glory. Is it only thou who wouldst stand in the shadow silent and behind them all? And only I who would wait and weep and wear out my heart in vain longing?

## 吉檀迦利·41 [印度] 泰戈尔(1861—1941)

在哪儿哟,我的爱人,您站在他们大家背后,隐藏在暗影之中?他们推开您,在满是尘土的路上走过,把您视作尘芥。我在此地摆开我的礼品等您,等了多少难耐的时辰了呵,过路人一朵一朵地取走我的花,我的篮子快要空了。

上午过去了,中午过去了。在暮影中我的双眼已睡意蒙眬。晚归的人们用眼角瞥着我笑,使我满怀羞惭。我坐着像一名丐女,拉起裙子来遮脸。他们问我要的是什麼,我垂下双眼,不回答他们。

哦,真的,我怎能告诉他们说我等的是您,说您曾经答应过要来?我怎么好意思说出:我留着这一摊子贫困,是作为我的嫁妆?啊,我紧紧抱着这一骄傲,在我隐秘的心底。

我坐在草地上仰望天空,梦想您来临时突然出现的壮丽景象——灯火通明,一片辉煌,您的车驾金旗飞扬,而他们站在路旁目瞪口呆地瞧着您从车座上下来,把我从尘埃中扶起,让我坐在您的身边——这个衣衫褴褛的丐女,因羞惭和骄傲而浑身颤抖,宛如夏日和风中的藤蔓。

但时间在继续悄悄流逝,而仍没有您的车辇的辘辘轮声。许多喧嚣呼喝威仪赫赫的队伍走过去了。难道唯有您,要默默地留在暗影之中,站在他们背后吗?难道唯有我,要哭泣等待,在徒然的盼望中把我的心销蚀至尽吗?

(飞白译)



诗人在诗中说女人话。“说话人”怀着爱情也怀着羞惭，祈求和期盼着神恩降临。泰戈尔是东方诗人，风格偏于阴柔，有“香草美人”情调不足为奇；加以印度女性社会地位非常低下，比中国有过之而无不及，于是说话语调就更为谦卑。与中国“香草美人”诗有别的是：泰戈尔的神不是掌握生杀予夺大权的皇帝，而是代表博爱的泛神；诗人/说话人祈求的也不是仕途，而有非功利的色彩。

第二个例子是西方诗。作者是16—17世纪英国诗人John Donne，一般译为约翰·多恩，但是“多恩”的发音与Donne相差太大，所以我改译为发音比较接近原文的“得恩”。约翰·得恩是个很特别的诗人，他生长在天主教家庭，当时英国迫害天主教徒，得恩在压力下终于改宗英国国教，但心态仍然忐忑不安。他需要上帝，又怕上帝不肯宽恕，因此变性为女声，在诗中竭力向上帝讨好表忠。比起泰戈尔的神来，得恩的西方神要严苛得多，这是个很难讨好的上帝，而得恩因改宗而更为委屈。有趣的是，得恩化装女性的策略与中国同行如出一辙，而比中国诗人更进一步的是他化装的还是个“失贞的女性”，为了表忠，谦卑地恳求上帝施加惩罚，乃至施加性暴力。

#### HOLY SONNETS, XIV      John Donne

Batter my heart, three person'd God; for, you  
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;  
That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend  
Your force, to break, blow, burn and make me new.

I, like an usurp'd town, to another due,  
Labour to admit you, but Oh, to no end.  
Reason your viceroy in me, me should defend,  
But is captiv'd, and proves weak or untrue.  
Yet dearly I love you, and would be loved fain,  
But am betroth'd unto your enemy:  
Divorce me, untie, or break that knot again,  
Take me to you, imprison me, for I  
Except you enthrall me, never shall I be free,  
Nor ever chaste, except you ravish me.

## 神圣十四行诗·之14

[英] 得恩(1572—1631)

三位一体的上帝呀,锤击我的心!  
不能再修修补补,轻擦,轻敲;  
为了帮我重新站立,请把我摔倒,  
狠狠地打碎,煅烧,把我更新。

我就像一座沦陷敌手的城,  
我想努力接纳你却接纳不了,  
理智(你派的总督)本应把我保,  
但也被俘了,他也软弱,不忠诚。

可是我仍真心爱你并乐意被爱，  
只可惜已当了你的敌人的臣妾。  
帮我离婚吧，帮我解开那个结！

快抓走我、囚禁我吧，只因为：  
我唯有受你奴役才能自由，  
我唯有遭你强奸才会贞洁。

(飞白译)

这是一首彼特拉克体十四行诗，为显示其结构层次，中译文按韵式作了分节排列。

作为“伪女性”诗，这首该算是登峰造极之作了吧？它还在不经意间揭露了女性遭受的深重压迫和性别歧视。像这样的诗在西方文学中虽不多见，但由于不像中国诗那么温柔敦厚，一旦出现，其暴露性就更为强烈。

**第11层** 经以上探讨，我们发现花的性别问题比想象的还要复杂：中国诗中主要花意象因“君子之德”呈现典型男性性格；但这种性格因“君为臣纲”、“君为阳臣为阴”，而又定位于“阴”，获得忠贞阴柔的女性特征；整个这个语言系统，是在男性中心的宗法制下模塑的，“香草美人”意象上盖的是男性中心的印记，带有性别歧视的底色。类似问题在外国诗里也有。这一切，使得花在语言之屋里的性别变得朦胧奇异，难以捉摸。

**第12层** 以上我们重点讨论了中外诗中的“香草美人”意象。那么，除此以外，在单纯象征女性美的花意象里，是否也含有性别歧视呢？这涉及“看与被看”问题，也涉及“是性别特征

还是性别歧视”的问题,远比“香草美人”问题更为微妙复杂。

以花隐喻或等同于女性是普适主义现象,在中外诗中都有悠久历史并且约定俗成,似乎已经是不证自明。但在女性主义者看来是颇为可疑的。这显然是一种男性中心的视角,在这里男性是观看者,而女性则被定位于“被看”。前面列举的三首海棠/苹果花诗,拟人的花儿都是被看的对象,而且不论作者是男是女,都流露出男性话语权的气息,足见男性中心视角在文学中的强大。

但以花隐喻女性又与美学中的崇高/优美、阳刚/阴柔的区分相关。其中既含有性别特征和美的自然属性,也含有男性视角加于女性的社会规格乃至对自然的扭曲,分辨清楚亦属不易。举个例子说,《红色娘子军》的女主人公本来名叫吴琼花,“文革”中江青组织改编样板戏时,被更名为吴清华。这个更名事件表示的意思是:比作花花草草就是对女性的贬低,女孩子也要和男性一样做战士,在名字上、在工作上都要和男的一个样。但是王蒙认为:“这个更名也流露了非女性主义、羞于女性特点主义。”(《读书》2009年第10期)如果说,女性非要用男性化名字,非要干打仗和拼体力的活,才能与男性平起平坐的话,岂不也正是从整体上贬低和否定女性特点与女性的地位吗?





我给研究生发了一组诗，它们有一个共同的主题——孤独。

这些诗不愧为孤独主题的杰作，作者们——不论中国诗人还是西方诗人，都把孤独主题抒写到淋漓尽致、刻骨铭心的地步。而且，这些诗不是个别特例。在诗歌领域中抒写孤独的作品并不罕见，孤独主题的杰作名篇也可以举出很多。——孤独，是诗人们写得最多的主题之一。

我们先读以下几首。

### 离 骚(片断) 屈 原

饨郁邑余侘傺兮，  
吾独穷困乎此时也！  
宁溘死以流亡兮，  
余不忍为此态也！

鸷鸟之不群兮，  
自前世而固然。  
何方圜之能周兮，  
夫孰异道而相安？

.....

进不入以离尤兮，  
退将复修吾初服。  
制芰荷以为衣兮，  
集芙蓉以为裳。  
不吾知其亦已兮，  
苟余情其信芳。

.....

已矣哉！国无人莫我知兮，  
又何怀乎故都？  
既莫足与为美政兮，  
吾将从彭咸之所居。

## 卜算子 苏轼

缺月挂疏桐，漏断人初静。  
谁见幽人独往来？缥缈孤鸿影。

惊起却回头，有恨无人省。  
拣尽寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。



卜算子(咏梅) 陆 游

驿外断桥边,寂寞开无主。  
已是黄昏独自愁,更著风和雨。

无意苦争春,一任群芳妒。  
零落成泥碾作尘,只有香如故。

CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE, Canto II

George Gordon Byron

To sit on rocks, to muse o'er flood and fell,  
To slowly trace the forest's shady scene,  
Where things that own not man's dominion dwell,  
And mortal foot hath ne'er, or rarely been;  
To climb the trackless mountain all unseen,  
With the wild flock that never needs a fold;  
Alone o'er steeps and foaming falls to lean;  
This is not solitude; 'tis but to hold  
Converse with Nature's charms, and view her stores  
unroll'd.

But midst the crowd, the hum, the shock of men,



To hear, to see, to feel, and to possess,  
And roam along, the world's tir'd denizen,  
With none who bless us, none whom we can bless;  
Minions of splendour shrinking from distress!  
None that, with kindred consciousness endued,  
If we were not, would seem to smile the less  
Of all that flatter'd, follow'd, sought and sued;  
This is to be alone; this, this is solitude!

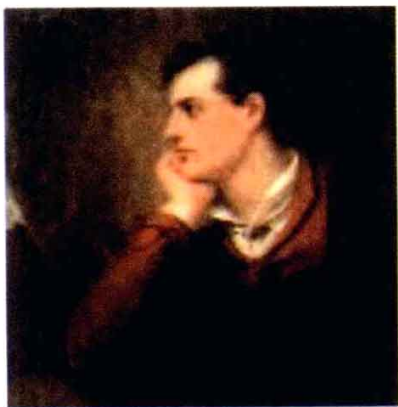
## 恰尔德·哈罗德游记

[英] 拜伦(1788—1824)

[第2章第25、26节]

独坐山岩上,面对山泽沉思,  
缓缓探访林荫郁葱的画图,  
这儿的万物不受人的统制,  
这儿的鹿群不须栏圈约束,  
这里几乎从未有人类涉足;  
攀登这隐秘无路的山峦,  
独自俯瞰这处处峭壁飞瀑,——  
这不是孤独;这是与奇幻的自然  
倾心交谈,把她敞开的宝藏浏览。

但是厕身人群中,听人声喧嚷,



目睹并感受那种震惊和憎恶，  
作一名疲倦的过客在世上彷徨，  
无人祝福我们，也无人可祝福；  
全是阿谀奉承的贪欲之徒，  
只知道躲灾避祸趋炎附势，  
绝无一人意识到我们是同族  
而对我们的死去稍感哀戚，——  
这才是孤独，啊，这才是孑然孤立！

(飞白译)

从屈原的“鸷鸟不群，余情信芳”，苏轼的“拣尽寒枝不肯栖”和陆游的拒不与群芳争春，到拜伦的蔑视庸众孑然孤立，我们看到相似的孤高桀骜，不取媚于群。这给我们提出了一个问题：诗人何以孤独？

我让研究生先写作业，然后讨论，寻找原因。现在我把讨论结果归纳如下。

首先，诗人反映的是人的处境的孤立。人在宇宙中是孤立的，人在人间也很孤立，对此诗人特别敏感，诗人是最能感知人的处境的人。尤其是西方现代诗人，由于失去了上帝，失去了精神家园，孤独感变得更为尖锐，他们深感人在茫茫宇宙中陷入了真正的孤立。

其次，是作为先行者的孤立，杰出者的孤立。杰出的诗人经常由于悖于世俗、不合常情而遭孤立：如屈原那样，他独自承担着社稷人民的忧患，因“举世皆浊我独清，众人皆醉我独醒”，而遭到群臣的攻击和诬陷；如拜伦那样，他和他所创造的

拜伦式英雄都是愤世嫉俗的孤傲斗士，“以不平而厌世，远离人群，宁与天地为侪偶”，成为尼采反叛上帝宣扬强力意志的前驱；或如波德莱尔那样，他以笔尖刺穿人间的伪善和粉饰，“掘出一个地狱”，结果被“流放在地面上一片嘲骂之间”。

## L'ALBATROS      Charles Baudelaire

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.



## 信天翁 [法] 波德莱尔(1821—1867)

水手们常常出于烦闷无聊，  
捕捉信天翁——海上的大鸟，  
它们是海上从容不迫的旅伴，  
爱跟着船舶越过枯涩的浪涛。

刚刚被人们扔在甲板上，  
这蓝天之王，潦倒落魄，  
可怜地垂下巨大洁白的翅膀，  
好像左右两旁拖着两把桨。

有翼的旅客啊，如今可笑而软弱！  
昔日何等俊美，如今丑陋而笨拙！



一个人用烟斗挑它的嘴,另一个  
模仿这残废的飞行者一瘸一跛。

诗人啊,和这云中王子一般,  
惯于迎着风暴翱翔,笑傲弓箭;  
但流放在地面上一片嘲骂之间,  
垂天之翼却拖累得他步履维艰。

(飞白译)

再次,诗就其本身特性而言是一种内心独白,诗人与其说是在对公众说话,不如说是在对自己说话,只是被人“旁听”到了而已。不论东方西方,诗的感受毕竟是非常个人化的,如庄子所说是一种独与天地精神往来的境界,或如穆勒所说,“诗是在孤独时刻自己对自己诉说的情感”。假如这种诉说“不是自为目的,而是为了达到某种目的的手段,例如为了给另一心灵造成印象,那么它就不复是诗,而成了雄辩”(穆勒《什么是诗?》,1833)。所以,尽管有种种交际理论,尽管诗人在人间而且还常在公众之间写诗诵诗,但精神上(在或多或少的程度上)仍是与自己独处的,而读者在读诗时也必须重现这一过程。所以,诗人是能进入沉思/内省境界的人,是最能体验孤独的人,是既怕孤独又爱孤独的人。

屈原放逐,乃赋《离骚》。各种挫折:失恋、失意,尤其是流放、流亡,都能引发孤独感,也都会产生大量的诗作,但如果是真正的孤独诗,感受到的应是人生深层次的孤独,普遍性的孤独,而不仅是某个不愉快的事件。所以单纯的失恋或失意(例

如考试落第)不能算真孤独,因为失恋者、失意者一旦转运,比如说明天他的对象回心转意了,或者明天他得到皇帝重用了,马上就会得意忘形,什么孤独都跑到九霄云外去了。特别要指出的是:有许多不真诚的孤独诗,只不过是求爱或求官的手段而已。孤独是诗人的一个特点,但是唱孤独之歌的不见得都是诗人。

在作业和讨论中大家分析得对:中国诗人的孤独大都有忧国忧民的色彩,具有伦理的、社会的性质。中国人的思想以儒家为本,以天下为己任。当一个真正忧国忧民的诗人不能实现政治抱负时,即便退隐山林独善其身,也仍然心怀社稷,中国的孤独诗基本上属于这一类型,是群体本位的。尽管屈原非常特立独行,其不合群的性格打破了儒家的中庸规范,但他的承担精神的群体本位仍然不可动摇。

而西方诗中的孤独则是个人主义的,个体本位的。西方诗人虽不排除忧国忧民,如拜伦就是一个例子,但是拜伦和他的拜伦式英雄人物都表现出强烈的个人主义性格,照我们中国人的说法叫做个人英雄主义。本来,欧洲浪漫主义就具有英雄崇拜的特色,拜伦式英雄是其中一种著名的典型,这些人物如恰尔德·哈罗德、曼弗雷德、该隐等,都有拜伦式的性格:孤独、高傲、忧郁、叛逆,愤世嫉俗,不时有炽热的情感爆发。与此同时,他在上面这节诗中描写的自然(西方浪漫主义的自然)也具有崇高、有力、神秘、荒野的性格,与我们儒家的平和、道家的冲淡悠闲的性格大不相同。

西方孤独诗的思想基点不是伦理、社会、社稷,而是个人的存在,是存在的孤独和存在的困境。西方孤独诗的思考不是

伦理的、社会的,而是形而上的,例如爱米莉·狄金森的《我前面降下永恒》、意大利诗人莱奥帕尔迪的《无限》、夸西莫多的《转瞬就是夜晚》,讲的是个人存在与巨大时空的矛盾。陈子昂《登幽州台歌》也触及这一主题,但究其根本,首先恐怕还是怀才不遇的孤独,首先是伦理的思考而不是形而上的思考(他的“前不见古人”说的是不见古代的明君)。拜伦诗中经常出现的拜伦式英雄的自白,以及波德莱尔的《信天翁》,还涉及了个人与他人不能沟通的困境,这一主题,在现代西方诗中进一步演变成异化主题。异化主题的萌芽在19世纪中叶开始出现。当时维多利亚统治的英国实现了工业化,出现了资产阶级和无产阶级的对立,同时现代科学的迅猛发展也打破了《圣经》的历史纪年和世界观,从而引发了信仰危机。如果说中国人的思想以儒家为靠山,西方人的思想则是以基督教为靠山的,19世纪中叶前,西方诗中真正的孤独主题不大有,因为在基督的怀抱里不会真正孤独。现代诗中突现的孤独主题是西方信仰危机的结果。

正是在这个意义上,马修·阿诺德于19世纪中叶开启了异化主题。前面谈到的拜伦的孤独主题还属于浪漫主义范畴,虽然已预示了现代性,但还不是真正的异化主题,率先触及异化主题的是阿诺德。今天我将以较大篇幅选介阿诺德的《玛格丽特组诗》,因为这组诗在失恋诗中是不同寻常的。虽然阿诺德写的事件本来是失恋,诗却已不是简单的失恋诗,其主题上升到了哲理层次,超越失恋主题而变成典型的现代孤独主题了。

下面我们就讲《玛格丽特组诗》。这一组诗涉及阿诺德的恋爱秘史:阿诺德于1848年秋和1849年秋曾两次到瑞士阿尔



卑斯山区旅行,这期间他写了许多爱情诗,记录了一系列的见面和离别。一切迹象都表明,这组诗的纪实性很强。除有诗为证之外,也有其他资料的旁证,如他给诗人克勒夫写的信就曾说到:“我明天要到图恩市的美景酒店去和一位蓝眼睛姑娘约会。”

我们从组诗中得知:阿诺德所爱的玛格丽特是他在瑞士遇到的一个法国女孩,关于她的真实原型学者们曾作过种种考证,但拿不出可靠的证据,玛格丽特到底是谁,至今尚无定论。由于我们不是考据家,这对我们并无妨碍。我们只知道两人在瑞士相爱,但由于某些相互理解的“隔”,恋爱最终没有结成果实。在1849年的瑞士之旅中,玛格丽特没有来到图恩,从而结束了阿诺德的罗曼史。两年后,因阿诺德另婚,对玛格丽特的恋情就成了他的一段秘史,组诗中的一些诗也曾一度从他的诗集中消失。

我这里选译的,是《玛格丽特组诗》中最重要的两首,先读第一首。英语原文读起来方便,虽然稍长一点。其中的微妙之处待下面再说。

## ISOLATION. TO MARGUERITE

Matthew Arnold

We are apart; yet, day by day,  
I bade my heart more constant be.  
I bade it keep the world away,  
And grow a home for only thee;  
Nor feared but thy love likewise grew,



Like mine, each day, more tried, more true.

The fault was grave! I might have known,  
What far too soon, alas! I learned—  
The heart can bind itself alone,  
And faith may oft be unreturned.  
Self-swayed our feelings ebb and swell—  
Thou lov'st no more;—Farewell! Farewell!

Farewell!—and thou, thou lonely heart,  
Which never yet without remorse  
Even for a moment didst depart  
From thy remote and spheréd course  
To haunt the place where passions reign—  
Back to thy solitude again!

Back! with the conscious thrill of shame  
Which Luna felt, that summer-night,  
Flash through her pure immortal frame,  
When she forsook the starry height  
To hang over Endymion's sleep  
Upon the pine-grown Latmian steep.

Yet she, chaste queen, had never proved  
How vain a thing is mortal love,

Wandering in Heaven, far removed.  
But thou hast long had place to prove  
This truth—to prove, and make thine own:  
'Thou hast been, shalt be, art, alone.'

Or, if not quite alone, yet they  
Which touch thee are unmating things—  
Ocean and clouds and night and day;  
Lorn autumns and triumphant springs;  
And life, and others' joy and pain,  
And love, if love, of happier men.

Of happier men—for they, at least,  
Have dreamed two human hearts might blend  
In one, and were through faith released  
From isolation without end  
Prolonged; nor knew, although not less  
Alone than thou, their loneliness.

隔。致玛格丽特 [英] 阿诺德(1822—1888)

我们虽分别,但一天又一天  
我令我的心更加忠诚不渝。  
我令它作你一人的家园,

我令它把整个世界摈弃。  
我深信你的爱也同样忠诚，  
同样历经考验而与日俱增。

我大错特错了！我本应明白  
我很快就会知悉就会证明：  
心可以把自己孤立，隔开，  
而忠诚常常会得不到回应；  
我们的感情有涨潮也有落潮，  
你已不再爱了，——别了。别了！

别了！唉，我这颗寂寞的心  
一直把这激情之地围绕，  
哪怕在遥远的轨道上运行，  
也从未离开过自己的轨道，  
暂离片刻，也会痛悔不已，——  
但如今，心哪，唯有重回孤寂！

重回吧！带着难言的羞意，  
正如月女神，在那夏夜时分，  
离开她星斗阑珊的天际，  
降到拉特米亚山坡松林，  
当她俯视恩底弥翁的睡梦时  
闪过她胸口的羞涩的心悸。



阿诺德和玛格丽特相爱之地——图恩

但贞洁的女神却从未验证  
凡人之爱是多么虚幻无情，  
她遨游太空过于远离人世。  
但是我的心呀，你却已证实  
和明白了这条真理：“不论以前，  
今天，今后，你都与孤独为伴。”

也许，即使不全然孤独，那么，  
接触的也全是不成双之物：  
春光的融融，秋日的漠漠；  
黑天和白日，沧海和云雾；  
生之悠悠，别人的喜乐哀愁，  
以及幸运儿的爱情——假如真有，——

他们的幸运在于：他们至少  
梦见了两颗心融合的可能，  
凭真诚，从无尽的孤独的煎熬  
得到片刻解脱安谧；至少他们  
还懵然不知自己的孤立，  
尽管其实孤立并不亚于你。

(飞白译)

题目中的Isolation，意思是the state of being separate, alone or lonely，就是“隔离”或“孤立”的意思，现译为“隔”。可见，从诗题开始，诗人就把失恋提升到了抽象的哲理的层次。固然，



诗人在谈感情有涨潮落潮时,谈的还是爱情/失恋问题,但他随即转入了异化主题,把自己(失恋者)的孤独/孤立抽象化普遍化,推广于世间万物,并把万物全都纳入“不成双之物”的范畴;而最有趣的,也是最岂有此理的,是他居然把“幸运儿的爱情”也纳入其中!

《隔。致玛格丽特》是用第二人称写的,但其中有微妙之处:随着主题的转折,诗中的第二人称也有一个引人注目的转折。原来,诗中的说话人(他和作者的同一性相当明显)对恋人玛格丽特只说了两小节的话。只有前两节诗中的“你”指的是玛格丽特。然后,似乎痛感到了对话的失败,诗人从第三节起就“向内转”,不再与人对话,转而只对自己孤独的心说话了。所以第三节以后的“你”指的都是孤独的心。假如不明白这一点,读者乍读之时,可能一下子还转不过弯来。

阿诺德在此诗中涉及异化主题后,意犹未尽,又作《再致玛格丽特》来阐发自己的思想。

## TO MARGUERITE, CONTINUED

Matthew Arnold

Yes! in the sea of life enisled,  
With echoing straits between us thrown,  
Dotting the shoreless watery wild,  
We mortal millions live alone.  
The islands feel the enclasping flow,  
And then their endless bounds they know.

But when the moon their hollows lights,  
And they are swept by balms of spring,  
And in their glens, on starry nights,  
The nightingales divinely sing;  
And lovely notes, from shore to shore,  
Across the sounds and channels pour—

Oh! then a longing like despair  
Is to their farthest caverns sent;  
For surely once, they feel, we were  
Parts of a single continent!  
Now round us spreads the watery plain—  
Oh might our marges meet again!

Who ordered, that their longing's fire  
Should be, as soon as kindled, cooled?  
Who renders vain their deep desire?—  
A God, a God their severance ruled!  
And bade betwixt their shores to be  
The unplumbed, salt, estranging sea.

## 再致玛格丽特 [英] 阿诺德

是的！像人生之海中的岛屿，  
被涛声回荡的海峡分割，  
散布在荒芜无边的海域，  
千万世人过着孤独的生活。  
岛屿感到了周围的水流之环，  
懂得了自己永恒的界限。



但每当月光照亮岛上的洼地，  
每当岛上吹遍春天的芳香，  
每当星光灿烂，在山谷里  
夜莺美妙动人地歌唱，  
可爱的音符啊，从此岸到彼岸，  
越过海峡和涛声，飞向对面——

这时啊，一种酷似绝望的盼望  
便向最遥远的角落倾注，  
他们觉得，确凿无疑，在以往，  
我们曾组成过单一的大陆！  
如今包围我们的是水的平野，  
啊，但愿我们的边界重新相接！

是谁,使他们如火的盼望之情  
一旦点燃,又迅即冷却?  
是谁,使他们的心愿化为泡影? ——  
有一个神,令他们互相隔绝,  
令大海把他们的海岸相隔,  
滔滔咸水,使人疏远,深不可测。

(飞 白 译)

这首诗的人称也值得注意:如果说“一致玛格丽特”是用第二人称写成的,那么《再致玛格丽特》用的则是第三人称(兼第一人称复数),这次阿诺德其实并不是在“致玛格丽特”,而只是在自说自话。我们知道,第二人称是最适于个人化抒情的,而第三人称则代表着客观化和非个人化。同时,采用第一人称复数,也表明诗人感到的是人类的困境,超出了个人困境的狭窄范围。

读阿诺德的《再致玛格丽特》,我们还必须了解其“互文性”,为此需要和约翰·得恩的文本比较一下。大家知道得恩有一篇很著名的布道辞,这段话曾经被海明威在《丧钟为谁而鸣》前引用,而且,连海明威这本小说的书名也是从得恩那儿引用的。得恩在他的布道辞中说(引文保留了得恩用的17世纪英语):

No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a



Promontrie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thine owne were; any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; and therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee.

没有人是孑然独立的孤岛，每个人都是整个大陆的一部分；如果被海浪冲走一小块土，欧洲大陆就缺了一块，正如同是一个海岬缺失了一块，正如同是你朋友的或你自己的庄园缺失了一块；任何人的死都使我缺失，因为我和人类共为一体。因此，不要派人打听丧钟为谁而鸣，它为你而鸣。

(飞白译)

人类是一个整体，人人都休戚相关，——这是得恩宣讲的图景，虽然也并不是那个时代现实的图景，至少是一幅当时信仰和理想的图景。可是两百多年之后，阿诺德悲伤地见证了这一理想的逝去：“是的！像人生之海中的岛屿，被涛声回荡的海峡分割，散布在荒芜无边的海域，千万世人过着孤独的生活。岛屿感到了周围的水流之环，懂得了自己永恒的界限。”

每一句都是得恩布道辞理想图景的破灭。世界上怪事很多：古代人烟稀少，人际关系倒很密切；如今世界越来越小，人越来越拥挤，人际关系却越来越疏远；传播媒体越来越发达，沟通却越来越困难。诗人常常是非常敏感的，尼采宣告“上帝死了”是在1882年，而阿诺德的《玛格丽特组诗》却在30多年前，即上帝“生命垂危之时”，就感到了上帝之死。尽管他并不忍心让上帝死去，但他知道：事实上上帝已经被取代，一个新

的名叫“异化”的神接管了上帝的统治：

有一个神，令他们互相隔绝，  
令大海把他们的海岸相隔，  
滔滔咸水，使人疏远，深不可测。

这就是现代世界的严酷图景。——19世纪中叶，1850年前后，丁尼生和阿诺德都感到了“关爱着人类的”上帝摇摇欲坠，并且首先以诗歌形式反映了基督教的信仰危机。丁尼生的《悼念集》在达尔文《物种起源》之前九年，就把原来作为上帝宠儿的人类纳入了旋生旋灭的进化序列，表现了人在天地悠悠面前的完全孤立；阿诺德的许多表现信仰危机的诗也使人感到心灵震动，他著名的《多佛海滩》描述信仰之海退潮了，“只留下了一滩光秃秃的卵石”。阿诺德的这一感慨，时隔七十多年，并且在世界遭到一次大战空前浩劫后，才得到T. S.艾略特《荒原》的回应。足见阿诺德预见的敏锐。

但《多佛海滩》还不是最典型的孤独诗。由于其中还给出了一个简单有效的处方：“啊，爱人，愿我们彼此真诚！”——他还抱有沟通的希望，因为，只要有完美的两人世界，你就决不能抱怨孤独。但是他的《玛格丽特组诗》，还有《被遗弃的人鱼》，表现的却是没有处方也没有希望的孤独。《被遗弃的人鱼》的说话人和主人公不是人鱼公主，而是人鱼王子，似乎把安徒生的人鱼公主换了位，说的是人鱼王子娶了一位名字也叫玛格丽特的人间凡女。可是他陷入了困境，因为凡女是有宗教信仰的，她要回到陆地上去，要上教堂去做礼拜，而人鱼却

没有灵魂也没有信仰,只能远远地遥望着教堂,等待再等待,盼望再盼望,但是礼拜竟没完没了。人鱼终于明白自己遭到了遗弃。这反映了阿诺德作为先知先觉者的孤独,深刻地表现了信仰危机,也表现了“一种酷似绝望的盼望”,因没有解救的处方而动人心魄。

此后,西方现代文学中异化主题逐渐发展,普吕多姆的《银河》、格奥尔格的《外来人》等都属于这一主题。我们在“语言之屋和望星空”一章中提到过的《银河》一诗运用了在当时还是最新的天文学发现。银河中的星星看起来密密麻麻,似乎全都挤在一起,但随着科学的进步,人们逐渐发现,实际上这些星相互之间的距离都要用光年来计量,遥不可及。普吕多姆以此喻指人和人心灵间的距离已经遥不可及,使人震悚。

LA VOIE LACTÉE      Sully Prudhomme

Aux étoiles j'ai dit un soir:

“Vous ne paraissez pas heureuses;

Vos lueurs, dans l'infini noir,

Ont des tendresses douloureuses;

Et je crois voir au firmament

Un deuil blanc mené par des vierges

Qui portent d'innombrable cierges

Et se suivent languissant.

Êtes-vous toujours en prière?

Êtes-vous des astres blessés?  
Car ce sont des pleurs de lumière,  
Non des rayons, que vous versez.

Vous, les étoiles, les aïeules  
Des créatures et des dieux,  
Vous avez des pleures dans les yeux...”  
Elles m’ont dit: “Nous sommes seules...”

Chacunes de nous est très loin  
Des sœurs dont tu la crois voisine;  
Sa clarté caressante et fine  
Dans sa patrie est sans témoin;

Et l’intime ardeur de ses flamme  
Expire aux cieux indifférents.”  
Je leur ai dit: “je vous comprends!  
Car vous ressemblez à des âmes:

Ainsi que vous, chacune luit  
Loin des sœurs qui semblent près d’elle.  
Et la solitaire immortelle  
Brûle en silence dans la nuit.”



## 银 河 [法] 普吕多姆(1839—1907)

有一夜,我对星星们说:  
“你们看起来并不幸福;  
你们在无限黑暗中闪烁,  
脉脉柔情里含着痛苦。

“仰望长空,我似乎看见  
一支白色的哀悼的队伍,  
贞女们忧伤地络绎而行,  
擎着千千万万支蜡烛。

“你们莫非永远祷告不停?  
你们莫非是受伤的星星?  
你们洒下的不是星光啊,  
点点滴滴,是泪水晶莹。

“星星们,你们是人的先祖,  
你们也是神的先祖,  
为什么你们竟含着泪? ……”  
星星们回答道:“我们孤独……”

“每一颗星都远离姐妹们,



伊姆霍夫作银河

你却以为她们都是近邻；  
星星的光多么温柔、敏感，  
在她的国内却没有证人。

“她的烈焰散出满腔热情，  
默然消失在冷漠的太空。”  
于是我说：“我懂得你们！”

因为你们就像心灵；

“每颗心发光，离姐妹很远，  
尽管看起来近在身边。

而她——永恒孤独的她  
在夜的寂静中默默自燃。”

(飞白译)

孤独主题总会涉及救赎。诗人是多情的，在酷似绝望之中总要透出盼望，于是孤独诗中就隐含了救赎。在这儿我们遇到一个悖论：如果诗人有办法解救孤独，得到一个大团圆的结局，比方说遭到放逐之后皇帝请你回去做官了，或者历经周折之后小二黑结婚了，那就成了喜剧，而不成其为孤独诗了。附带提一下，T.S.艾略特干了一件缺德事，他在《普鲁弗洛克的情歌》中以刻薄的讽刺描写，狠狠地撕破浪漫主义爱情观，好叫你无路可逃，找不到廉价的解救处方。所以，要是我们认真考察救赎问题，那么结果会是这样：大团圆不算，恐怕只有自然、真和美能成为孤独诗的救赎。

当社会理想或宗教信仰破灭时，自然是最常见的替代物。中国诗人用自然替代社会理想，所以中国诗中的自然有人伦色彩；西方诗人用自然替代宗教信仰，所以西方诗中的自然有宗教色彩（例如泛神论色彩）。

中国诗人对孤独的救赎有儒家、道家两种取向：儒家取向是以诗明志，以道义的真来克服被诬陷被孤立的伤痛，道家取向则是回归自然。楚辞中的渔父形象和屈原形成对照，后起的

禅诗也继承道家的隐逸取向。道家、佛家的出世偏离儒家的人世主义和集体主义,但另一方面这又是对儒家的补充,儒家也很看重隐逸者的清高品格,并且很看重在隐逸者中求贤。《论语》说:天下有道则现,无道则隐。《孟子》说:穷则独善其身,达则兼善天下。所以在中国仕与隐是共存的,知识分子兼有仕与隐的两面。当然也会有伪装的隐士。

中国诗人选择归隐自然的数以百计,包括伪装、半伪装的就数以千计,所以龚自珍说是“猿鹤真堪张一军”,“猿”和“鹤”是隐士的隐喻,他说隐士足足可以组成一支大军了。

比较起来,西方诗人归隐自然的要少得多。称得上自然诗人的,似乎只有维吉尔、贺拉斯和华兹华斯;柯尔律治也在湖区住过,但不是自然诗人;慷慨激昂的拜伦更不能算。有一个



瓦尔登湖边梭罗隐居木棚旧址

散文作家梭罗,因在瓦尔登(按:正确的译音是“沃尔登”)湖边的木棚里独自隐居过两年而非常著名,我去访问过他的木棚旧址。梭罗是身体力行融入大自然的,他在《瓦尔登湖》里写道:

“我往来于自然之中,感到出奇地自由,我成了自然的一部分。”

“离我最近的邻居也有一英里之遥。”

“我似乎拥有我自己的日月星辰,拥有一个完全属于自己



的小世界。夜间从没有一个旅人走过我的小屋或者敲我的门，胜似我是世界上的第一个人或最后一个人。”

“可是我却不时地感到，在任何自然对象身上都可以找到最甜蜜温馨、天真无邪而又鼓舞人心的同伴，即便是对可怜的厌世者和最抑郁者也不例外。只要他住在自然之中而并未丧失感觉，他就不可能陷入真正阴暗的抑郁。”

“每当我把自己与他人相比，我总觉得我仿佛比他们得到更多的神恩。”

“我从不感到孤独，或受到些微孤独感的压抑。”

“我立刻意识到自然是如此甜美仁慈的同伴……从而使得所设想的与人为邻的好处变得无足轻重。”



瓦尔登湖

这在西方是融入自然的典范，但梭罗其实是个积极入世的社会活动家，自然只是梭罗审视体察的对象，他来到自然之

中是为了探索人与自然的关系。与王维自然诗的无我之境相比,他纯属有我之境。虽然梭罗对自然有深厚的感情,但他不是逃避现实的隐士,隐而不逸,不像中国隐逸诗人那样逍遥自在。所以他虽然试图说服自己不感孤独,其实是在对孤独顽强抗争,而且在瓦尔登湖只坚持了两年,然后就到处去做报告,宣讲他探索自然的体会去了。

再说真和美。诗人主要只能靠真和美救赎。狄金森有一首诗说:

I DIED FOR BEAUTY      Emily Dickinson

I died for Beauty — but was scarce  
Adjusted in the Tomb  
When One who died for Truth, was lain  
In an adjoining Room —

He questioned softly “Why I failed?”  
“For Beauty”, I replied —  
“And I — for Truth — Themself are One —  
We Brethren are”, He said —

And so, as Kinsman, met a Night —  
We talked between the Rooms —  
Until the Moss had reached our lips —  
And covered up — our names —

## 我为美而死 [美] 狄金森(1830—1886)

我为美而死 —  
当我刚适应坟墓时  
就有人躺进了邻室 —  
他为真而死 —

他和蔼地问我为何而死？  
我答道：“为了美” —  
“而我 — 为了真 — 二者是一” —  
他说，“我们是兄弟” —

于是，像亲戚，一夜相遇 —  
我们隔壁低语  
直至青苔爬上了我们的嘴唇 —  
盖住了 — 我们的名字 —

(飞白译)

“为了真”，伸张正义。例如大家都诬陷我，抛弃我，我必须证明我是正义的，我是光荣的孤立。写诗言志，吟诗抒怀，心中的郁闷需要抒发为诗，这成为诗人最迫切的需要。如屈原申明：“不吾知其亦已兮，苟余情其信芳。”如果当代没有人相信我，我还可以留诸后世，我坚信后世读者会相信我的真。

“为了美”，或者为艺术而艺术。我们选的孤独诗，从“寂寞沙洲冷”到“在夜的寂静中默默自燃”，都有一种超尘脱俗的美。诗人好比是一只蚌，蚌的肉体里扎进了砂子（在我们的例子里是孤独），造成伤害，但伤痛终于化为珍珠。蚌诗人在无路可逃时，可以用唯美主义把孤独制造成美，把孤独化为艺术品。唯美在西方诗中更为多见，因为西方人常常是为艺术而艺术，而中国诗人则多是诗以言志，文以载道，中国诗中无寄托的远远少于西方诗。

李贺虽然也是个报国无门的文人，但离政治比较远一些，他主要是一个“笔补造化”的少年天才，他的孤独诗就有点接近纯美或马拉美的纯诗了。这简直是一种诗的魔术，如《苏小小墓》。

## 苏小小墓 李贺

幽兰露，如啼眼。  
无物结同心，烟花不堪剪。

草如茵，松如盖，  
风为裳，水为珮。  
油壁车，夕相待。  
冷翠烛，劳光彩。  
西陵下，风吹雨。



[附飞白英译文]

LITTLE SU'S TOMB      Li He

Dewy Orchids—  
Eyes with tears.  
Nothing to twist a love-knot,—  
The flowers around are hazy mist.  
Pines—her shelter,  
Grass—her mattress;  
Winds—her dress,  
Waters—her pendant-jades.  
An oil-paint carriage  
Night long waits.  
Cold green candles  
Shine in vain.  
Below West Mound  
The wind blows the rain.

他把痛苦化为凄冷的美，留诸后世，坚信后世读者会看到我这种美，而且为了这美，你可以心甘情愿地去感受和享受其中的痛苦。

很可惜，《苏小小墓》“冷翠烛，劳光彩。西陵下，风吹雨”的凄冷的美景现已不复存在。“文革”时期苏小小墓被砸烂，三十年后又决定重建，此时的目的已是商业性的了。西泠桥头已经是五星级的香格里拉饭店，苏小小墓旁人流如潮，打小旗的导



杭州老照片中的苏小小墓

的孤独,尤其是要学会独处。要知道:对生活,对世界,除了实用主义的态度外,还有一种唯美的态度。要懂得孤独,要善于独处,要有能捕捉诗中(和存在中)孤独音符的心灵和耳朵,这种音符会隐隐传来,使你心灵颤栗。

游在用麦克风讲解,喧哗的游客在争相拍照留念,这里再也没有能出现鬼火“冷翠烛”的环境了。只有诗带着它孤独的美,继续存在。

我们希望大家生活快乐如意,不要孤独,但我们也还是要有适当



## 6

## 渔夫和鱼的故事

首先要说明一下,这里要讲的并不是普希金的《渔夫和金鱼的故事》,而是中国和西方的渔夫诗和鱼诗中的文化故事。因为我们上次讨论过屈原,所以我想这次也该讨论讨论渔父了。便找了一些渔夫/渔父诗,顺便还捎带上了鱼诗,发给我的研究生们,组织他们写论文和讨论。

渔夫和鱼作为诗的主题以及诗中的境界,中国读者最熟悉不过了。中国的渔夫诗和鱼诗,不必多作讲解,大家都会欣赏。但是若与西方的同类题材一比,却发现其中颇有文章。渔夫和鱼主题的对比,能显示中西文化心态的一些重要差异和重要特色。

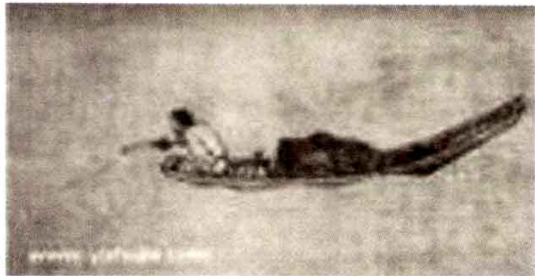
我们先来读几首中国的渔父诗:



## 渔父歌 张志和

[1]

西塞山前白鹭飞，  
桃花流水鳜鱼肥。  
青箬笠，绿蓑衣，  
斜风细雨不须归。



马远作《寒江独钓图》

[附飞白英译文]

### FISHERMAN'S SONG

White egrets fly against the hill landscape,  
Peach petals float in the stream, plump perches roam.  
With a bamboo hat and a rushy green rain cape,  
Flurries of fine rain fail to drive me home.

[2]

松江蟹舍主人欢，  
菰饭莼羹亦共餐。  
枫叶落，荻花开，  
醉宿渔舟不觉寒。

[3]

青草湖中月正圆，  
巴陵渔父棹歌连。  
钓车子，橛头船，  
乐在风波不用仙。

## 渔父 苏轼

[1]

渔父饮，谁家去？  
鱼蟹一时分付。  
酒无多少醉为期，  
彼此不论钱数。

[2]

渔父醉，蓑衣舞，  
醉里却寻归路。  
轻舟短棹任横斜，  
醒后不知何处。

[3]

渔父醒，春江午，  
梦断落花飞絮。  
酒醒还醉醉还醒，

一笑人间今古。

[4]

渔父笑,轻鸥举,  
漠漠一江风雨。  
江边骑马是官人,  
借我孤舟南渡。

然后再读西方的渔夫诗,这里举歌德的著名谣曲《渔夫》为代表(鱼诗放到后面再读)。

DER FISCHER      Johann Wolfgang von Goethe

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
Ein Fischer saß daran,  
Sah nach dem Angel ruhevoll,  
Kühl bis ans Herz hinan.  
Und wie er sitzt und wie er lauscht,  
Teilt sich die Flut empor:  
Aus dem bewegten Wasser rauscht  
Ein feuchtes Weib hervor.

Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:  
»Was lockst du meine Brut  
Mit Menschenwitz und Menschenlist

Hinauf in Todesglut?  
Ach wüßtest du, wie's Fischlein ist  
So wohlig auf dem Grund,  
Du stiegst herunter, wie du bist,  
Und würdest erst gesund.

Labt sich die liebe Sonne nicht,  
Der Mond sich nicht im Meer?  
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht  
Nicht doppelt schöner her?  
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,  
Das feuchtverklärte Blau?  
Lockt dich dein eigen Angesicht  
Nicht her in ew'gen Tau?«

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,  
Netz' ihm den nackten Fuß;  
Sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll  
Wie bei der Liebsten Gruß.  
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;  
Da war's um ihn geschehn;  
Halb zog sie ihn, halb sank er hin  
Und ward nicht mehr gesehn.



## 渔 夫 [德] 歌德(1749—1832)

水声潺潺，水在涨潮，  
一个渔夫坐在岸旁，  
安静地注视着他的浮标，  
真个是：心静自然凉。  
当他静坐，当他屏息，  
忽然水波分开两边，  
从泉涌似的水花里，  
一个滴水的女子升出水面。

她对他唱道，她对他说：  
“你为何把我的小鱼诱杀——  
以人的狡诈，以人的机巧  
把它们钓到死光之下？  
啊，要是你知道：小鱼  
在水里生活多自在惬意，  
你自己也会毫不犹豫  
到水底来享受福气。

“瞧，可爱的太阳月亮  
岂不也下海休养、小睡？  
每当他们呼吸了波光，

岂不是变得加倍俊美？  
难道这水底蓝天不诱你——  
溶溶波光中的这一片碧澄？  
难道自己的倒影不诱你——  
你浴在永恒之露中的面影？”

水声潺潺，水在上升，  
打湿了渔夫一双赤脚；  
他心中的渴望与时俱增，  
恰像是在赴爱情之邀。  
她对他说着，她对他唱着，  
渔夫已经身不由己；  
她半拖半诱，他半推半就——  
无人再见过渔夫的踪迹。

(飞白译)

对这些诗的讨论结果不出所料，大家对中国的诗的理解没什么困难，而且观点基本一致；对西方渔夫诗和鱼诗的理解却观点各异，出现了众说纷纭的局面。例如，对歌德的渔夫诗就有以下种种解释。

1. 鱼美人代表自然，渔夫和自然的关系反映了西方人与自然对立的基本观念，这种对立导致人的灭亡；
2. 不是这样，歌德毕生追求的是人与自然的和谐，渔夫和自然的拥抱表现的应该是他的理想；
3. 西方的鱼是基督徒的象征，耶稣教他的门徒做渔夫，得

人要像得鱼一样；

4. 歌德的渔夫诗表现的是西方人对自然的畏惧；

5. 西方的鱼象征繁殖和生命力,鱼美人象征的应该是情欲；

6. 中国渔夫象征隐士,西方渔夫象征智者,渔夫主题解决的是人与自然的冲突；

7. 鱼是宗教的象征,在许多宗教中,女神具有鱼的形状；

8. 水是基督的象征,渔夫入水追随仙女,等于是进入永生的天国；

9. 渔夫和鱼美人的关系复杂,爱可以救人也可以杀人；

10. 歌德的渔夫和耶稣的“得人如得鱼”无关,他的渔夫诗是泛神论的；

11. 歌德的渔夫是浪漫主义的英雄,代表着西方个人主义对自由的追求,等等。

我说:这次讨论得非常好,大家提出了许多有趣的观点。尽管观点各异,但许多观点都有其一方面的道理,因为文化意象往往具有复义性,不是一言以蔽之就说得完的。下面请允许我来做一番归纳和讲评。

大家熟知:中国渔夫诗表现的是退隐江湖的主题,含有遁入自然、融入自然的审美取向,渔夫和扁舟在山水间,构成了一幅典型的中国画卷。大家也认为西方的渔夫诗的主题、情调,都与此迥然不同。不过大家不知道的是:西方渔夫诗表现的多半也是隐士,而歌德这首渔夫诗的主题,也是表现自然对人的强大吸引力,这二者都与中国渔夫诗巧合。而且歌德诗中的渔夫最终还literally(真的,确实地,在字面意义上)“投入”了

自然怀抱,融入了自然。当然这是另外一种“融入”,不像前者那么和谐。

二者都有其潜在的无声的文化背景,比较起来差别很大,而且意味无穷。

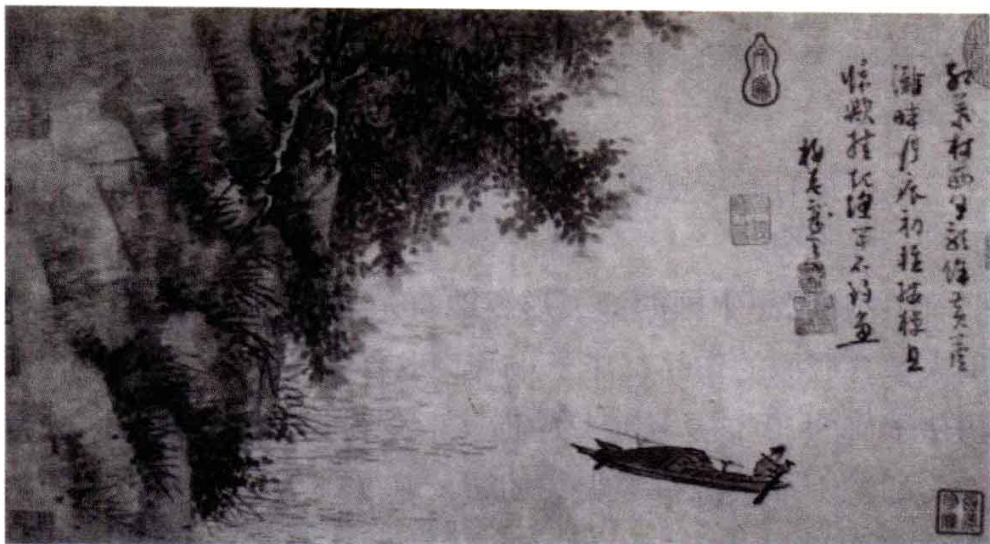
追本溯源,中国的渔夫形象源自楚辞中的《渔父》篇,是楚国人悼念屈原的作品;《庄子·杂篇》也有《渔父》篇,是秦汉间人仿庄子作的,应该是从楚辞的渔父形象得到的启发。你们认为渔父的隐士形象源自姜太公钓鱼,其实姜太公钓鱼的故事并不出自东周时代,其文本出现得较晚,比楚辞要晚一千多年呢。

《渔父》篇说的是:屈原被放逐到湖南沅江,行吟水边,颜色憔悴,形容枯槁。一个渔父见了问道:“先生不是三闾大夫吗?怎么会来到此地?”屈原说:“举世皆浊我独清,众人皆醉我独醒,所以遭到了放逐。”渔父说:“圣人脑袋怎么那么死板哪!世人皆浊,你何不连泥带水把它搅和?众人皆醉,你何不连糟带酒一块儿喝?干嘛要特立独行,那么清高?岂不是自找麻烦吗?”屈原说:“我是个干干净净的人,我宁肯在湖南葬身鱼腹,也沾不得这种世俗的肮脏!”

于是渔父莞尔一笑,敲着船桨打着拍子唱着歌,顺流而去,再不跟屈原白费口舌了。唱的是什么呢?渔父唱的是:“如果沧浪之水清,我就用来洗帽缨;如果沧浪之水浊,我也可以洗脚!”

中国诗中渔夫的道家形象就此定下来了,他是个长者,所以尊称为渔父,他又是个隐者和哲人,超然于世俗纷扰之外。中国鱼是逍遥的(哪怕找不到“鱼语”翻译,人也能感到“鱼之乐”),中国渔父也是逍遥的。渔父并不是劝屈原去跟人家同流





吴镇作《芦滩钓艇图》

合污,他也很清高,他只是劝屈原不要承担太多:天下兴亡你承担不起,何况人家又不要你承担,不妨逍遥一点。其实儒家对此也很理解,“天下无道则隐”嘛,可偏偏屈原对信念要如此执著,“虽九死其犹未悔”,拒绝逍遥。

中国渔夫诗多,以张志和的最著名。张志和因仕途获罪被贬,后赦还,但是他却再不想做官了,于是辞职,退隐太湖。朝廷赐他一奴一婢,他将二人配为夫妇,男名渔童,女名樵青,自号“烟波钓徒”。他是中国诗人中真正的退隐者之一。他吸取民间渔歌,创制“渔歌子”词牌,唱和者不计其数,其中当然有很多是仿冒,是附庸风雅。宋代出现姜太公钓鱼的故事,至元代成书,就是因为渔夫的品位高了的缘故,其意也不在渔。

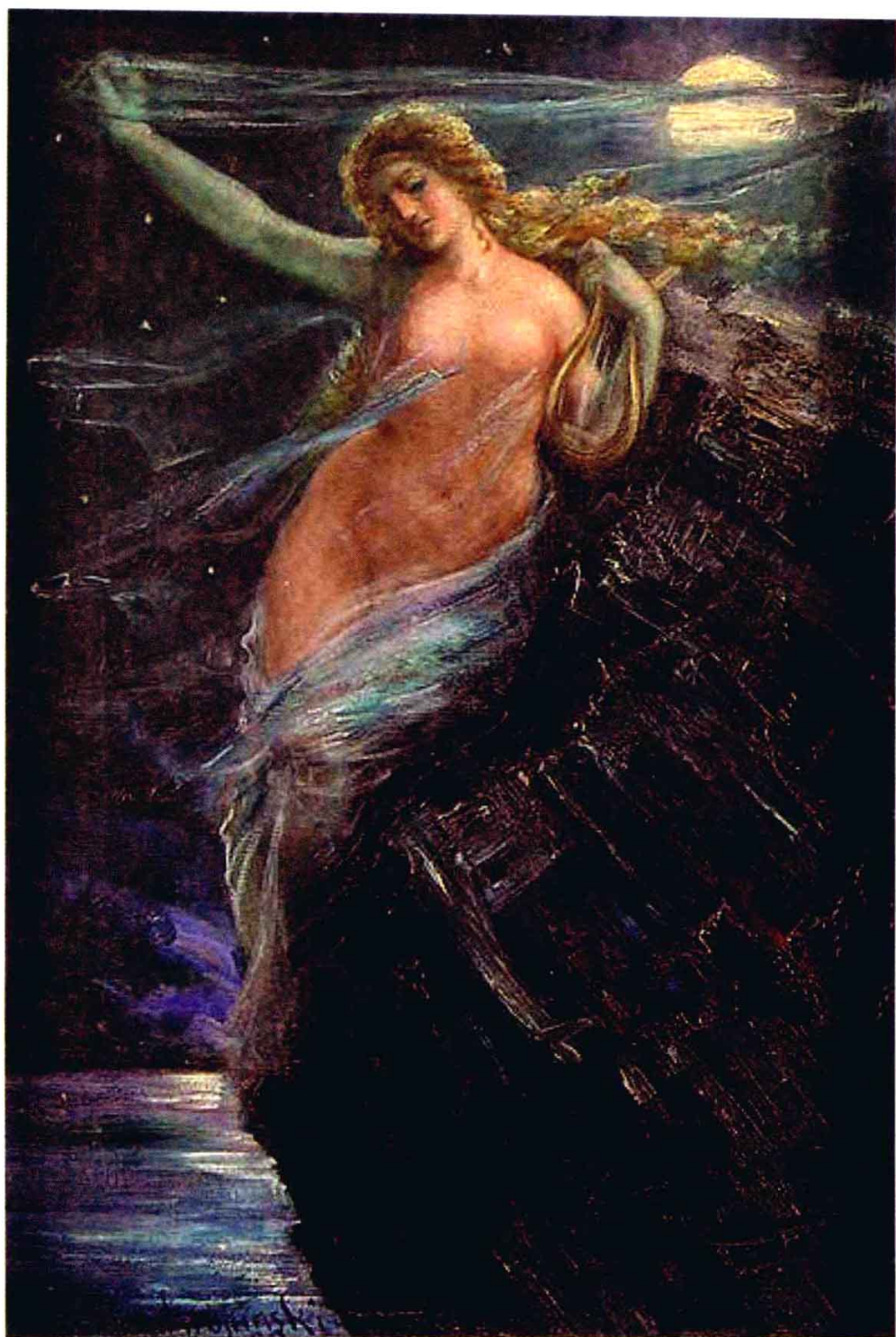
我们习惯了中国的这种渔夫形象,乍读西方渔夫诗(例如歌德的这首)会觉得非常“洋味”,非常奇怪:渔夫怎么会有这样的形象?西方诗中的渔夫,虽然其基本身份往往也是隐士,可是形象居然如此不同,心态居然如此不同。

歌德的《渔夫》于1778至1779年作于魏玛,歌德因青年公爵之请,到魏玛这个小邦去当了枢密大臣。当时公爵夫人的女官克里斯蒂安娜由于失恋投了河,歌德因此事触动,作成此诗,歌德自己解释其主题说:“水有危险的魅力。”但在诗中他却把溺死的女主人公改成了男性。为什么要改呢?因为西方诗中自古就有渔夫受鱼美人(或称宁芙)引诱而溺死的母题,其传统力量很强,歌德便沿袭了这一传统。不过更准确一些说,作为原型的克里斯蒂安娜实际是一分为二了,被魅力诱入水中的渔夫和诱惑别人的鱼美人,双方都含有她的身影,这和莱茵河上罗蕾莱(Lorelei)的传说有关。

在以出产葡萄酒闻名的莱茵河中段有个山崖,莱茵河绕崖而过,转弯处河中多漩涡和暗礁,是最危险的河段。传说中的罗蕾莱坐在高高的山崖上,与中国传说里的巫山神女相似。不同于巫山神女的,是罗蕾莱对过往的舟子渔夫构成极大危险。她的形象是个绝色的金发美人,在夕阳照耀下用金梳子梳着长发,唱着优美忧伤的歌,经过这里的水手无不受到诱惑,在入迷之际触礁沉船而送命。此处山崖就叫罗蕾莱岩,如今成了旅游名胜。罗蕾莱以歌声诱惑水手,似乎属“塞壬”一系,塞壬(Siren)是希腊神话中歌声美妙的海妖,其形态说法不一,或是半人半鸟,或是半人半鱼,但都会以歌声诱水手触礁身亡。美术作品表现的罗蕾莱形象都是美人鱼或宁芙(宁芙的形象是裸体少女,而人鱼则有鱼尾)。

问题在于:罗蕾莱为什么会会在岩上唱歌呢?关于其来历,传说有许多版本,但总的说倾向于她本是人间女郎,因失恋,或因过于美丽而受迫害,在被押送经过此处时,从崖顶纵身跳





克鲁帕-克鲁品斯基作《罗蕾莱》

入了莱茵河,从而化作了唱歌的海妖或鱼美人。这就和失恋投河的克里斯蒂安娜联系上了。歌德之后,德国浪漫派诗人布伦塔诺和海涅都满怀深情地写过罗蕾莱主题,当地有一种葡萄酒还叫做“罗蕾莱的眼泪”。

鱼美人的传说出自希腊罗马的异教源头,最早的大概是希腊神话里的阿尔戈号传奇,讲的是阿尔戈号载着一船英雄,航海去取金羊毛,历尽艰险的故事。其中有个水手许拉斯被派到岛上去取淡水,被水中美人(宁芙,美术作品中的形象只在水面上露出半身,是否有鱼尾不得而知)诱入湖里淹死了,——英雄们本来要去建功立业,这位英雄却在出航之初就死在美人关。



沃特豪斯作《许拉斯和宁芙们》



阿尔戈号传说早在荷马时代就有了，实际上记录的是希腊人初探黑海的历险，公元前3世纪写成《阿尔戈号英雄纪》，时间和中国的楚辞相当，东西方的两个传统主题是差不多同时起源的。基督教兴起后，异教鱼美人的故事并未衰亡，而是被纳入了基督教的“诱惑/救赎”主题，渔夫/鱼美人母题成为一种定式，和中国的渔夫逍遥母题一样，也是唱和者不计其数，产生了许多诗和画。中国和西方的渔夫诗、渔夫画都很美，但属于两种美的境界。

歌德的渔夫诗产生在这一母题的基础上，但在主题上并没有完全追随传统，而是作了移位，使传统的“欲望和诱惑”主题向“大自然不可抗拒魅力”倾斜。这与歌德的思想、心态都有关联。从思想上看，歌德的自然观偏向古希腊，又深受斯宾诺莎泛神论的影响。他崇拜自然，在自然中看到超验的神秘力量。歌德还认为宇宙万有是和谐的统一体，大自然生生不息，死亡不是消灭或沉沦，而是分解、蜕化和重生。因此在诗中，水和水中的宁芙并不代表罪恶力量，而是自然的象征；而渔夫的沉湖除那喀索斯色彩外，也多少带有融入自然的意味。从心态方面看，此时的歌德已经脱离狂飙突进运动，进入古典时期，心态归于宁静，与自然更为亲近默契。这一切使得歌德这首诗优于一般的西方渔夫诗。

但尽管歌德的渔夫诗对传统作了扬弃、改造和移位，它仍从属于西方渔夫诗的母题，母题的力量毕竟是十分强大的。歌德的宁静境界，若与中国诗对比起来，也仍然是充满西方式的张力乃至对抗的。

话说回来，中国渔夫诗尽管情调那么闲适，因背后隐含儒

道对话的语境,自然也就隐含着“承担”和“逍遥”的张力。而西方渔夫诗的语境是希腊和希伯来的对话、异教和基督教的对话,故其中含有“救赎”和“欲望”的张力。

巧合的是:中国道家取向的渔夫形象出现在强大的儒家主流思想的边缘,并作为其重要补充;西方的渔夫和鱼美人的异教形象则出现在强大的基督教主流思想的边缘,而作为其重要补充。东西方这两种诗意形象都很富于艺术魅力。进一步分析起来,由于它们毕竟都有点背离主流思想,有点非正统,所以都表现出某种离经叛道的味道或叛逆精神;另一方面,在潜意识中又都似乎还带有一点惶恐,不如主流意识那么“理直气壮”。做个隐逸的中国渔夫,确实是带某种消极意味的,因为选择独善其身嘛,逃脱了“匹夫有责”的承担,在潇洒中不免带一点愧疚;西方渔人的沉湖、投河,原因与屈原完全不同,是受欲望的驱使和异端的诱惑,背离了救赎的正道,在狂放不羁中又明显带有一种沉沦的罪感。罪感是基督教文化的重要标记,虽然歌德并不赞成基督教的原罪观念,但既是渔夫母题,可就“在劫难逃”了。

二者相比,做中国渔夫还是要比西方容易,至少在心理层面,逍遥总不能算是罪,还能得到清高之名。当然实际上真要去渔夫,那就非常辛苦,难以维持生计,更不要说难躲苛捐杂税,甚至如“洪湖水”中唱的那样,被官府夺走了渔船、撕破了网,远不像诗里吟的、渔歌里唱的那么潇洒。所以除了张志和带两个仆从认真做了渔夫外,诗人真去做渔夫的不大有。在西方呢,渔夫和鱼美人的浪漫离现实就更远,更遥不可及了,只是诗人梦中(带罪感的)想象或憧憬而已。诗是憧憬或理想

的象征性呈现,不是纪实,不是指称性符号。

渔夫主题和自然密切相关,可以看出,中国和西方诗中的“自然”具有很不同的气质。中国的自然是平和宜人的,与人的关系是非常融洽的;西方的自然却带有异教、诱惑甚至罪恶或凶险的气质,这既是西方人与自然对立这一基本格局的产物,也是中世纪的一种遗留。在教会统治的时代,就连欣赏大自然向往大自然也被认为是犯罪。迟至已经发生了文艺复兴的15世纪初,有个宗教会议在瑞士召开,会议期间,晚上夜莺的歌声唱得美妙动人,有些参加会议的主教和修士听得入迷,居然被立为专案,认定他们有罪,是“受了魔鬼的诱惑”。东方和西方的自然,一个“宜人”,一个“诱人”,区别极大。

西方渔夫传说中的鱼美人或宁芙一方面象征自然,另一方面也象征(抛弃一切礼教约束的)人性中自然的欲望。莱茵河上罗蕾莱的传说,斯拉夫地区和多瑙河的露萨儿卡传说,都是说水栖美人(不论有没有鱼尾)以美色和歌声诱人,把人诱向毁灭,很美也很危险。这带有原罪色彩,反映着从夏娃起就开始的怀疑女性、把女性视作“祸水”的老传统,同时也表现着西方人与自然的不和谐关系。从浪漫主义开始,西方诗歌才发现了自然的美,但直到20世纪,以描写自然见长的罗伯特·弗罗斯特笔下的自然也仍充满着这种神秘而恐怖的诱惑力。所以,歌德的自然在和谐中包含着不和谐,也就不奇怪了。看来,异教的美万分诱人,但基督徒总是心怀疑惧,害怕被她引入魔障,灵魂不能得救,这就与基督教的救赎构成紧张关系。西方人既憧憬着、向往着受诱惑,又想要灵魂得到救赎,为难了,于是形成了永恒的矛盾和张力。



你们有的作业中说：歌德的渔夫投入自然怀抱象征的是救赎和永生，依我看，尽管歌德有融入自然的思想，但也很难归入基督教的救赎观念。你看：“她半拖半诱，他半推半就”，进天国有这样进法的吗？渔夫受了引诱，很想进入鱼美人的王国，但心存疑虑，所以是半被拖下水的（这真的很符合我们日常语言中说的“被



雷顿作《鱼夫与塞王》

拖下水”的含义)。西方渔夫诗中也确含有救赎主题，不过，是通过诱惑从反面反映出来的救赎主题。

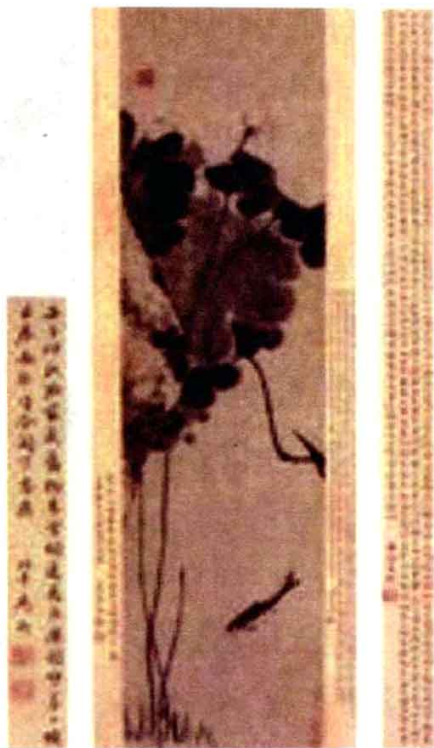
所有这些渔人诗(以及鱼诗)，不论中西，总的主题都含有理想，然而理想中又含有矛盾：中国诗人既忧国忧民，又想逍遥，独善其身；西方诗人既想救赎，又想浪漫，难逃诱惑。中国文化的奇妙在于能把儒家的入世和渔夫的出世结合得比较和谐，几乎像太极图似的把它说圆了，合二为一不见破绽。西方



的文艺复兴虽然也已经把基督教的天堂和希腊的维纳斯、酒神、牧神和宁芙都奇妙地融合起来了,但说不太圆,因为西方文化的“图标”不是一个“圆”而是个十字,救赎的力向上而诱惑的力向下,又有罪感隔在其间,张力就永远难以消除。

我们再来讨论鱼的象征意义。西方文化中的鱼(以及水)通常象征性、欲望和繁殖力;巧合的是,中国文化中的鱼在古代也同样象征繁殖力、合欢或配偶,如《江南》这首民歌,本来表现的

可能就是性爱嬉戏主题,但后来性的含义淡化了,读者所见就剩下鱼乐、自然的生机盎然与和谐境界了。



八大山人作《莲花鱼乐图》

## 江南 汉魏乐府

江南可采莲，  
莲叶何田田！  
鱼戏莲叶间。

鱼戏莲叶东，

鱼戏莲叶西，  
鱼戏莲叶南，  
鱼戏莲叶北。

[附飞白英译文]

## SOUTH OF THE YANGTZE

South of the Yangtze lotus seedpods ripen,  
And lotus leaves, how fresh and green!  
Lo, fish are playing between the lotus leaves:  
Now east of the lotus leaves,  
Now west of the lotus leaves,  
Now south of the lotus leaves,  
Now north of the lotus leaves.

鱼意象里的性的含义渐渐淡化，在汉语里只剩下一个“共谐鱼水”的成语仍含着性的象征寓意，而鱼在中国的主要象征寓意变成了富裕，例如说“年年有鱼”。而在西方，鱼水意象的性含义始终很浓厚。

有人的作业中提到普希金的《渔夫和金鱼的故事》，但其中的金鱼并不属于鱼美人类型，两者并无关系；普希金另外倒也写过鱼美人主题，而且点明那个被诱惑的渔夫是个“隐修士”（即hermit）。这首鱼美人诗作于1819年，诗题叫做《宁芙》，写一个修士/渔父（这个渔夫是个长者，高僧，可称渔父）受到水中宁芙引诱，头两夜遇到宁芙引诱，他坚持戒规，抵制住了，但“事不

过三”，到第三夜终于抵制不住诱惑而溺死湖中。此诗当时就被当局查禁，未能发表，六年后他将此诗收入诗集出版，仍然引起教会方面的强烈抗议，因为诗人宣扬了异端诱惑的强大和修士的软弱。

中国和西方的渔夫都和隐士有关，但隐士和隐士却不一样。同学们在作业中（按：外语学院做作业写论文都用外语）把中国隐士译为hermit是不妥当的，应当译为recluse，recluse的词根是closed即隐居的意思，是隐士，虽然也可以是但不一定是修道士；而hermit则是“隐修士”，特指隐居在沙漠等地方的基督教修道士。公元3世纪古罗马的圣安东尼在埃及沙漠里首先创立禁欲苦修的隐修院（hermitage），并且留传下许多圣安东尼如何抗拒情欲和魔鬼诱惑的故事。后来文艺复兴时期西方文学对禁欲主义发起挑战，薄伽丘写《十日谈》对修道士大加讽刺。20世纪初诺贝尔文学奖获得者法朗士的小说《泰伊丝》里则讲，沙漠里隐修的一代高僧巴甫努斯专程到亚历山大城去拯救一代名妓——美人泰伊丝，结果泰伊丝修成了正果，成了圣女，而巴甫努斯却为泰伊丝堕入情网，当了情欲的俘虏，功亏一篑，一生苦修的功德彻底崩溃。可见，西方隐修士即hermit过的日子充满“诱惑/救赎”的冲突和张力，和中国诗中隐士的闲情逸致不可同日而语。

西方文化强调：鱼，包括人鱼、鱼美人，都是没有灵魂的。所以阿诺德在19世纪中叶的信仰危机年代，把失去信仰的自己比拟为《被遗弃的人鱼》中的人鱼王子。人鱼王子不是人鱼公主，但命运都一样。不过，在基督教传统中鱼也的确可以象征基督徒，这是因为耶稣最早收的门徒是几个渔夫的缘故（其



中第一个是大徒弟彼得),这几个渔夫跟耶稣去传教,耶稣教他们要“得人如得鱼”,所以“渔夫”便成了使徒、传教者的象征,他们要捕获的传教对象便被称为“鱼”,基督教洗礼用的盆也就叫“鱼盆”。但是鱼要得到灵魂有个前提,他们只有入教成为基督徒,才能得到救赎。“渔夫”就这样和传教者、隐修士结了缘。西方渔夫诗中的渔夫形象,有时点明,有时不点明,但其底色里往往带有传教者、隐修士、高僧的印记,正像中国诗中的渔夫形象,不管是否点明,其底色里带有隐士、哲人的印记一样。

西方渔夫和鱼美人主题的诗中的张力,我看可以表述为:“是人捕获鱼,还是鱼捕获人?”(请注意,这个矛盾在中国诗里根本不存在。)有趣的是,在西方大量的此类诗里,毫无例外的结果总是鱼捕获人,隐修士和高僧功德再高,总是抗拒不了鱼的获胜,这就叫做道高一尺,魔高一丈。进一步还可以引出下一个问题:“是鱼祸害人,还是人祸害鱼?”表面看,鱼美人把人诱入水中淹死,当然是鱼祸害人,但是这种推理实在太教条了,太陈旧了,于是诗人们纷纷造反,纷纷对此进行改写。

安徒生的人鱼公主是鱼(而且是异教的鱼),所以没有灵魂,但是安徒生为她打抱不平,坚决反对“种族”歧视。安徒生说:小人鱼比那些有灵魂的人善良得多,她经历最大的磨难,试图进入基督徒世界而失败,但是她从不祸害人,不把王子诱入水中,而是宁肯牺牲自己。于是安徒生代替上帝,擅自使她得到救赎,升入天堂。

莱蒙托夫的《人鱼》把人鱼/露萨儿卡形象改造得人情化了,带上了爱情色彩。说的是有个异乡骑士淹死水底,莱蒙托



夫没说他是自己投身水中还是由于什么别的原因，总之不是出自露萨儿卡的故意，露萨儿卡在水底不停地吻他，试图把他唤醒而不能成功。

如前所述，歌德的改写版本对古老的鱼美人主题悄悄作了移位，《渔夫》诗中的“赴爱情之邀”保留了传统主题，但歌德对此加了一个“仿佛”，从而淡化了“爱情之邀”而侧重了自然的美和吸引力。这个渔夫当然没能“得人”或“得鱼”，他被鱼“得”去了，被异教色彩的、泛神论的自然俘虏和融化了。这首诗中，尽管确是鱼美人的故意，但是不能说鱼美人“祸害人”，歌德借鱼美人的口辩论说：事实是你们这些渔夫、这些人在祸害鱼，鱼代表着自然，是人在破坏自然。歌德反对人和自然对立，他作为泛神论者带有异教徒的气息，当然他也不可能抛弃基督教的语境。通过歌德的改写，异教鱼美人首次变得理直气壮。

还有高尔基的改写版本，他在《马可的传说》中打破传统格局，歌颂渔夫马可奋身投入多瑙河去追求宁芙（按，马可本是使徒彼得的徒弟，是耶稣的徒孙，渔夫的徒弟嘛，也是个渔夫）。高尔基的马可尽管没能得鱼，反被鱼“得”去了，但高尔基翻案说：渔夫马可奋身投水，虽然他一无所获地牺牲了，但胜似世界上浑浑噩噩过日子的虫豸们。高尔基借此纵情赞美浪漫主义的勇者精神，赞美对理想义无反顾的追求。

T. S.艾略特的《荒原》也是一首渔夫诗，其内容庞杂，而主人公渔夫却站在自然阵营一边，站在鱼这一边，当上了水王国的国王，Fisher King，即渔夫王，主管世界的生命和繁殖；而祸害世界的是人，这些人没有灵魂，是空心的，弄得文明衰退，生

活空虚,世界缺水干旱,变成了荒原。不知何者是因何者是果,渔夫王病了,失去了生殖力,而世界也失去了生命的源泉。在《荒原》里渔夫王说:

I sat upon the shore  
Fishing, with the arid plain behind me  
Shall I at least set my lands in order?

我坐在岸上  
钓鱼,背后是干旱的平原。  
我是否至少该把我的土地整顿好?

但是:

Here is no water but only rock  
Rock and no water and the sandy road  
The road winding above among the mountains  
Which are mountains of rock without water...  
There is not even silence in the mountains  
But dry sterile thunder without rain...

这里没有水只有岩石  
有岩石没有水一条砂路  
盘旋在高高的群山间  
全是没有水的石头山……  
那些山间连静默都没有  
只有干旱的雷而没有雨……

世界成了干旱的荒原,但诗中却又有一节的标题叫“水中之死”,世界闹旱灾同时又闹水灾:原来,庸俗空虚、有欲无情,机械化的性关系泛滥成灾,这也是荒原的成因。看来世界闹水荒,是因为自然的生命之水枯竭了,污染的水却太多。异化的世界上遍布着丑陋,罪感在诗中得到淋漓尽致的展现。第一次世界大战刚刚结束时,《荒原》作为当代世界的象征引起了人们的广泛共鸣,使艾略特一举成名。

罪感引向救赎,《荒原》说异化的世界等待救赎,等待一个寻找圣杯的少年出现,——基督教传说中,圣杯是耶稣在最后的晚餐中用的杯子,这个杯子还接过耶稣从十字架上滴下的血,但后来失踪了;拯救世界要靠寻找圣杯。艾略特把基督教传说和异教传说结合在一起,难分难解。我们知道,基督教和异教在文化上本来是有亲缘关系的,例如基督教的耶稣复活节,源自维纳斯所爱的少年阿多尼斯复活的故事,而维纳斯和阿多尼斯本来都属于古代繁殖神。西方文化中基督教和异教,希腊和希伯来的难分难解、对立互补,正与中国文化中儒家和道家的难分难解、对立互补相似。

与前面所引中国鱼诗《江南》作为对照,我们再来解读一首有趣的西方鱼诗《天堂》。

## HEAVEN      Rupert Brooke

Fish (fly-replete, in depth of June,  
Dawdling away their wat'ry noon)  
Ponder deep wisdom, dark or clear,

Each secret fishy hope or fear.  
Fish say, they have their Stream and Pond;  
But is there anything Beyond?  
This life cannot be All, they swear,  
For how unpleasant, if it were!  
One may not doubt that, somehow, Good  
Shall come of Water and of Mud;  
And sure, the reverent eye must see  
A Purpose in liquidity.  
We darkly know, by faith we cry,  
The future is not Wholly Dry.  
Mud unto mud!—Death eddies near—  
Not here the appointed End, not here!  
But somewhere, beyond Space and Time,  
Is wetter water, slimier slime!  
And there(they trust)there swimeth One  
Who swam ere rivers begun,  
Immense, of fishy form and mind,  
Squamous, omnipotent, and kind;  
And under that Almighty Fin,  
The littlest fish may enter in.  
Oh! never fly conceals a hook,  
Fish say, in the Eternal Brook,  
But more than mundane weeds are there,  
And mud, celestially fair;



Fat caterpillars drift around,  
And Paradisal grubs are found;  
Unfading moths, immortal flies,  
And the worm that never dies.  
And in that Heaven of all their wish,  
There shall be no more land, say fish.

天 堂 [英] 布鲁克(1887—1915)

六月中,鱼儿吃饱了虫,  
在水里泡着消磨午休时辰,  
思考若明若暗的深奥哲理,  
探讨鱼心底的希望和疑虑。  
鱼说:我们有池塘,有溪流,  
可是在这之后,总该还有?  
这辈子过完就完了?决不会!  
假如那样,岂不是太可悲?  
鱼不能怀疑:水和烂泥里  
必然将诞生出善和福气;  
肯定的,只要你目光虔诚,  
必看见目的存在于液体之中。  
凭感觉,凭信仰,我们呼喊:  
未来决不会是一片干旱。  
死的旋涡就在身旁。生自泥浆

回泥浆,这并非注定的灭亡!  
在时间空间之外的某地,  
还有更湿的水,更烂的泥!  
我们相信那儿有**他**,他畅游  
在开江辟河之前的年头,  
他巨大,有鱼的心、鱼的形态,  
他身披鱼鳞,既全能,又仁爱。  
靠了他无所不能的鱼鳍,  
最小的小鱼儿也能得到荫庇。  
啊!鱼说,在那永恒的溪流,  
再也没有虫子里头暗藏鱼钩。  
那里有超尘世的丰美水草,  
那里的烂泥呀,天堂般美好;  
肥美的幼虫啊,四周漂游,  
乐园的蝌蚪啊,随处皆有;  
永生的苍蝇、不灭的飞蛾,  
蠕虫蚯蚓也永远鲜活。  
在那个大家祈盼的天堂里,  
鱼说,将再也不会再有陆地。

(飞 白 译)

《天堂》是一首以鱼为主人公的第一人称鱼诗,英国诗人布鲁克所作,作者是个很有才华的青年诗人,可惜冤枉死在了第一次世界大战中。

鱼是没有灵魂的,但在布鲁克的诗中,鱼却在谈特谈灵

魂和天国的宏大话题，期盼着救赎，布鲁克用此手段营造出滑稽的讽刺效果，以鱼拟人，讽刺人自吹有灵魂其实没有灵魂，失去了上帝眷顾的人不过是鱼而已。鱼不是基督徒的象征吗？这里的鱼就顺理成章地代表了基督徒，诗中鱼的言论可以说全盘代表基督徒的世界观，本来并没有任何新鲜滑稽之处，新鲜的是作者采用陌生化手法，把人的陆上世界翻译成一个水中世界，把人们习以为常、熟视无睹的基督徒世界观放在鱼的口中说出来，让人从“局内”角度跳到“局外”角度来重新审视，给自己照照镜子。于是基督徒世界观就漫画化地显现在人们面前了。

像《天堂》这样的鱼诗当然是特殊个案（不是成批出现的），但它是从“鱼没有灵魂”和“鱼是基督徒的象征”这两个矛盾命题中合理推导出来的。同时这些西方鱼也绝妙地表演了西方人逻辑的思辨的特点。而中国鱼则离逻辑思辨十万八千里，它们永远是自然的，感性的，逍遥的，尽管同样处在渔夫和钓钩的威胁之下，它们似乎一点也不焦虑，依然无忧无虑地享受着现世的鱼之乐。中国鱼只要有水就行，西方鱼却需要宗教思想，所以这份中国的“鱼乐”，西方鱼实在是很难享受到的。它们无法逃脱焦虑：“现世受苦么，这是原罪注定的，是无可奈何的事，但总得还有超越和救赎才行。”——对心灵救赎的关怀，对超越和精神家园的追寻，叫做终极关怀。

中国鱼（或人）却没有那么在乎，没有那么超越，未知生，焉知死呢？

万一有人提起此类话头，别人也会赶快打岔，劝阻他说：“别说了，别说了，千万不要想那么多。”

诗人写的是他们感到有意义的事物和题材。

山与海同为自然界的伟大景观,都能够触动诗人的灵感,但引人注目的是:在山与海之间,中国诗人和西方诗人有不同的选择取向,中国诗人爱咏山,西方诗人爱咏海。可见中国诗人和西方诗人从自然界感受到的是不同的意义。

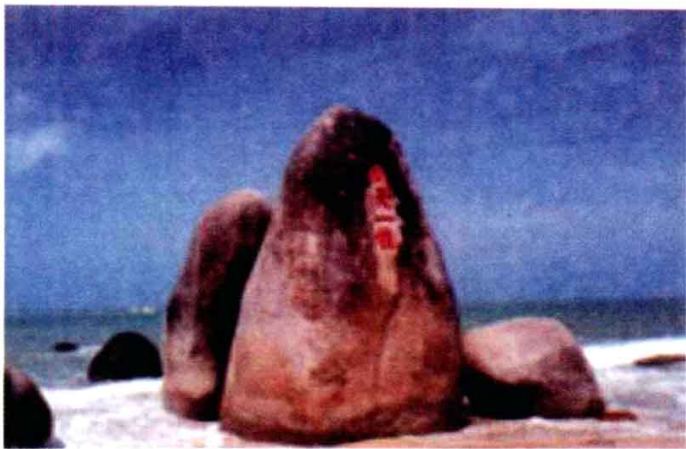
不论在中国或西方,咏山咏海的诗都不成比例,而呈一边倒的姿态,二者的比例恐怕要大于99比1。

是中国没有海,欧洲没有山吗?不是。欧洲有波罗的海、北海、地中海、黑海,外接大西洋;中国也有渤海、黄海、东海、南海,外接太平洋。中国有以昆仑山脉为主干的山系,昆仑横亘于中心;欧洲也有以阿尔卑斯山脉为主干的山系,阿尔卑斯横亘于中心。但中国历代咏山的名诗不计其数,咏海的名诗却似乎只有曹操的一首《观沧海》,他描写沧海上洪波涌起,尤其是“日月之行,若出其中,星汉灿烂,若出其里”的描写,气势雄浑,展现了作者博大的胸襟,但除了描写沧海之大,他没有再



作发挥,观过海之后就回去了。此外,祖珽《望海》写“登高临巨壑,不知千万里”,陆游《泛三江海浦》写“鳌负三山碧海秋”,也是描写沧海之大。中国还有些名家咏海的零星诗句,如李贺的“一泓海水杯中泻”,李商隐的“一杯春露冷如冰”,则说反话,极言沧海之小,以小见大,发人深思。

不论沧海是大是小,中国诗人对出海去探索的兴趣不大。汉高祖刘邦说:“威加海内兮归故乡”,他只统治四海之内,对海外没有野心。中国



海南三亚的天涯海角

人走到海角就算天涯,到此止步,也不再想去探索海角之外。中国人说的“海外奇谈”,指的大抵就是无稽之谈。白居易讲述“忽闻海上有仙山”时,接着马上说明:“山在虚无缥缈间”,属于虚拟世界。王维为送日本友人晁衡(阿倍仲麻吕)回国而赋诗,当然知道日本国的存在,但写的却是“积水不可极,安知沧海东?”——沧海无穷大,不可能到达尽头,哪里知道海以东是什么?

中国还有木华等人作过海赋,但不为人熟知。赋重在铺叙,与重在言志抒情的诗不同。在中国作者看来,大海浩淼,是适于铺叙的对象,而似乎并不太适于言志、抒情。

葡萄牙最大的诗人卡蒙斯(Luis de Camões, 1524? —1580)

曾浪迹海外近二十年，沿着葡萄牙航海家达伽玛的路线遍历了非洲、印度、澳门、马六甲，后来他把达伽玛的航海事迹神话化，写成了近一万行的民族史诗《卢济塔尼亚人之歌》。现在葡萄牙的罗卡角（位居欧洲最西端，是欧洲的“天涯海角”）纪念碑上，就刻着卡蒙斯诗中的名句：“Onde a terra se acaba e o mar começa”（陆止于此，海始于斯）。这个葡萄牙人与中国人



葡萄牙罗卡角及刻有“陆止于此，海始于斯”的石碑

不同，他走到海角不算天涯，反而把海角看作他的起点，探索天涯的宏大计划就从这里开始。这里既有开阔的胸怀，同时又蕴含着扩张主义。中国也有伟大的航海家，郑和下西洋早于达伽玛东来印度近一个世纪，航海成就绝不次于达伽玛，航海技术和船队规模远远超过后者，而且传达的纯粹是文明与和平的信息，毫无扩张野心。可惜没有诗人为他的出海探索赋诗，更不要说写成民族史诗了。

附带提一下，起源更早的《山海经》里不但有“山经”还有“海经”，但“海经”里除笼统提到“瓠居海中”、“闽在海中”、“蓬莱山在海中”之外，讲的都是奇民异兽，不是具体讲海。《山海

经》的性质大抵是巫书神话，固然有人认为其中的海外奇谈表明中国人早已到过美洲，但这还需求证。

我们知道中国诗人历来爱咏山水，不限于山，山水二字常常并提。《论语》云：“知者乐水，仁者乐山”，民间则有“游山玩水”之说。但我们所说的水指的是“山川”的水，“高山流水”、“山灵水秀”的水，一般与山相连，有山必有水。山川流到溪里、河里、江里，或汇集成湖，所以我们说行走江湖，但是从来不说行走大海。只要看看中国的山水画，就知道中国诗人心目中山水的姿容和境界了。中国诗和画里的水是清秀的，也是闲的，如“我心素已闲，青川澹如此”，“我自无心水自闲”，不是西方诗和画里习见的汹涌澎湃的海。中国人的审美偏重静态，不喜欢大海的动荡不安。

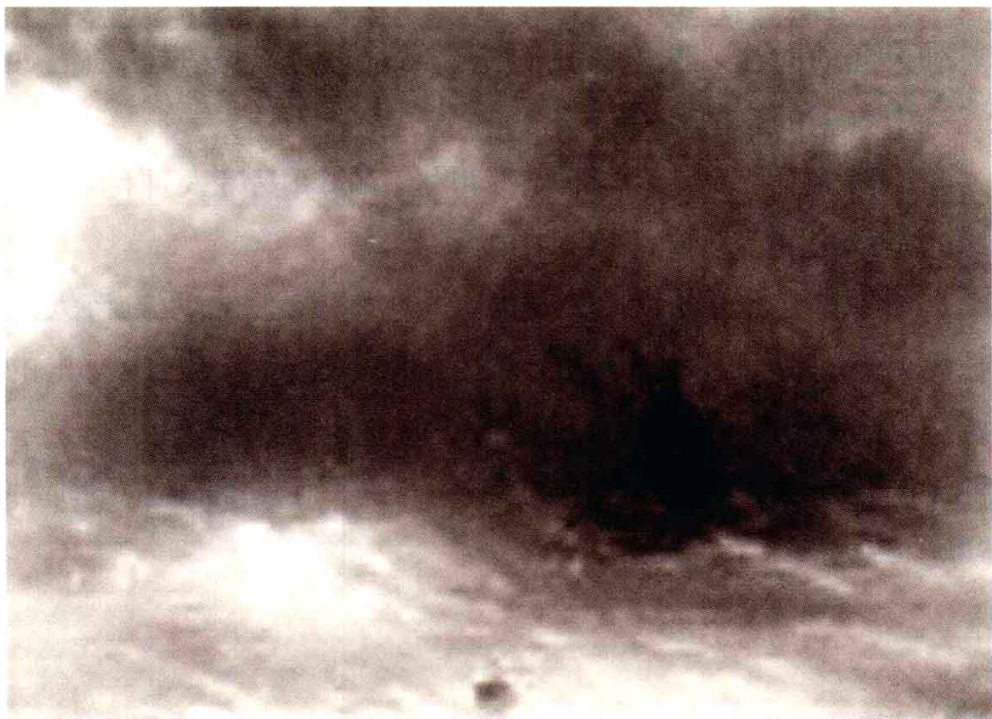
从地理观点看，如上所述，并不是中国没有海欧洲没有山，都有，不过多少比例的确不同，所以认真考究起来，地理条件对民族的审美是有影响的。虽然中国的海岸线很长，但欧洲的更长，中国和欧洲陆地面积差不多，海岸线则是18000公里与38000公里之比，相差一倍以上。若论中国的山，那是比欧洲多得多，欧洲多平原，而中国山地占全国面积的69%。欧洲最高峰在欧亚边陲的高加索山脉中，高5600多米，横亘中部的阿尔卑斯山脉最高峰勃朗峰高4800米；中国最高峰珠峰高8800多米，横亘中部的昆仑山脉中也有多座7000米以上高峰，一直延伸到四川大雪山中高7500多米的贡嘎山。要论地势平均高度，相差就更悬殊了，中国的平均海拔大约是欧洲的五、六倍。

中国的地理环境有点四面封闭：西面是高原，东面是太平洋，从前，外人不易进来，自己也不想出去。安居中土，自给自



足,靠家族务农,靠天吃饭。中国人崇拜天,从种田的平原上四面望去,唯有山接近天,所以中国人也敬仰山,感到“高山仰止”。再者,中国人是非常爱自然、崇尚自然的,但崇尚的是大陆的自然,眼光基本上只及于四海之内。而由于中国的平地全都开垦了,只有山里还保持着自然环境(说的是在20世纪砍伐森林之前),于是爱自然的诗人也就爱到山里去,一到山里就感到自在,可以泉石笑傲,渔樵隐逸;何况中国的山里还有寺,有观,有禅,有仙。

至于欧洲呢,其实是欧亚大陆西部的一个大半岛,三面环海,其文化发源地希腊则是个小半岛,也是三面环海,还有许多希腊城邦分布在小亚细亚沿海和岛屿上,与希腊半岛要靠海上来往。希腊人自古就爱向海外开拓冒险,借以谋生,练出了一副



艾瓦佐夫斯基作《狂风》



个人英雄主义的性格,荷马史诗描写的航海英雄奥德修斯(又名尤利西斯)就是欧洲人的典范。欧洲的英国、爱尔兰、冰岛等是海岛国家,西班牙与葡萄牙、挪威与瑞典、意大利、丹麦则是半岛,出门见海,所以心与海贴得很紧。

西方的咏海诗不计其数,例如我们教材(飞白发给研究生的诗学教材)一开头讲的马拉美的《海风》、洛尔迦的《海水谣》等诗。习习海风对西方诗人是不可阻挡的召唤。中国人对海风就没有那么大的兴趣,倒是山风,以及由山和风二字组成的“岚”更为钟情(当然“岚”的所指不是山风,而是山中飘浮的雾气),一个班里就有几个女生名字叫“岚”的。

西方咏海诗中名作也很丰富。如柯尔律治作有海上传奇《老水手咏》,席勒有英雄谣曲《潜水者》,普希金有著名抒怀诗《致大海》,兰波有出神入化的《醉舟》,等等,大都有英雄情怀和浪迹天涯的向往。这里让我们先读两首短诗以见一斑,看看西方诗中典型的恋海情结。

讲西方咏海诗,不能不提愤世嫉俗的摩罗诗人拜伦,下面译的是拜伦的许多咏海诗章中的一节。

与中国诗人偶尔写的“观海”、“望海”诗不同,西方诗人的咏海诗不是处于岸上审美的诗,而是投身于海浪之中搏击的诗。对于浪漫主义诗人而言,把自己的命运投入狂风巨浪,是一种无与伦比的幸福,读他们的诗,不难感受到迸涌其中的那种“摩罗诗力”。

## CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE

Canto III      George Gordon Byron

Once more upon the waters! yet once more!  
And the waves bound beneath me as a steed  
That knows his rider. Welcome to their roar!  
Swift be their guidance, wheresoe'er it lead!  
Though the strained mast should quiver as a reed,  
And the rent canvas fluttering strew the gale,  
Still must I on; for I am as a weed,  
Flung from the rock, on Ocean's foam, to sail  
Where'er the surge may sweep, the tempest's breath  
prevail.

### 恰尔德·哈罗德游记

[英] 拜伦(1788—1824)      [第3章第2节]

又出海了! 又一次出海航行!  
像骏马认出了骑手, 海涛  
驮着我欢蹦乱跳! 欢迎的涛声!  
不论带我向何方, 但愿它快跑!  
尽管绷紧的桅杆如芦苇飘摇,  
尽管撕裂的帆布在风中拍打,  
我无退路, 我恰似一株野草

从岩上刮下落入了大海浪花，  
随着横扫的狂风巨浪驶向天涯。

(飞白译)

再看一首莱蒙托夫的《帆》。莱蒙托夫生在浪漫主义高潮年代，偏又遭遇沙皇政府的高压统治，他诗中吐露的是对当代的蔑视，对风暴的期待，对干预生活的渴望和对无用武之地的苦闷。作者追随拜伦，化身为茫茫雾海中的一叶孤帆，焦虑地呼唤那迟迟不来的风暴，喊出了“唯有风暴中才有安详”的心声：

ПАРУС      Михаил Лермонтов

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?...

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! Он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

## 帆 [俄] 莱蒙托夫(1814—1841)

在大海的蒙蒙青雾中  
一叶孤帆闪着白光……  
他在远方寻求什么？  
他把什么遗弃在故乡？……

风声急急，浪花涌起，  
桅杆弯着腰声声喘息……  
啊，——他既不是寻求幸福，  
也不是在把幸福逃避！

帆下，水流比蓝天清亮，  
帆上，一线金色的阳光……  
而叛逆的帆呼唤着风暴，  
仿佛唯有风暴中才有安详！

(飞 白 译)

与中国诗中罕见咏海诗一样，西方诗人中咏山的也相当难找。华兹华斯算一个，他吟咏他隐居的湖区风光，有一首诗写到过当地的艾尔弗林山。海涅是一个既写山又写海的诗人，他有长篇《哈尔茨山游记》，从标题看，似乎应该全面写山，其实其中只有寥寥几句写“我要登山去，那里有参天的枞树，有



自由的风”，而真正写山景的只有一行诗：“许多山峰在雾海里荡漾”，这看起来倒很像黄山景色，可惜仅写了区区一行。而他的《北海》组诗却以洋洋洒洒的一千余行，全方位地歌颂了北海的各种面貌，如黄昏、日落、黑夜，平静、风暴、海难，等等，从写景到抒情，从自然到神话，无所不备，其丰富性与他写山相比可谓是一千比一。好像是写山时诗笔干涩，而遇到海闸门就打开了，诗人的情感就滔滔奔涌了。

常与山打交道的有一个美国诗人弗罗斯特，他有一首诗，题目就叫做《山》。诗中说，诗人（或speaker，即讲述人）在大山下遇到一个本地人，交谈之下，得知他在此地住了一辈子了，但一辈子没有爬过这座山。这位山民和愚公相像，嫌山待在那里碍事：“那玩意儿太占地方”。山民回答诗人的询问，大意是说：“我一辈子围着山脚打转，一直也想上山看看，但真要去爬它，倒觉得没什么意思。假如既不是牛群到了时候没回家，也不是提着猎枪去追踪一头流窜的黑熊，为爬山而爬山岂不是不切实际。”当然，弗罗斯特把此事写出来，有启发人们反思的用意，但这也确实证明了山在中国人看来很有意思，在西方人看来却没什么意思。不错，现代西方人已学会了爬山，但或是为攀登，或是为滑雪，总之是为体育，而不是为文学，不是为精神追求，不是为“高山仰止”。有“高山仰止”感觉的只有一个庞德。他因在第二次世界大战中支持了法西斯意大利，战后被囚在“训练营”，此时写成长篇巨制的《诗章》，抒发了心仪孔子、仰望泰山的心声。

据我所知，聂鲁达的长诗《玛丘毕丘的群山》(Alturas de Macchu Picchu)要算西方写山颂山的特例，这是一部有史诗气魄的颂歌。玛丘毕丘在安第斯山脉间秘鲁境内，有印加帝国

的著名文化遗迹,聂鲁达试图在这里寻拉丁美洲之根,寻访那“傲然矗立的、似乎是我所归属的、被遗弃了的世界”,寻访美洲自己的历史:

**Sube conmigo, amor americano.**

**Besa conmigo las piedras secretas.**

跟我一起攀登吧,美洲的爱!

跟我一起亲吻隐秘无言的岩石。

大家知道,印加帝国是印第安人所建,而印第安人是从亚洲越过白令海峡去美洲的,不属于西方传统。

咏山诗的宝库当然是在中国诗中。中国咏山的名诗不计其数,每个读者都能说出许多耳熟能详的咏山名句来,诸如“悠然见南山”,“归卧南山陲”,“深山何处钟”,“远上寒山石径斜”,“只缘身在此山中”,等等,所以我本来几乎都用不着再引。但为了作形象化的比较,我们还是引几首有代表性的名家名作在这里:

## 山居秋暝 王维

空山新雨后,  
天气晚来秋。  
明月松间照,  
清泉石上流。

竹喧归浣女，  
莲动下渔舟。  
随意春芳歇，  
王孙自可留。

## 望岳

杜甫

岱宗夫如何？  
齐鲁青未了。  
造化钟神秀，  
阴阳割昏晓。  
荡胸生层云，  
决眦入归鸟。  
会当临绝顶，  
一览众山小。

## 独坐敬亭山

李白

众鸟高飞尽，  
孤云独去闲。  
相看两不厌，  
只有敬亭山。



陈裸作《画王维诗意图》

[附飞白英译文]

## SITTING ALONE AT MOUNT JINGTING

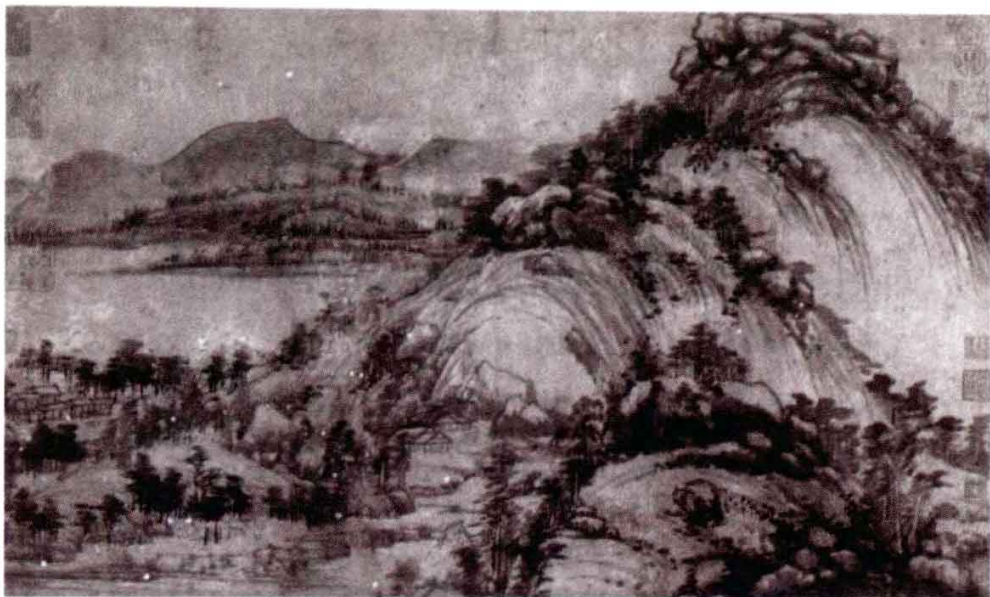
Flocks of birds have flown high and vanished,  
A solitary cloud, too, left for its lee.  
Never tired of gazing at each other—  
Only thou, Mount Jingting, and me.

### 访隐者不遇 贾 岛

松下问童子，  
言师采药去。  
只在此山中，  
云深不知处。

山和海既然都是伟大自然景观，咏山和咏海本来完全属于“同类项”，但对照一下中国咏山诗和西方咏海诗，就会发现二者文化内涵和艺术风格的差异和对立要远远大于其共性，而呈现为一场山与海的对话。中国诗人写山是静态的，平衡的，西方诗人写海是动态的，打破平衡的。中国诗人写山，心态是内向的，是向内心回归的；西方诗人写海，心态是外向的，是向远方开拓的。中国诗人写山，象征的是和谐，西方诗人写海，象征的是抗争。中国诗在自然中见到人格和伦理，西方诗在自然





黄公望作《富春山居图》

中见到神秘而巨大的力量。中国诗人爱山,感受的是山对人的吸纳,人与山的认同;西方诗人爱海,感受的是海对人的挑战,人与海的较量。

我们以上引的几位中国诗人风格并不一样,如李白写的山和作者一样透着清高傲岸之气,诗人说唯自己与山超凡脱俗,相敬相爱,“相看两不厌”,其他人在他俩面前都相形见绌;杜甫的“会当临绝顶,一览众山小”与此异曲同工,但又饱含着“仁者乐山”的气魄和胸怀;而王维和贾岛写山充满禅意,诗人以隐逸的品格融入其中,人与自然浑然一体。儒家在山中看到德,道家在山中看到仙,佛家在山中看到禅,但哪怕风格有所不同,中国咏山诗有共同的审美取向,而与西方诗有别:中国诗人咏山时倾向于主客体和谐的关系,在移情作用的审美观照中,主体不是和对象对立,仿佛也不是面对对象在观察,而是人与山契合认同,在精神上融汇无间,甚至达到一种山即是人、人即是

山,物我两忘的境界。

西方诗人的咏海诗,固然也有移情和认同,也有人与海相敬相爱的胸怀,但其根本特色却在于人与海的主客体对立关系。在西方咏海诗中,人与海永远是斗争的敌手,永远是对立面。他们的相敬相爱不是出于和谐,而是出于敌手之间的相互尊重:人与海双方都是强者,尽管海比人更强,但人也不甘示弱,积极迎接海的挑战。这种人与自然对立的情形,在中国山水诗中是看不到的,而且简直是不可思议的。

中国咏山诗有悠久的历史传统,西方咏海诗也有其悠久的历史渊源。因为对我们而言西方文学是“他者”,是我们不熟悉的,因此本文对西方咏海诗稍作侧重介绍。

沿着西方诗的历史画廊回溯,可以看到在史诗时代,荷马就开创了西方咏海诗的传统。在《奥德赛》中,海总是代表着神意与人为敌。所谓神意,实际上反映了在航海技术落后的时代,古希腊人面对海洋这不可抗自然力时身受的巨大威胁。此后西方的航海史诗,从古希腊《阿尔戈号英雄纪》到卡蒙斯《卢济塔尼亚人之歌》,无不以《奥德赛》为样板。这里我们举维吉尔的《埃涅阿斯纪》为例,这部古罗马史诗忠实继承和发展了荷马传统。下面节录海对人严酷挑战的著名片断,这代表着海在西方文学中的经典形象(原文是拉丁文)。

## AENEIDOS, Liber I      Vergilius

Haec ubi dicta, cavum conversa cuspide montem  
impulit in latus: ac venti, velut agmine facto,

qua data porta, ruunt et terras turbine perflant.  
Incubuere mari, totumque a sedibus imis  
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis  
Africus, et vastos volvunt ad litora fluctus.  
Insequitur clamorque virum stridorque rudentum.  
Eripiunt subito nubes caelumque diemque  
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.  
Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether,  
praesentemque viris intentant omnia mortem...

(Excerpt)

## 埃涅阿斯纪(片断)

[古罗马] 维吉尔(前70—前19)

[风神埃俄路斯]掉转矛头向空心山  
侧面扎去,只见各路风像排着队似的  
从破口冲出,像龙卷似的卷过地面  
又扑向大海,把它从最深的海底掀起——  
东风、南风一齐出动,还有挟带着暴雨的  
亚非利加风,把滔天巨浪卷向海岸,  
紧接着是人们的喊叫,缆索的吱嘎。  
转眼间乌云遮没了特洛伊人眼前的  
天空和白昼;一片黑夜把大海盖严。  
雷声响彻两极,天穹闪着稠密的电火,





艾瓦佐夫斯基作《海难》

一切迹象都威胁着人们：死到临头！……

(飞白译)

代表神意对人威胁压迫的海意象,和奥德修斯(尤利西斯)代表的坚毅航海者意象作为矛盾的双方,在西方具有原型的意义。史诗英雄奥德修斯是航海者的祖师爷,具有足智多谋、百折不挠的品格。尽管如此,在史诗时代,海代表着神意对人压迫,对人挑战,而英雄也唯有依靠神力佑护,才能坚持抗争,克服困难。但随着人文主义的兴起,西方咏海诗就不再依赖神力,而以人为本来应对海的挑战了,航海者意象的象征意义也因而进一步发展丰富,加强了开拓、进取、叛逆、探索、求知的内涵。19世纪英国诗人丁尼生塑造的尤利西斯就呈现了这样的面貌。丁尼生沿着但丁的思路,阐释说:在海上漂泊十年,经历千难万险,终于回到自己的小国伊大嘉后,作为水手原型的尤利西斯不满



于当一个国君过无所作为的安逸生活，决心重新出海去漂泊和探索，这第二次出海，他就再也没有回来。

ULYSSES      Alfred Tennyson

I am become a name;  
For always roaming with a hungry heart...  
I am a part of all that I have met;  
Yet all experience is an arch wherethrough  
Gleams that untraveled world whose margin fades  
For ever and for ever when I move.  
How dull it is to pause, to make an end,  
To rust unburnished, not to shine in use!  
As though to breathe were life! Life piled on life  
Were all too little, and of one to me  
Little remains; but every hour is saved  
From that eternal silence, something more,  
A bringer of new things; and vile it were  
For some three suns to store and hoard myself,  
And this gray spirit yearning in desire  
To follow knowledge like a sinking star,  
Beyond the utmost bound of human thought.  
...  
The lights begin to twinkle from the rocks;  
The long day wanes; the slow moon climbs; the deep

Moans round with many voices. Come, my friends.  
'T is not too late to seek a newer world.  
Push off, and sitting well in order smite  
The sounding furrows; for my purpose holds  
To sail beyond the sunset, and the baths  
Of all the western stars, until I die.

(Excerpt)

尤利西斯(节选) [英] 丁尼生(1809—1892)

我已经变成这样一个名字，  
我如饥似渴地漂泊不止……  
我自己是我全部经历的一部分；  
而全部经验，也只是一座拱门，  
尚未经历的世界在门外闪光，  
而随着我一步一步的前进，  
它的边界也不断向后退让。  
最单调最沉闷的是停留，是终止，  
是蒙尘生锈而不在使用中发亮！  
难道说呼吸就能算是生活？  
几次生命堆起来尚嫌太少，  
何况我唯一的生命已余年无多。  
唯有从永恒的沉寂之中抢救  
每个小时，让每个小时带来

一点新的收获。最可厌的是  
把自己长期封存、贮藏起来，  
让我灰色的灵魂徒然渴望  
在人类思想最远的边界之外  
追求知识，像追求沉没的星星。

.....

礁石上的灯标开始闪光了，  
长昼将尽，月亮缓缓攀登，  
大海用无数音响在周围呻唤。  
来呀，朋友们，探寻更新的世界  
现在尚未为时过晚。开船吧！  
坐成排，划破这喧哗的海浪，  
我决心驶向太阳沉没的彼方，  
超越西方星斗的浴场，至死方止。

(飞白译)

众所周知，为了寻找通往东方的新航路，欧洲人于15世纪开始一波波的海外探险，这导致了地理大发现和大规模的殖民主义。从美洲原住民的角度看，哥伦布“发现”美洲带来的是灾难。但哲学家诗人尼采在下面写的是另一个主题，“新的”哥伦布借哥伦布航海的意象抒怀，表现的是与传统价值观念彻底决裂誓不返航的意志（诗中提到的热那亚是哥伦布的家乡）。

## DER NEUE COLUMBUS

Friedrich Nietzsche

Fremdestes ist nun mir teuer!  
Genua—das sank, das schwand—  
Herz, bleib kalt! Hand, halt das Steuer!  
Vor mir Meer—und Land? —und Land? —

Stehn fest wir auf den Füßen!  
Nimmer können mir zurück!  
Schau hinaus: von fernher grüßen  
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!

(Excerpt)

### 新的哥伦布(节选) [德] 尼采(1844—1900)

最陌生的,于我最贵重!  
对于我,热那亚已沉入海底。  
心要冷静! 手握舵轮!  
前方是大海,何处是陆地?

让我们站稳脚跟,坚持住!  
我们绝不能再回头!  
看,唯一的死亡、荣誉和幸福  
正在远方向我们招手!

(飞白译)



也有诗人愿意写得稍微轻松一点,例如下面这首出自现代诗人笔下的《海恋》,它充分表现了挑战风浪向往自由的恋海情结。此诗寓意广阔,由于诗中航海主题和人生主题结合为一,所以你既可以把它读得比较轻松,也仍然可以把它读得比较沉重——若从人生角度去读它,那么“在当班劳累后好好睡一觉沉入甜美的梦乡”,意味的就是劳累一生之后的死亡。加之在原文中,作者大量运用alliteration即辅音头韵,采用加长的7重音诗行和动荡碰撞的节奏,生动地模拟了海浪的冲击起伏和帆船的摇荡颠簸,这都是使得此诗大受欢迎的原因。

顺便说明一下,原题Sea Fever中的fever本是“发烧”、“热病”的意思,比“恋”字表达的情绪要更为躁动而强烈,我译为“恋”可能多少有点不到位。问题是若译为《海热》、《海热病》或《海发烧》,则不好理解,甚至有点不知所云。除非是稍微引申一下,成为《航海热》或《航海发烧友》,才能达意,但这样一来又失却了文学性。——品味一下便知:“航海热”的措辞是新闻性的,“航海发烧友”则成搞笑性的了,可见译事之难。所以我终于译作了抒情性的《海恋》。

依靠现代航海技术,海对人的挑战已不像古代那么严酷,所以作者如今能写得比较轻松,而更多地强调航海的欢乐。但传统的“人/海”关系不会改变,水手的欢乐归根结底是迎接挑战的欢乐。即便是对于梅斯菲尔德这类航海“发烧友”,出海仍然是一场投入全身心的战斗:真正的水手盼望的就是风起云涌,浪花飞溅,风如刀割,盼望的就是滚滚海潮发出“野性的召唤”。

SEA-FEVER      John Masefield

I must down to the seas again, to the lonely sea and the sky,  
And all I ask is a tall ship and a star to steer her by,  
And the wheel's kick and the wind's song and the white sail's  
shaking,  
And a gray mist on the sea's face and a gray dawn breaking.

I must down to the seas again, for the call of the running tide  
Is a wild call and a clear call that may not be denied;  
And all I ask is a windy day with the white clouds flying,  
And the flung spray and the blown spume, and the sea-gulls  
crying.

I must down to the seas again to the vagrant gypsy life.  
To the gull's way and the whale's way where the wind's like a  
whetted knife;  
And all I ask is a merry yarn from a laughing fellow-rover,  
And quiet sleep and a sweet dream when the long trick's over.

## 海 恋 [英] 梅斯菲尔德(1878—1967)

我一定要再次出海,驶向寂寥的海天之间,  
我什么都不要只要一颗导航的星和一艘帆船,  
还有舵轮的抗力和海风的歌和白帆的摇荡,  
还有海面上灰蒙蒙的雾气和灰蒙蒙的晨光。

我一定要再次出海,因为这滚滚海潮的召唤  
是野性的召唤是清晰的召唤是如此不可阻拦;  
我什么都不要只盼着那起风的日子白云飞扬,  
还有浪花喷涌海沫飞溅海鸥的叫声清亮。

我一定要再次出海过吉卜赛人的流浪生活,  
走那海鸥的路走那鲸的路迎面风如刀割;  
我什么都不要只要个欢乐旅伴讲讲异域风光,  
在当班劳累后好好睡一觉沉入甜美的梦乡。

(飞 白 译)

通过东西方的代表作可以看到,这场山与海的对话不仅反映出东西方审美观的不同,同时也反映出东西方自然观的不同。东方人将自然人文化、伦理化,西方人则将自然对象化、客体化。这里还应当提一句:西方诗人对自然的客体化态度,并不因选择写海或写山而有所改变。弗罗斯特老年住在新罕



布什尔州的白山山区时，写过不少以山区为背景的诗，虽然恐怕难以归入“咏山诗”一类（我们千万不要以为他会写王维式的空山新雨、深林明月）。我访问过他卜居的地方，那里人烟稀少，风景优美，环境幽静，是个值得羡慕的隐居之地。但是读一读弗罗斯特的山区诗可能会出乎大家的意料，因为其中表现的全是（或至少是带有）山林间的神秘恐怖，其主题往往令中国读者觉得匪夷所思。例如窗外那棵松



荆浩作《匡庐图》

树，黑黝黝的，夜夜伸出枝枝桠桠的手，摸索着企图打开人家卧室的窗闩；又如山民的妻子一天进林去，没有回答丈夫的呼唤而突然隐进了蕨丛，从此就永远消失无踪……有趣的是，中国诗人写山林写得那么多，但哪怕是隐居独处，哪怕是空山不见人，却从来没有一棵松树威胁过山间隐士，从来没有一个中国诗人感到过神秘恐怖。中国诗、中国画中山的形象多奇拔险峻，但哪怕是“天姥连天向天横”，哪怕是“噫吁嚱危乎高哉”，



也不会使人惊恐,依然是吸纳的而不是逼迫的,险峻的山更有仙气,山上更可能有仙人,所以依然是可居而宜人的。

我并不是说弗罗斯特感到神秘恐怖有什么不对。中国诗人与自然保持和谐融通,弗罗斯特对自然抱有敬畏之心,都可以说是对科学主义、工具理性的一种抵制,对人类“战胜自然”傲慢野心的一种抵制。针对近代人借科学之力的狂妄自满,弗罗斯特借此警告说这样是危险的,自然对人永远会保持着它的神秘,人对自然永远应该抱有敬畏之心,永远应该谦虚谨慎。尤其是在当今之世。

最后,就让我们欣赏他的一首奇特的咏海诗《在太平洋边》。这是一首预言诗,预言大海有一天必将攻击陆地,陷人类于灭顶之灾。不过要说奇特也并不奇特,弗罗斯特继承的本是荷马、维吉尔的传统。

为了唤起人们的警觉,弗罗斯特把海洋形象拟人化,赋予他愤怒的情感和谋划报复的居心,这就是诗中的海洋形象令人惊恐的原因。诗人告诉我们:这一回,水真的“愤怒”了,水想对陆“做点什么事”,这不是对陆发动一般性的攻击,而是要比传说中的大洪水来势更猛,要“刷新水对陆攻击的历史”。面对水这种史无前例的攻击,海岸发怵了,想靠背后的悬崖撑腰,悬崖也害怕了,想靠背后的大陆支持,但是就连整个大陆也顶不住了,世界的黑夜即将到来。弗罗斯特在八十多年前就预感到了未来的环境危机:这将不是短暂的一夜的灾难,“而是一个时代变黑”!

弗罗斯特发的是严重警告,但诗歌语言又贵在含蓄,所以他有些话说得重,有些话又说得轻(故意来两句轻描淡写),在

一轻一重之间引发人们的深思。例如说,大江溃决的情景我们可以想见的,如果是“大洋溃决”,比大江溃决当然恐怖万倍,弗罗斯特却说,还不止此,将来“会有超过大洋溃决的事发生”。此言极重。可是他换句话又说:海仅仅是“想对海岸做点什么事”,此言极轻。但极轻中就含有极重。又如他说危机已在进逼,结果将不是短期的灾难,“而是一个时代变黑”!此言极重。可是面对自然的愤怒,他又轻描淡写地说:人类“或许该有准备”?此言又似乎极轻。为什么要用这种口气呢?因为现代诗人已失去了“先知”职能,他没有指示人们去做准备的权力。人类是否“或许该有准备”全凭自己觉悟。于是诗人就只能打上一个问号了。

根据《旧约·创世纪》,在创世之初,上帝说的第一句话是“要有光”,于是世上就有了光。弗罗斯特据此推断,当世界的剧目演完,剧终幕落之际,上帝说的最后一句话应当是“熄灯”。但如今的问题却是:远没到世界末日来临,没等上帝说最后的那句“熄灯”,人类可能就要把世界环境弄坏,从而也把生物和自身毁灭了。

话题似乎已经稍稍超出了文学,不过生态文学也是文学,是当今文学的重要部分。

弗罗斯特诗中描绘的景况,在近年来频发的自然灾害中,特别是在2004年印度洋大海啸中已经部分应验,初露端倪。2004年这场灾难我们记忆犹新:印尼西部亚齐的地震引发海啸,海啸横扫整个印度洋,所到之处对陆地发动攻击,所向披靡,造成29万人死亡。弗罗斯特的预言似乎正在变成现实。但愿人类能有所准备,让诗末两行的预言不要提早实现:

ONCE BY THE PACIFIC      Robert Frost

The shattered water made a misty din.  
Great waves looked over others coming in,  
And thought of doing something to the shore  
The water never did to land before.  
The clouds were low and hairy in the skies,  
Like locks blown forward in the gleam of eyes.  
You could not tell, and yet it looked as if  
The shore was lucky in being backed by cliff,  
The cliff is being backed by continent;  
It looked as if a night of dark intent  
Was coming, and not only a night, an age.  
Someone had better be prepared for rage.  
There would be more than ocean-water broken  
Before God's last Put out the light was spoken.

(Excerpt)

有一日在太平洋边

[美] 弗罗斯特(1874—1963)

裂开的水发出带雾的巨响，  
一排巨浪高过一排巨浪，  
它们想对海岸做点什么事，  
好刷新水对陆攻击的历史。



空中的乌云毛毵毵，黑压压，  
像在闪闪眼光中吹来的鬃发。  
你说不准，但看来似乎是：  
海岸在庆幸背后有悬崖支持，  
悬崖则庆幸还背靠着大陆；  
似乎黑夜进逼，有凶险意图，  
不仅是一夜，而是一个时代变黑！  
面对如此愤怒，或许该有准备？  
会有超过大洋溃决的事发生，  
没等上帝说最后的那句“熄灯”。

(飞白译)



2004年印度洋大海啸袭来的瞬间





我给我的研究生们发了下面的四首诗。两首是《红楼梦》中的诗,发了杨宪益、戴乃迭的英译文和中文原文;两首是英美诗人的诗,只发英语原文,不发飞白中译文。我要求他们先自行译成中文(从翻译中考察他们对诗的情调、意蕴的理解和把握程度),然后再综合比较这四首诗,写成一篇期末论文——当然是英语写作。这次作文是为他们写学位论文作的小型练笔。(下文所印的)两首英语诗的飞白中译文,我是在总结讲评时才发给他们参考的。

这一讲的内容是我为他们作的讲评。先来读所讨论的诗:

IS MY TEAM PLOUGHING      A. E. Housman

“Is my team ploughing,  
That I was used to drive  
And hear the harness jingle

When I was man alive?"

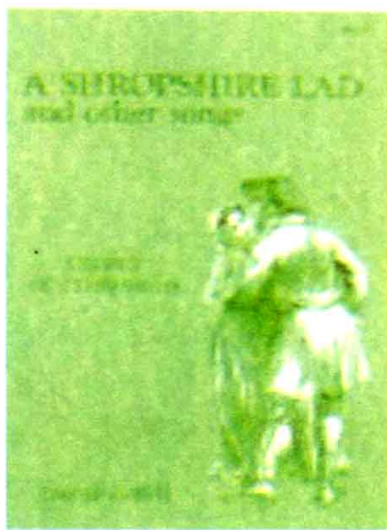
Aye, the horses trample,  
The harness jingles now;  
No change though you lie under  
The land you used to plough.

"Is football playing  
Along the river shore,  
With lads to chase the Teather,  
Now I stand up no more?"

Aye, the ball is flying,  
The lads play heart and soul;  
The goal stands up, the keeper  
Stands up to keep the goal.

"Is my girl happy,  
That I thought hard to leave,  
And has she tired of weeping  
As she lies down at eve?"

Aye, she lies down lightly,  
She lies not down to weep:  
Your girl is well contented.



豪斯曼诗集《什罗普郡  
一少年》封面

Be still, my lad, and sleep.

“Is my friend hearty,  
Now I am thin and pine,  
And has he found to sleep in  
A better bed than mine?”

Yes, lad, I lie easy,  
I lie as lads would choose;  
I cheer a dead man's sweetheart,  
Never ask me whose.

## 我惯于使唤的牲口

[英] 豪斯曼(1859—1936)

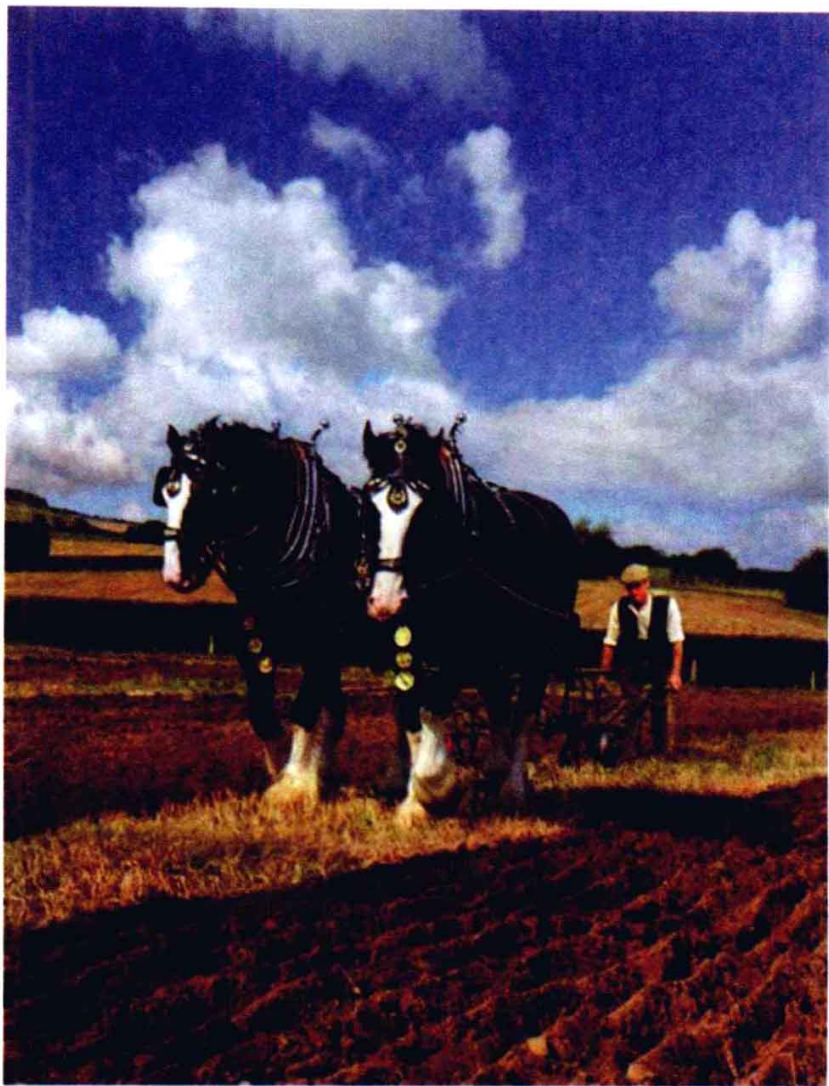
“我惯于使唤的牲口  
是否仍在犁田？  
我听惯它们的铃铛  
当我还活在人间。”

是的，铃铛仍在丁当，  
牲口仍在犁田；  
一切如常，尽管你已躺在  
你犁过的土地下面。



“在那河边的滩地  
是否仍比赛足球？  
如今当我已不能立起，  
青年们是否仍追皮球？”

是的，皮球照常地在飞，  
青年们仍鼓足劲头；  
球门仍立着，门将仍立着，



努力把球门把守。

“我的姑娘是否幸福？  
我对她真难以割舍。  
到晚上她躺下来安睡，  
是否早已经哭累？”

是的，她躺下得轻松，  
并不是躺下来流泪：  
你的姑娘心满意足。  
安心吧，朋友，安心地睡。

“我的朋友是否健康，  
当我已枯萎凋零？  
他可曾找到一张好床，  
比我的更为温馨？”

是的，我舒适地上床，  
做青年人爱做的事情；  
我抚慰一个死者的对象——  
切莫问她是谁的恋人。

(飞 白 译)

PROVIDE, PROVIDE      Robert Frost

The witch that came (the withered hag)  
To wash the steps with pail and rag,  
Was once the beauty Abishag.

The picture pride of Hollywood,  
Too many fall from great and good  
For you to doubt the likelihood.

Die early and avoid the fate.  
Or if predestined to die late,  
Make up your mind to die in state.

Make the whole stock exchange your own!  
If need be occupy a throne,  
Where nobody can call you crone.

Some have relied on what they knew;  
Others on being simply true.  
What worked for them might work for you.

No memory of having starred  
Atones for later disregard,  
Or keeps the end from being hard.

Better to go down dignified  
With boughten friendship at your side  
Than none at all. Provide, provide!

## 准备吧,趁早 [美] 弗罗斯特(1874—1963)

那干瘪老太婆像个母夜叉,  
用铁桶、抹布来把台阶擦,  
她曾是绝代美人阿比莎。<sup>[注]</sup>

请看好莱坞的影片偶像,  
多少人从顶峰一落千丈,  
谁还能怀疑如此下场?

须早死才能免晚景惨淡。  
如果命中注定你死得晚,  
那只好下决心死得体面。

挣钱吧! 挣他个股票交易所!  
必要时干脆占他个宝座,  
那时谁还敢叫你老太婆?

有些人靠的是自己的知识,  
有些人靠的是为人真实,



有助他们的,你也可试试。

回忆当明星的一度辉煌,  
补偿不了日后冷落凄凉,  
避免不了晚年苦境难当。

临终的体面毕竟少不了。  
哪怕花钱买朋友关照,  
也比没有好。准备吧,趁早!

(飞白译)

[注:据《圣经》,阿比莎是为伺候大卫王而在以色列全境选美中选出的美少女。]

## 《红楼梦》诗二首 曹雪芹

### 好了歌注

陋室空堂,当年笏满床;  
衰草枯杨,曾为歌舞场。  
蛛丝儿结满雕梁,  
绿纱今又糊在蓬窗上。  
说什么脂正浓、粉正香,  
如何两鬓又成霜?  
昨日黄土陇头送白骨,

今宵红灯帐底卧鸳鸯。  
金满箱，银满箱，  
展眼乞丐人皆谤。  
正叹他人命不长，  
哪知自己归来丧！  
训有方，保不定日后作强梁；  
择膏粱，谁承望流落在烟花巷！  
因嫌纱帽小，致使锁枷扛；  
昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长。  
乱哄哄你方唱罢我登场，  
反认他乡是故乡。  
甚荒唐，到头来都是为他人作嫁衣裳！

## 葬花吟(节录)

花谢花飞飞满天，  
红消香断有谁怜？……  
愿奴胁下生双翼，  
随花飞到天尽头。  
天尽头，何处有香丘？  
未若锦囊收艳骨，  
一抔净土掩风流。  
质本洁来还洁去，  
强于污淖陷渠沟！



刘旦宅作《黛玉葬花》

尔今死去侬收葬，  
未卜侬身何日丧？  
侬今葬花人笑痴，  
他年葬侬知是谁？

试看春残花渐落，  
便是红颜老死时。  
一朝春尽红颜老，  
花落人亡两不知！

关于这个论文题，我还作了以下提示：

“以上四首诗虽然风格、语调、文化色彩差别甚大，但主题都是感叹人情冷暖，命运无常。试写一篇论文加以评论和比较。

“和以前的作文题不同，这次的题目较难纳入现成的公式或答案。这尤其是因为这三位作者都以性格/风格独特著称，而且都生活在价值观念出现危机（在西方是宗教信仰危机，在中国则是宗法伦理危机）的时代的缘故。三位诗人的态度或多或少都是非正统的，这种态度有助于他们把人生命运看得更为透彻。

“这几首诗既有抒情性，又有戏剧性，蕴涵较丰，应当说是分析比较的好题目。这次的题目是开放型的，分析比较的角度大家可以自选。可供选择的角度很多，例如：作者的人生观、态度和文化背景，他们言说的方式、语调和言外之音，诗中采用的独特艺术手法及其效果，每首诗中的说话人（speaker）与作者的关系，以及为什么是这种关系，等等。”

我提示的可供选择的角度，实际上包括了作者研究、社会文化研究、互文性研究、文本研究、读者反应研究和叙事结构研究等方面。可是由于外语专业学生的文学理论基础相对薄弱，收齐了论文一看，采取不同研究角度的很少，大都还是落入了“作者生平加阶级分析”的公式化窠臼，这种写法的缺点



是既脱离生活,也脱离文学。

我在讲评时说:大家的论文做得努力,有许多亮点,但是由于这个题目没有现成答案可套,对我们的思维还是构成了不小的挑战。现存的问题主要是缺乏文学理论的准备,因此不大找得到切入点。多数论文写的是作者生平加阶级分析,以社会学批评代替文学批评;许多论文作者不约而同地批评这四首诗的“悲观消极”倾向;少数论文虽然选择了分析“说话人”这个角度,却又把作品中的说话人简单地等同于作者。

我并不是主张写论文必须套用西方文论,我尤其反对堆砌术语而言之无物。我的意思是:写文章必须要有自己的发现,而具备必要的理论基础则有助于开阔视角。其实,这样的题目完全可以从多角度来探讨,路子非常广阔。例如从叙事模式和手法看,豪斯曼诗采用陌生化手法和戏剧性逆转,弗罗斯特和曹雪芹诗中则采用反讽和意象对照等手法,说明这几首诗虽然主



雷顿作《田园牧歌》

题类似,却可以用很不同的手法来表现。从隐喻研究角度看,曹诗中纱帽和雕梁等是中国官场的隐喻符号,花落花飞、柳絮杜鹃是营造悲剧气氛的典型中国式隐喻符号。再如从原型和文化角度看,豪斯曼诗中的田园气氛是以古希腊古罗马的牧歌为原型的,在此类牧歌里,牧童和少女们对唱恋歌,其背景是阿卡狄亚(Arcadia),古希腊的“桃花源”。但豪斯曼却在这样的背景衬托下写出了田园诗的反面,从而营造出了“失乐园”的情调,他把阿卡狄亚去魅化了,他的什罗普郡(Shropshire)这个现代阿卡狄亚已不复是桃花源。豪斯曼的诗中又有欧洲中世纪谣曲里的“鬼情人”的影子,这类谣曲讲的是骑士的鬼魂回来找昔日情人结婚,不过,豪斯曼已经把鬼魂也去魅而“失活”了。弗罗斯特诗的原型则出自中世纪法国诗人维庸的“美丽的制盔女”,这在欧美诗人笔下也是一个经常重现的形象,这涉及西方把丑引入审美范畴的问题,而让中国诗人处理起来,至多只能抽象地评论一句“人老珠黄”,是决不肯把美人写得这么丑的。曹诗中的“净土”则是佛家原型,西方诗中的尘土只能意指尘世,他们没有“净土”概念,不会说出“一抔净土掩风流”这样的话来。

今天不打算研究艺术手法和原型,下面我仅抽出“悲观消极”问题、“说话人”问题和“语调”问题三点来作具体讲解。

### 一、悲观消极问题

拿乐观/悲观、积极/消极来评判作家的好坏,在我们的作业里有鲜明的反映。几乎是你们大家公认:三位诗人的共同缺点在于悲观消极。大家还往往作这样的比较:有的作业认为英美作者比曹雪芹更悲观,比较起来曹雪芹稍微好一点;有的作

业则认为曹雪芹比英美作者更悲观，比较起来英美作者还稍微好一点，例如说弗罗斯特认为只要能赚钱就有出路，他觉得资本主义还有希望，而曹雪芹则已经看不到任何希望了。当然这里又带出来一个问题：“觉得资本主义还有希望”这是好呢，还是不好？就又不好说了。

那么事实是不是如此呢？三位诗人的缺点是否在于悲观消极呢？其实不见得。有些文学作品确实很悲伤，表现了悲剧性，但我们知道悲剧在文学中占有崇高的位置。这是一个悖论：尽管人都喜欢快快乐乐，但索福克勒斯和莎士比亚的悲剧在西方的地位、《红楼梦》悲剧在中国的地位，却是任何大团圆故事都不能比肩的。波德莱尔说：“我并不主张欢乐不能与美结合，但我的确认为欢乐是美的装饰品中最庸俗的一种，而忧郁却似乎是美的灿烂出色的伴侣。我几乎不能想象任何一种美会没有不幸存在其中。”阿多诺也曾指出：最伟大的抒情诗，力量在于存在的苦难与存在中的爱的对立统一。

同时，给这些作者或他们的主人公贴上悲观消极的标签，也不一定很准确，或者太过简单化。因为即使最悲观的林黛玉也并不单纯消极，她有骄傲的人格，不向压力低头，向封建制度发出了强烈的抗议。至于你们说曹雪芹弃绝生活，逃避现世，我看这可是一个天大的误解，用心去读一读《红楼梦》，每个读者都不难感到曹雪芹对生活对人世的爱，爱到了痴心的程度。曹雪芹在卷首诗中说：“满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味？”这是他痴情的肺腑之言。作者怀着满腔痴情，你却偏说他看破一切，弃绝人世，无牵无挂，你有没搞错啊？假如他真的看破红尘，认为这毫无价值，他还需要在悼红



轩中披阅十载,增删五次,倾全部心血来写这部书吗?所谓“悼红”,也就是第一回回目里的“风尘怀闺秀”,以及开篇所说的:“今风尘碌碌,一事无成,忽念及当日所有之女子,一一细推了去,觉其行止见识,皆出于我之上。……闺阁中本自历历有人,万不可因我之不肖,则一并使其泯灭也。”意犹未尽,他又题诗云:“谩言红袖啼痕重,更有情痴抱恨长。字字看来皆是血,十年辛苦不寻常。”你们看,这是看破和弃绝人间价值的人么?

相反,应当说当时中国唯有曹雪芹具有最深刻的人文关怀,看到了人间真正宝贵的价值,而这些价值是被当时的社会蔑视鄙视和任意摧残的。这就是曹雪芹的伟大之处。鲁迅指出过:悲剧是把有价值的东西毁灭给人看,喜剧是把无价值的东西撕破给人看。二者都能使人认识到真正的价值,而前者给人的震撼尤其深刻。因此,不要以为在作品中大团圆就是积极,高喊口号就是伟大,而看到作品情节的发展把有价值的东西毁灭了,就认为这个作者悲观绝望,要不得。相反,悲剧给人以震撼,使心灵受到净化,从而把精神境界提升到新的高度,这就是文学的熏陶作用。应当懂得文学的性质,不要以口号为标准来衡量文学作品。

## 二、“说话人”分析

文学作品中的人物,哪怕是第一人称的说话人,我们也不能想当然地把他等同于作者本人。甚至哪怕说话人是作为抒情诗独白者的“我”或作为自传性小说主人公的“我”,通常也不能等同于作者,而很可能与他有较大的差别。所以,评论者便把抒情诗的说话人起个名字叫做诗的抒情主人公。如弗罗



斯特的《准备吧,趁早!》一诗,按粗线条(抒情、叙事、戏剧三分法)归类是可以归入抒情诗一类的,其中那个说话人与弗罗斯特本人的面貌就不大一致。戏剧诗就更不用说了。戏剧诗,不论是对白体还是独白体,其中的人物都是剧中人,例如勃朗宁的名作《我的前公爵夫人》,其中的独白说话人是专制君主,心狠手辣的费拉拉公爵,他当然不是勃朗宁的代言人,而是勃朗宁批判的对象。

《红楼梦》第一回《好了歌注》诗中的说话人甄士隐是小说中一个很次要的人物,他起的作用大体上只是个引子和象征符号,代表佛家出世观念。因此说话人的声音并不能代表作者曹雪芹,只能作为“复调”的声部,透露出曹雪芹思想矛盾的一个侧面。我们要是把甄士隐看作曹雪芹的传声筒,就会产生很大的误解。

关于说话人起的作用以及具体分析,我们待会儿再接着谈。

### 三、“语调”问题

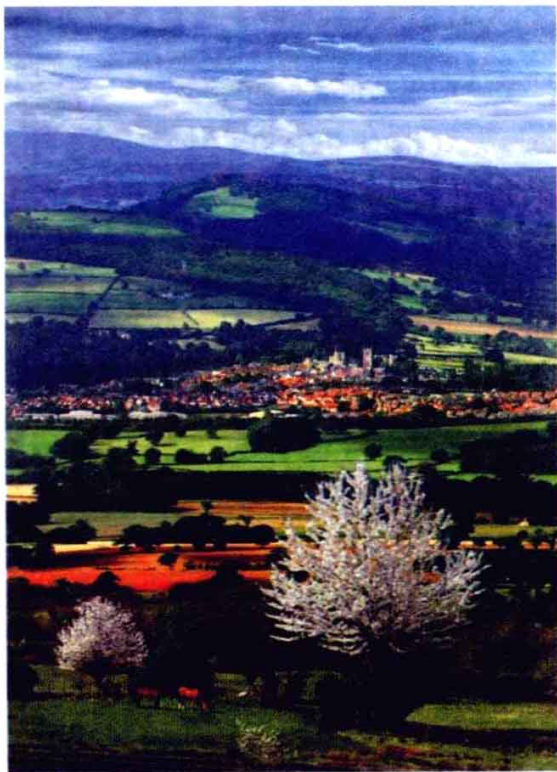
这是文学作品叙事方式的重要问题之一。作品中会有中性叙事、抒情、教谕、幽默、玩笑、讽刺、愤世嫉俗等等各不相同的语调,而不同语调可以表示完全不同的语用意义。所以,据说著名导演斯坦尼斯拉夫斯基曾以“今天晚上”这样一句台词作考试题,要求演员表演出四十种戏剧情景来(例如暗示今天晚上有约会,或暗示今天晚上报复你)。

四首诗的语调不同,这些作品的艺术性,在相当程度上包含在语调运用之中。听话听音,而我们有时还不善于听音,例如有的作业认为弗罗斯特是在劝人拼命赚钱,似乎他最看重

的就是经济上的成功。这是把他的语调错听成正面说教了,其实弗罗斯特劝人趁早拼命赚钱用的是讽刺语调,是在揭示荣华富贵的浮面价值。我还可以补充一点:曹雪芹和弗罗斯特在揭示浮面价值的同时,也指出了真正的价值,如曹的“质本洁来还洁去”,拒绝同流合污;弗罗斯特则告诉人们真正有价值的是知识和真实。所以我们不能把他们诗的主题看作虚无主义。

下面我再综合说话人问题和语调问题,一首一首地试作解读,而以英语诗为重点,因为《红楼梦》大家都十分熟悉。

豪斯曼的《我惯于使唤的牲口》是一首戏剧对白诗,对白的两个人物是英国什罗普郡(在英格兰西部,背靠威尔士丘陵)的两个农村青年——一个死了的和一个活着的朋友。他们的语言风格淳朴,有乡土风。他们戏剧性的对白和语调,诗中埋下的伏线,层层递进的剧情和最后谜底的揭晓,都体现了戏剧性。两个说话人都是剧中人,是乡下人,与作者无关,身为拉丁文教授的作者豪斯曼隐身在幕后。不过,虽然是戏剧诗,但因诗的抒情味道很浓,是抒情性的戏



什罗普郡风光

剧对白诗,所以从所抒之情中,我们又可以隐约听出一点(或猜到一点)幕后作者的心声。我们只能说是“隐约”和“猜”,因为此诗是多义性的,并没有明确的“意义”,尤其没有明确的“教谕”即说教意义,——如果作者跑到前台来表态,发表意见,那就会有明确的说教意义了。不过,作者或导演忽然跑到前台来指手画脚,是件可笑的事情,观众会报以嘘声:“我们是来看戏的,别打岔好不好?”

诗,当然还是有意义的,但此诗的意义不属于狭义的抽象意义,而是广义的意义;不是分析得出的教谕,而是感受到的意味。读者感受到的浓浓的意味是什么呢?我猜想大抵有这么两层。

第一层意味是:一个人的死不会扰乱宇宙,人死去后地球还得转,生活还得照常进行。哪怕你在世时是个不可缺少的人,比如说在本村足球队里你是主力队员,在恋爱中当然更是不可替代的人,但少了你之后生活还得照常进行,不受影响,包括球赛和婚恋。这似乎出乎死者意料之外,但又是极其自然而正常的事。一个人,就他自己而言是世界的中心,仿佛我死了地球就不转了,但其实有他或没有他真是微不足道的,正如波斯诗人海亚姆在《鲁拜集》中说的:“当你和我通过了帷幕之后,这世界还将存在很久很久,它不会留意我们的来去,就像大海中投一块小小石头。”

人死去后,居然“一切如常”,并无改变!这就是这首诗中诗人看似平常却又非常有震撼力的发现。“一切如常”当然是好事不是坏事,“沉舟侧畔千帆过”,生活在欣欣向荣。于是二者间形成了巨大的张力,这被诗人突显出来了。死去的虽然



仅仅是个人,但这又是所有人的共同命运,因此能引起人人  
的感应。

第二层意味就是从这张力引发出来的感慨。在戏剧诗中,  
作者处在幕后不表态,在展示剧情时态度似乎是超然的,但他  
在貌似超然中表现了他的爱心,这片爱心很宽广,不是个人的  
私心。我觉得,作者对那位活着的朋友并没有谴责的意思,但  
读者肯定感觉得到作者对死者的(也是对人的普遍命运的)深  
深同情:人生是充满回味的苦杯。不错,豪斯曼的确是悲观的,  
但也是满怀同情的。这种抒情意味正是本诗的独特语调传  
递给我们的。

豪斯曼生活在19世纪末西方发生信仰危机后的时代,他  
与哈代一样不再相信有公正慈悲的上帝照看着人们,主宰着  
他们的只有无情的偶然。这就好比曹雪芹不再相信儒家正统  
礼教一样,这几位诗人都带有叛逆正统的色彩。哈代被人批评  
为悲观主义,但哈代自己并不同意,他说他写的是现实。曹雪  
芹也是一样。由于现实无情,而又没有上帝来拯救,现代人就  
只有依靠自己推巨石上山了,这就是现代人的命运。

我曾提示大家注意诗的语调,在本诗中,大家都认为作者  
用的是讽刺语调,认为诗中那位活着的朋友的语调虚伪,是个  
伪君子,不是真朋友。我跟你们的看法不同。我认为这位朋友  
语调真诚,而内心复杂。其实他并没有错,但他对死者还是怀  
着同情、不安和愧疚。这可以比拟电影《珍珠港》中的一对好  
友——飞行员雷夫和丹尼的感情。当然,电影是为了煽情而有  
意编得曲折复杂的:在二次大战中,雷夫赴欧作战,飞机被德  
军击落坠海。得此噩耗后,他的恋人伊弗琳与他的好友丹尼在



伤痛中互相安慰,不觉渐渐萌生爱情,结果就发生了朋友抚慰死者恋人的事。但雷夫其实未死,他被渔船救起而得以生还,三人于是形成三角恋爱的难解之结。恰好此时发生珍珠港事件,雷夫和丹尼搁置情敌关系,并肩投入对日军的战斗,最后丹尼不幸牺牲。丹尼临终时,得知伊弗琳怀上了他的孩子,于是把爱人和未来的孩子托付给了好友雷夫。末了,是雷夫抚慰了死者的恋人,雷夫、伊弗琳和小丹尼组成了一家。

说此诗的语调含有讽刺没错,说作者对活着的朋友和那位姑娘含一点讽刺,这也没错,但是我觉得很温和,不是谴责,而是含泪的微笑。诗人的主题不在这里。你看,死者问的是:我的姑娘是否幸福?她是否哭累了?按照你们的意见,莫非他盼望他的姑娘永不幸福?莫非他盼望他的姑娘永远哭泣?

当然,读者有不同的感受和解读是完全正常的,这体现了诗的基本特性“留出空白”和多义性,其意义必须由作者和读者共同完成,其中就必然包含了读者的理解和“前理解”,即读者与此相关的生活积累,英语叫做pre-understanding。今天我拿出了我对这两首英语诗的中译文,与你们的译文切磋交流。我上面谈的,就是我在译文中对豪斯曼的解读,我的解读与你们的解读显然是有差别的。(但是一位自身有过不幸遭遇的同学却认同我的解读。)

诗的语调和结构里还含有更多的信息。

不少同学问:“为什么死者不在一开头就问他最关心的问题(即问他的恋人),而要留到后面才问?是不是有点做作?”其实这是完全合乎逻辑的:从心理上说,因为死者对这个最关心的问题有点害怕,不敢启口,而且心情矛盾,——既希望爱人

不忘自己,而又不希望爱人永远痛苦,所以他说:她应当是已经哭累了,她一定哭累了,我为她感到心疼,希望她不要哭了。其次,我们还要从文学传统角度来考察。此诗诗体是英国谣曲体,三音步(可变音步),我们知道,歌谣结构的重要特征是形式上的反复或复沓,朱自清说过:“复沓是歌谣的生命,歌谣的组织整个儿靠复沓,韵并不是必然的。”但复沓即parallel并不是简单的反复,凡是谣曲或更广义的民间文学,在叙事程式上常常都是由浅入深,步步深入的,先故意避重就轻,谈不太重要的事,然后才渐渐进入核心,由一系列的平行结构逐步积蓄能量,最后推向一个突转和意想不到的戏剧高潮。用相声术语说这叫做“抖包袱”:前面说的全是铺垫,一层一层地铺好,垫好,包起来,但是里面包的是什么宝贝观众却不知道,而且越来越感到好奇。等到一切都铺垫好了,到最后时刻演员才突然抖开包袱,亮出来的东西使你大吃一惊。我可以举著名的英国中世纪谣曲《爱德华,爱德华》(*Edward, Edward*)作为典型例子。这也是一首戏剧对白诗,剧中人是爱德华和他的母亲,母亲问,爱德华答,结构和程式跟豪斯曼的《我惯于使唤的牲口》几乎一模一样,稍微不同的是它抖的包袱分两层。(当然,《我惯于使唤的牲口》的包袱也可以说是分两层:第一层是姑娘不哭了而且很幸福;但为什么很幸福,要等抖开最后一层才揭晓。)

《爱德华,爱德华》的问答分两轮。第一轮,一开始母亲盘问爱德华:为什么你的宝剑鲜血淋淋?爱德华回答说杀了我心爱的猎鹰;母亲说鹰不可能有这么红这么多的血,爱德华便说,唉,是我杀了我心爱的马;母亲又说你的马已经老了,而且

你又新买了好马,你不至于为此悲痛欲绝;逼到无奈,爱德华终于说出是他杀了他父亲,为了这个罪孽,他将从此漂洋过海,浪迹天涯,永远不再回来。这是亮出谜底的第一层。

然而爱德华弑父之谜还没有真正揭开,接着他母亲开始了第二轮的盘问:那么你把你的宫殿、城堡怎么办?爱德华回答说让它们自行倒塌;母亲问:让你的妻子儿女怎么办?爱德华回答说让他们满世界去讨饭;于是,母亲最后才问:那么你给你亲爱的妈妈留下点什么?这儿终于迎来了高潮,爱德华回答道:“你将得到我从地狱的诅咒,妈妈,妈妈,你将得到我从地狱的诅咒,你给我的是什么样的教唆啊!”

谜底原来是:唆使爱德华弑父的正是他的母亲,公爵夫人。我们熟知莎士比亚的五幕悲剧,难得的是把戏剧冲突压缩在如此简练的对白诗中,而还有这么强的悲剧力量,实在令人震撼。这就是英国谣曲戏剧结构和语调的传统财富。豪斯曼的诗,从结构到语调都从这一渊源中得到继承。

在豪斯曼诗中,是死者在一层一层地提问。起初提的问题,所得的答复都是“一切如常”,没有变化,到后来却出现了重要变化。其实,和《爱德华,爱德华》的开始就有伏笔一样,《我惯于使唤的牲口》开始的“一切如常”中也已经含有伏笔:既然犁田的组合中可以没有他,既然足球队的组合中可以没有他,那么顺理成章,在爱情的组合中当然也可以没有他了。这是无变化和变化的二重奏:对世界而言一切如常并无变化,但对死者而言一切已经根本性地变了,他的位置已经被取消了。诗人从生活中发掘出这一反差,把它聚焦,形成强烈对照,再加上戏剧结构和语调,把生活中常见的事陌生化,从而使读



者不得不投入存在哲理的思考。

弗罗斯特的《准备吧,趁早!》表面上是一首教谕诗。问题是:它的教谕是什么?语调是什么?它的意义是等于其教谕还是不等于其教谕?假如它的意义大于教谕,则除字面教谕外还含有什么意味?

文有记叙、议论、抒情之分,诗也一样,但因诗的本质属性是抒情的,所以议论诗、尤其是教谕诗一般不受欢迎,例如英法17世纪的教谕诗和中国的《三字经》。20世纪诗人弗罗斯特敢于写“教谕诗”,敢于以教谕诗的口气谈人生道路的选择,他自有他的艺术手段。他这首诗并不是传统意义的教谕诗。

首先,诗人并不是在直接说教,而只是出了个选择题,让读者自己选择教谕,好比是目前流行的考试多项选择似的:A. 财富,B. 权势,C. 知识,D. 真实,这四者构成他所谓的“准备”。

其次,全诗似乎在着力宣传要有钱有势,对此作了特别的渲染强调,但是其语调是反讽的或讽刺挖苦的,如“下决心死得体面”啦,“挣他个股票交易所”啦,“干脆占他个宝座”啦,“花钱买朋友关照”啦,等等话语。听话听音,读者知道这些话其实不是弗罗斯特本人的劝告,而是在说反话。而且听其激烈的讽刺语调,我们还觉得诗中的说话人和弗罗斯特本人不完全等同,因为我们认识的弗罗斯特本人是温和的,尽管“弗罗斯特”(Frost)在英语中是“霜冻”的意思。而这个说话人则愤世嫉俗,他的语调比弗罗斯特更冷,只有在谈到“C. 知识”、“D. 真实”两项时,他冷冰冰的语调才突然消失而回归本色。

说这首诗不是传统意义的教谕诗,第三条理由就是诗的意义大于教谕,此诗中也含有较强的抒情因素,包括A. 对青春



转瞬即逝的感叹，B. 对人情冷暖世态炎凉的强烈感慨，从而使这首诗能脱出教谕诗的窠臼。

此诗有没有说教性质呢？回答是“有”。但作者革除了传统教谕诗引人反感的态度，即凌驾于读者之上，摆出“教育读者”架子的道貌岸然的态度，代之以与读者随便谈论，对世事冷嘲热讽，抒发感慨的态度。诗中的说话人在表面说教的层次上当然不是作者，在讽刺层次上就有点接近作者了，在抒情层次上就完全贴近作者了。其实诗人是满腔热诚的，虽然嘴里冷言冷语。

有一个细节值得寻味：弗罗斯特为什么不把谈“知识”和“真实”的诗句放在结尾作为压轴警句，而要悄悄地夹在中间最不引人注目的位置呢？答案是：作者要避免说教姿态。诗人说教总是很讨人嫌的。假如把指导性语言放在结尾，此诗就真的变成说教诗了，而其价值也就不仅是打折，而几乎是丧失无遗了。

弗罗斯特这首诗中的多项选择题，既化解了教谕诗的口气，也减弱了愤世嫉俗的悲观。我们知道，弗罗斯特的诗中常常是悲观冷峻与坚毅并存的，例如“树林真可爱，既深又黑，但我有许多诺言不能违背，还要赶多少路才能安睡”，这首诗也是一样。

《好了歌注》，虽然出自一个很不重要、仅有象征意义的说话人甄士隐之口，但在《红楼梦》中又很有代表性，它对命运无常的描写和愤世嫉俗的语调与《准备吧，趁早！》颇为相似。与弗罗斯特的“回忆当明星时的辉煌，补偿不了日后冷落凄凉”相像，曹雪芹也写道：“陋室空堂，当年笏满床；衰草枯杨，曾为歌舞场”，“金满箱，银满箱，展眼乞丐人皆谤”。这是贾府或曹府败落的写照。“昨日黄土陇头送白骨，今宵红灯帐底卧鸳鸯”，又和豪斯曼的歌谣情节非常吻合，不过描写的态度却有不同：说话

人甄士隐对此显然持的是谴责批判态度，这不仅是由于中国礼教硬性要求女性守节，而且问题在于“昨天”才送白骨，今宵就卧鸳鸯，中间没有一个“哭累”的过程，委实也是太快了，批判态度在此充分表现出来。

但此诗更值得注意的是对官场的批判：“因嫌纱帽小，致使锁枷扛；昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长。乱哄哄你方唱罢我登场”，这是《红楼梦》中最有力量的批判之一。这里流露了作者曹雪芹的愤慨，应该说已远远超越了说话人甄士隐，听语调，就不像是佛家的平和心态了。上世纪80年代录制的《红楼梦》电视剧中贾政被捕问罪，根据的大概是这首诗。而“反认他乡是故乡”表示的，则是看破红尘的出世思想，假如说这句有说教嫌疑的诗就是此诗的教谕，那么它属于决定出家的甄士隐的价值观，不能归于曹雪芹的价值观。

《葬花吟》出自《红楼梦》中女一号说话人之口，而且又是才华出众的女诗人林黛玉的代表作，其分量不言而喻。但尽管林黛玉在书中的地位重要，在她身上倾注了作者的爱，鲜明地体现了作者的价值观，她仍然是一个剧中人/说话人，她的性格（例如她的小心眼儿）并不属于曹雪芹，我们也不能把林黛玉的句句话都归于曹雪芹。因为林黛玉的言语举止都是她的身世、个性、感情和遭遇规定的，一经塑造出来后林黛玉就成了一个独立的人，甚至曹雪芹对她也无可奈何，正如托尔斯泰对安娜·卡列尼娜无可奈何一样。我们只能从种种方面分析、猜测《葬花吟》与曹雪芹有密切的关系，例如“质本洁来还洁去”所体现的人格价值。

我们可以拿《葬花吟》和豪斯曼的诗作平行比较，因为豪

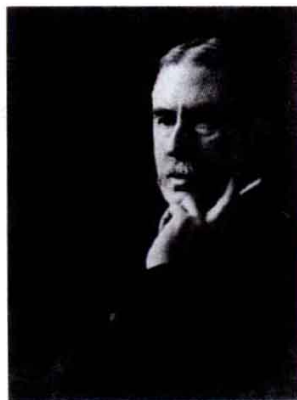
斯曼心爱的主题是人生和青春的短暂和脆弱,如下面这首豪斯曼最为传诵的抒情诗,也同样用了花谢花落的隐喻,语调也有同样的温柔而痴情的哀伤:

## WITH RUE MY HEART IS LADEN

A. E. Housman

With rue my heart is laden  
For golden friends I had,  
For many a rose-lipt maiden  
And many a lightfoot lad.

By brooks too broad for leaping  
The lightfoot boys are laid;  
The rose-lipt girls are sleeping  
In fields where roses fade.



## 我心中悲伤抑郁 [英] 豪斯曼

我心中悲伤抑郁，  
哀悼金子般的友伴：  
多少唇如玫瑰的少女，  
多少捷足如飞的少年。

捷足的儿郎埋在了  
无法飞越的溪畔；  
红唇的姑娘睡在了  
玫瑰已凋的田边。

(飞 白 译)

不过豪斯曼的语调并不经常这样温柔痴情，他常常会比《我惯于使唤的牲口》更加冷峻尖刻，如下面这首诗的冷峻，简直达到了冷酷的程度。

## WHEN I WATCH THE LIVING MEET

A. E. Housman

When I watch the living meet,  
And the moving pageant file  
Warm and breathing through the street  
Where I lodge a little while,

If the heats of hate and lust  
In the house of flesh are strong,  
Let me mind the house of dust  
Where my sojourn shall be long.

In the nation that is not  
Nothing stands that stood before;  
There revenges are forgot,



And the hater hates no more;

Lovers lying two and two

Ask not whom they sleep beside,

And the bridegroom all night through

Never turns him to the bride.

## 当我在街上逗留片刻 [英] 豪斯曼

当我在街上逗留片刻，  
观看活人们来来往往，  
还有盛装的队伍走过，  
热气腾腾，熙熙攘攘，

看到在这“肉体之家”里  
仇恨和欲望趋于热狂，  
就想起在“尘土之家”里  
我的居留时间更长。

在那个乌有之国里  
一切现存都不再留存；  
仇仇相报已经忘记，  
怨恨者到此不再记恨；

情人们躺着，双双对对，  
再不问是谁躺在身旁，  
新郎在漫漫长夜里安睡，  
再不转身向他的新娘。

(飞白译)

什么叫做“酷”？我看这首诗是真酷。而且它的讽刺语调和《好了歌注》也颇有可比性。说它酷是因为它同时做到了把无价值的东西撕破给人看，又把有价值的东西毁灭给人看。诗人首先揭露人世间名利场上充满着狂热的仇恨和欲望，你争我夺，仇仇相报，真个是乱哄哄你方唱罢我登场，结果一场空。铺垫到了最后诗人开始抖包袱了，笔锋一转，抖出一幅万圣节的图景，展示最珍贵的爱情居然也被时间一口吞噬化为乌有，而笔法之酷，之尖刻，让人叹为观止。究其用意，和《好了歌注》与《准备吧，趁早！》相似，都是以此警醒世人，引起人们对人生和价值观念的深思。其实豪斯曼继承的是贺拉斯的理念：人生是悲剧，应当有悲剧的崇高。不同于海亚姆的《鲁拜集》，他的诗隐隐含有伦理维度，但当然不能看作教谕诗。

其实我们所读的这三位作者都有一副热心肠，并不是一味冷言冷语，不是一味否定人生价值，而是让我们认识人生价值；不是纯粹表现苦难，而是表现存在的苦难与存在中的爱的对立统一。这次作业，对我们来说也是一次小小的巡礼，说明文学王国里有趣的事很多，但是这需要我们去感受和体会，绝不是可以简单套入的几条公式。为了进一步的体验，最后我们再从语调角度来分析一个案例：

## “OUT, OUT—” Robert Frost

The buzz saw snarled and rattled in the yard  
And made dust and dropped stove-length sticks of wood,  
Sweet-scented stuff when the breeze drew across it.  
And from there those that lifted eyes could count  
Five mountain ranges one behind the other  
Under the sunset far into Vermont.  
And the saw snarled and rattled, snarled and rattled,  
As it ran light, or had to bear a load.  
And nothing happened: day was all but done.  
Call it a day, I wish they might have said  
To please the boy by giving him the half hour  
That a boy counts so much when saved from work.  
His sister stood beside them in her apron  
To tell them “Supper.” At the word, the saw  
As if to prove saws knew what supper meant,  
Leaped out at the boy’s hand, or seemed to leap—  
He must have given the hand. However it was,  
Neither refused the meeting. But the hand!  
The boy’s first outcry was a rueful laugh,  
As he swung toward them holding up the hand  
Half in appeal, but half as if to keep  
The life from spilling. Then the boy saw all—

Since he was old enough to know, big boy  
Doing a man's work, though a child at heart—  
He saw all spoiled. "Don't let him cut my hand off—  
The doctor, when he comes. Don't let him, sister!"  
So. But the hand was gone already.  
The doctor put him in the dark of ether.  
He lay and puffed his lips out with his breath.  
And then—the watcher at his pulse took fright.  
No one believed. They listened at his heart.  
Little—less—nothing!—and that ended it.  
No more to build on there. And they, since they  
Were not the one dead, turned to their affairs.

“熄了，熄了——” [美] 弗罗斯特

电锯在场院里嗷嗷又轧轧响，  
产出锯末和一段段烧炉子的柴，  
带甜味的木香随着和风飘来。  
从这里抬眼远望，就能数出  
夕阳下五道山梁层层叠叠  
远远地淡入佛蒙特州地界。  
电锯嗷嗷又轧轧，嗷嗷又轧轧，  
要看它是空转还是负载吃重。  
没有事发生，一天快要结束。





"五道山梁层层叠叠,远远地淡入佛蒙特州地界……"

将就算一天吧,我真希望他们  
发话收工,饶了那男孩半小时,  
那样,孩子真的会非常享受。  
他姐姐系着围裙站在场边  
来通知他们“晚饭”。电锯一听,  
似乎想证明它懂晚饭的意思,  
向男孩的手一跳,或仿佛一跳——  
准是孩子伸了手。不管如何,  
双方没拒绝接触。但是手哇!  
男孩喊出的第一声是可怜的笑,  
当他转身向他们并抬起了手,  
一半是求助,一半好像是企图  
阻止生命流出。于是他看到了——  
他已经是懂事的年龄,大男孩  
干男人的活,尽管实际还是孩子——

他看到事情糟了。“别让他割掉手——  
等医生来了，姐，别让他割掉！”  
就这样。可是手是已经掉了。  
医生用乙醚把他麻了过去。  
他躺着，气噗噗地从嘴唇吹出。  
然后——那按脉的开始发慌。  
谁都不信。他们听他的心跳。  
微弱——弱了——没了！就此结束。  
没指望了。于是他们，既然他们  
不是死者，便各自去干各自的事。

（飞白译）

有时候，诗意不是来自一首诗的“像诗”，而是来自一首诗的“不像诗”。这是一个例子。

《熄了，熄了》是一首小叙事诗，弗罗斯特在其中平铺直叙地描写了农家场院中的一件意外事故，这个题材完全是“非诗”的。“事故”只能上新闻，怎么能入诗呢？电锯锯断手的事，怎么能诗化呢？而且写的笔法也“老土”。这种写法，使人读起来觉得不寻常，很不像诗。通常，诗的题材是约定俗成的，要么是花前月下，要么是铁马金戈；按读诗的常规，我们期待于诗的要么是优美意境，要么是重大主题。可是在这里既不见优美意境，似乎也看不出什么重大主题。

其实，写诗不能常规化而要个性化，不能套路化而要陌生化。诗人瞄准的正是我们感到陌生的，不习惯的。

这首诗作于1915年，所记述的是一件真实发生的事。弗罗

斯特从英国回美后，在新罕布什尔州的Franconia置了个小农场。由于他农场附近的一个孩子遭遇了不幸，弗罗斯特受到震动，写成此诗，诗题出自莎士比亚著名悲剧《麦克白斯》中的台词：“熄了，熄了，短暂的蜡烛！人生只是一个会行走的影子，一个在台上指手画脚的可怜演员，登场消磨一段时光，随即消失无闻。”弗罗斯特用“熄了，熄了”为诗题，以点染此诗浓浓的悲剧色彩。

此诗中表现的主题是什么呢？我想，说得简单粗糙一点，那就是生命的脆弱。——生命是那么容易受到外界的残害。死亡的来袭非常突然，而且残酷。这个主题，乍看会感到有点“消



飞白探访新罕布什尔州白山地区弗罗斯特故居，在弗罗斯特的信箱旁留影



极”，不合常规，缺乏积极意义。但不能否认这是个真实的主题，而且也是经典的悲剧主题，要说“重大”的话，不可谓不重大。但如果是经典悲剧，那么主人公起码得是王子之类的高贵人物，而这出现代农村悲剧中，主人公只是个无名的农家少年，他够不够得上做悲剧主人公？

诗的主题就在这里诞生了。

平常，普通，低微，——事故，很可能是贫困生活的压力促成的。

事情发生在农家的场院，但是在场的有些什么人，却不很清楚。诗中只提到姐姐，而没有提到孩子的父母，所以孩子干的是自己家的活，还是在为别人打工，难以断定（后者可能性较大，但不论是哪种情况，都反映着生活的艰辛）。除了男孩的姐姐外，诗中只用笼统的“他们”和“按脉的”来称呼在场的人。这样，诗人便把一个具体事件扩大成为代表人间关系的典型事件。男孩既死，这件事告一段落，“于是……各自去干各自的事”，表现了人间的冷漠。是啊，别人既然不是死者，对死亡事件只能是无奈的，也是隔膜的，而他们“各自的事”又是必须干的，当然得去干了，你能责怪他们吗？这样，“说话人”的思绪就变得更为广阔，虽然含有批评态度，但又不等于是一种批评，而成为对个体存在的深深感叹。

生活的冷酷，在电锯的拟人形象中得到呈现。电锯一会儿像饥饿的野兽般“嗷嗷”，一会儿像无情的机器般“轧轧”，然后竟饥饿地跳向了男孩的手。

孩子的反应是“可怜的笑”，因为他觉得是自己犯了错误，他应该为自己的粗心大意请求原谅。



我曾把译稿给一位中学生看，他说：“诗的主题很简单，很明显，就是揭露那个黑暗的时代。只要看‘大男孩干男人的活’这一句，就可以把握全篇了。”——这样理解固然有一部分对，用来应付考试也许很有效，但把诗的普遍性主题压缩成对某个时代或某个社会的揭露和政治批判，对于文学却未免失于简单化公式化了。这看得出，是受了我们寻找“重大主题”的习惯性思维和应试教育“套路”的影响。另外，我们今天的孩子大都对生命的可贵和生存的艰难缺乏体会，一提起生活艰难，往往就归之于旧社会，而不能理解其普遍意义；至于流血场面，他们在电子游戏里司空见惯，往往视若儿戏，难以引起惊怵的感受和深切的同情，所以与诗人敏感的心会有很大差距。

诗人的痛惜和同情，诗人敏感的悲天悯人的心，在此诗中不是直接说出的，而是隐藏在貌似平淡的叙事背后，在低调语气里隐约透露出来的。“说话人”在叙述中唯一显得动感情的地方，恐怕就只有“我真希望他们……”那一句，诗中的“说话人”即叙述者以虚拟语气为孩子打抱不平，表现了希望人们照顾一下孩子的心愿，正是疲劳和思想不集中导致了灾难。

“低调叙述”，大概是这首诗的最大艺术特色了。本来可以使用大量惊叹词和惊叹号的地方，“说话人”都刻意说得很平淡。例如“双方都没有拒绝接触”，就是对孩子的手被电锯瞬间锯断的可怕场景作了非常低调的形容。语调是为诗的主题服务的。诗人之所以选用低调语言，大概正是因为诗中所讲述的只不过是一件小事，死去的也只不过是一个无名小人物吧。死有重于泰山，小人物哪里比得上。正是在这种低调中，蕴涵着对人间普遍不幸的悲哀，同时隐隐之中也蕴涵着对人间普遍

冷漠的愤懑。

此诗的又一艺术特色,是全诗开始的情调与后来的发展构成强烈对照,这是一种戏剧手法。开始时诗的情调轻松,描写的是和风吹拂,带来清甜的木香,并不是真的没有优美



Franconia 恬静的田园风光

的意境。诗的“说话人”还在提醒我们不要忘了抬眼欣赏夕阳下的远山,这句话看似闲笔,却给全诗提供了自然美景作为背景,为接下去发生的事件作反衬。不过,这也只有那些能“抬眼远望”的人才能欣赏得到(像陶渊明“悠然见南山”那样),而在场的其他人恐怕都没有闲暇去注意了。在贫苦和劳累里,农民无法欣赏自然美景。这里已经流露出诗人浓厚的惋惜之情。接着,事情的发展果然就打破了美好安静的田园风光。

与“低调叙述”的风格协调,此诗的艺术特色之三就是语言的朴实无华,而且“非诗化”,口语化,富于乡土气息。但朴实的语言里含有丰富的信息。例如,孩子临危时说出的“等医生来了,姐,别让他割掉”,句子已经破碎了,显示孩子已经说不成句(更谈不上“出口成诗”),语言的真实感传达出了现场的危急气氛。

诗的标题起了点睛的作用。在平淡低调中见深情的种种细节,最后都统合在“熄了,熄了”的悲剧性主题之下,一下子

把诗提升到人的生存和悲悯的哲理高度,启发读者的深思。

诗是对存在的求索,但诗不是存在的解。诗只不过是不断地追赶远方的地平线,不断地求索又不断地提出存在之谜。龚自珍说:“未济终焉心飘渺,万事都从缺憾好”;特瓦尔多夫斯基说:若不是世界正在疾驰而去,若不是我正从世界无条件地退隐,“哪会有饱经苦难的甜蜜,哪会有以痛苦和黑暗的死为代价换来的信仰、意志、激情和魅力”?

也许,世界因此而有诗,中国和西方都一样。

假如有诗神的话，不同的语言文化之屋一定有不同的诗神，她们气质迥异，风格独特，各领风骚。在今天这一讲里，我试图对中西诗神的气质作一点简要的比较。中西诗比较的话题诸家论述已经很多，我不是理论家，谈不了那么系统，根据自身体会，仅举以下三点。

### 一、两种灵感模式

诗人写诗，译者重写，读者读诗，都会进入诗的境界。柏拉图在《伊安篇》中说，这是神力凭附的结果，“有一种神力在驱遣你，像欧里庇得斯所说的磁石，就是一般人所谓‘赫刺克勒斯石’。磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也像磁石一样，能吸引其他铁环。……诗神就像这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给旁人，让旁人接上它们，悬成一条锁链。凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，





提香作《安德罗斯岛的酒神节》

而是因为他们得到灵感,有神力凭附着。科里班特巫师们在舞蹈时,心理都受一种迷狂支配;抒情诗人们在做诗时也是如此。他们一旦受到音乐和韵节力量的支配,就感到酒神的狂欢,由于这种灵感的影响,他们正如酒神的女信徒们受酒神凭附,可以从河水中汲取乳蜜,这是她们在神智清醒时所不能做的事。”“不得灵感,不失去平常理智而陷入迷狂,就没有能力创造,就不能做诗或代神说话。”(朱光潜译)

无独有偶,李渔在《闲情偶寄》里也这样写道:“千古奇文,非人为之;神为之,鬼为之也!人则鬼神所附耳。”

我们知道,灵感源自生活、情感和审美体验的积累,本来不

必鬼神的参与。但柏拉图和李渔归之于鬼神,因为在诗的灵感被激活的状态下,我们确实会进入一个不同于现实世界的魅力世界,感到意识和下意识似乎突然贯通,获得一种神奇而完美的体验。

虽然柏拉图和李渔描写灵感的词句几乎如出一辙,中西诗歌中的灵感模式其实却大不相同。你们还记得柯尔律治《忽必烈汗》里的“中国女子”形象么?

But oh! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart a cedarn cover!  
A savage place! as holy and enchanted  
As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!  
And from this chasm, With ceaseless turmoil seething,  
As if this earth in fast thick pants were breathing...

但沿着松柏苍苍的山坡  
急转直下,却是悬崖深谷!  
一片荒芜!好像施过魔术,  
会有女子在下弦月下出没,  
为她的恶魔情人号啕哀哭!  
深谷里煮沸了一锅骚乱,  
仿佛大地在急促地气喘……

这个女子形象及其狂野背景都不像中国的图景,因为西

方诗神与东方诗神是两样的,柯尔律治是在西方诗神(缪斯)凭附下,在“迷狂”状态中写的诗。在这一讲里,我就准备以“迷狂”和“禅境”作为东西方诗灵感的两种典型模式,来作一番对比。东西方的诗都有其多样性,不能以此涵盖东西方的诗的全体,但这两种模式大概也要算最有典型性和代表性的了。

我们再细读一下柯尔律治。《忽必烈汗》是他的名作,作于1797年夏,据柯尔律治自己说明,当时他因神经痛服了一剂鸦片酊,坐在椅子上睡着了,由于入睡前他正在读忽必烈汗营建宫殿的记载(忽必烈汗即元朝开国皇帝元世祖,马可·波罗曾在元世祖朝中任职十七年,深得宠幸,柯尔律治读的可能就是马可波罗游记),柯尔律治入睡后神游中国,并且灵感勃发,毫不费力地做了至少两三百行好诗,睡醒时还历历在目。他立即奋笔疾书,记录梦中的诗,不巧被来办事的人打断,结果只记下了54行。等到回头再想续记时,凭附的神力已经消失,后面的诗句再也想不起来了。

尽管残缺不全,这54行的《忽必烈汗》以其鲜明的浪漫派特色成了传世之作。浪漫派特色就包括异国情调、想入非非、下意识和“迷狂”境界,——这不是中国特色,而是西方风范,正如柏拉图在《斐德若篇》中说的:“若是没有这种诗神的迷狂,无论谁去敲诗歌的门,他和他的作品都永远站在诗歌的门外,尽管他自己妄想单凭诗的艺术就可以成为一个诗人。他的神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了。”

在这54行的末段,我们看见了梦中迷狂诗的作者——一位西方迷狂诗人的自身形象:



And all who heard should see them there,  
And all should cry, Beware! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.

凡是聆听者都将目睹，  
大家都将高呼：“当心！当心！  
瞧他飘扬的头发，闪亮的眼睛！  
我们要绕他巡行三圈，  
在神圣的恐惧中闭上双眼，  
因为他尝过蜜的露水，  
饮过乐园里的乳泉。”

正如我们已经知道的，这个形象来自柏拉图的《伊安篇》，——诗人和酒神的女信徒(或女祭司)们一样，由于神力凭附，在迷狂中可以从河里汲取乳和蜜，做他们在神智清醒时不能做的事。

尽管李渔说中国诗人也因鬼神所附，才写出千古奇文，但这其实是一种夸张修辞，一种形象比喻，一种对天才的高度赞扬。在中国诗人身上，哪怕是在以狂或醉著称的诗人身上，我们看不到西方柏拉图描述的酒神附体式的“迷狂”；在中国诗中，我们也看不到酒神女信徒(女祭司)一类的迷狂缪斯，以及



她们的姐妹——为恶魔情人号啕哀哭的迷狂女子。柯尔律治不知道,东方女性的行为不是这个样子的。

东方女性为爱情而忧伤时是怎样表现的呢?请看:

### 秋夜曲 王 维

桂魄初生秋露微，  
轻罗已薄未更衣。  
银筝夜久殷勤弄，  
心怯空房不忍归。

### 玉阶怨 李 白

玉阶生白露，  
夜久侵罗袜。  
却下水晶帘，  
玲珑望秋月。

这才是真的中国诗，王维和李白表现的是盛唐时代的浪漫诗风，但与柯尔律治的浪漫主义判然有别。诗中的中国女子情感细腻，表现含蓄，她们在思念情人，但不是恶魔情人；她们可能悄悄落泪，但不是号啕哀哭；她们也可能喝三杯两盏淡酒，但不可能狂饮到变成酒神的女祭司。

这都是悠久的历史和诗歌传统模塑而成的。由于我们对中国诗熟悉的程度远远超过外国诗，下面我仅简要回溯一下西方诗传统中的迷狂。在西方诗歌的源头，有荷马的史诗和萨菲的抒情诗，以后者为例，虽然在中世纪损毁殆尽，但透过少许断章残句，也能清晰地感到其迷狂境界。

ΦΑΪΝΕΤΑΙ ΜΟΙ                      Σαπφω

καὶ γελαίαςας ἱμερόεν, τό μοι μάν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόασεν·  
ὡς γὰρ εὔιδον βροχέως σε, φώνας  
οὐδὲν ἔτ' εἴκει·

ἀλλὰ καμ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ'  
αὔτικα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,  
ὀπλάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-  
βεισι δ' ἄκουαι.

ἀ δέ μίδρωσ κακχέεται, τρόμος δέ  
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δέ ποίας  
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης  
φαίνομαι [ἄλλα].

(Excerpt)

## 我觉得(片断)

[古希腊] 萨 弗  
(公元前约620—前570)

啊,你的笑容真叫人爱煞。  
每次我看见你,只消一刹那,  
心房就在胸口里狂跳不已,  
我说不出的话。

我舌头好像断了,奇异的火  
突然在我皮肉里流动、烧灼,  
我因眩目而失明,一片嗡嗡  
充塞了耳朵。

冷汗淋漓,把我的全身浇湿,  
我颤抖着,苍白得赛过草叶,  
只觉得我似乎马上就要死去,  
马上要昏厥……



阿比尔郭尔作《萨弗与雷斯博斯少女》

(飞 白 译)

原诗用的是著名的“萨弗律”,其中长短音节的穿插代替了中国词牌的平仄,节奏优美类似舞步,这在中译文里无法表

现。但吸引我们注意的是萨弗情感抒发的方式非常强烈,与中国诗词的含蓄蕴藉完全不同。萨弗描写的爱情不仅是心理的,而且是生理的;不仅是一种心意,而且是一种热病,一种迷狂状态。柏拉图把这种爱情的迷狂与诗人的迷狂相提并论,并认为这是由于迷狂者因尘世的美回忆起上界的美而造成的,因此“在各种神灵凭附之中,这是最好的一种”。有趣的是,柏拉图在《斐德若篇》中对这种迷狂状态的描写,与萨弗如出一辙:

如果他不怕人说他迷狂到了极顶,他就会向爱人馨香祷告,如向神灵一样。当他凝视的时候,寒颤就经过自然的转变,变成一种从未经验过的高热,浑身发汗。因为他从眼睛接受到美的放射体,因它而发热,他的羽翼也因它而受滋润。感到了热力,羽翼在久经闭塞而不能生长之后又苏醒过来了。……正如婴儿出齿时牙根感觉又痒又疼,灵魂初生羽翼时,也沸腾发烧,又痒又疼。

(朱光潜译)

但是中国诗人不论在写诗时或思念爱人或夫/妻时,不会陷入这种迷狂状态。中国诗人一般不至于发烧发颤,中国诗人哪怕感觉又痒又疼,也不会像萨弗那样昏厥过去,而多半能平静下来,从而进入另一种静态的灵感境界,最典型的便是禅境。

西方近代诗歌延续着萨弗和柏拉图的传统。例如意大利文艺复兴代表诗人彼特拉克强调爱情的焦虑和矛盾,与中国诗人偏于静态的描写形成对照。



## IL CANZONIERE 134      Francesco Petrarca

Pace non trovo, et non ò da far guerra;  
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;  
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;  
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'è in pregon, che non m'apre né serra,  
né per suo mi riten né scioglie il laccio;  
et non m'ancide Amore, et non mi sferra,  
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;  
et bramo di perir, et cheggio aita;  
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;  
egualmente mi spiace morte et vita:  
in questo stato son, donna, per voi.

## 歌 集(第134首)

[意大利] 彼特拉克(1304—1374)

我找不到和平,尽管作战已告负,

希望混和着恐怖,我发烧又发冷,  
我乘风飞上天空,却离不开泥土,  
我拥抱整个世界,却两手空空。

她不抓也不放,我却是她的囚徒,  
她不把我捆绑,又不解我的套绳,  
爱情不把我处死,又不给我活路,  
她不给我开锁,又不救我出困境。

我没眼睛而注视,没舌头而呼号,  
我盼望死去,却又在向人求救,  
我一心爱别人,而一味怨恨自己。

我吃的全是悲戚,我泪流满面地笑,  
不论生或死都一样叫我无法承受,——  
全为你呀,女士,我落到这步田地!

(飞 白 译)

欧洲浪漫主义诗人的迷狂和焦虑更为典型,因前面已有柯尔律治的例子,就不再多举了。这里我们再拿相对冷静的英国维多利亚时代诗歌为例,下面是霍普金斯的一首著名宗教诗,让我们看看身为天主教神父的霍普金斯如何在赞美诗中写出迷狂境界。

CARRION COMFORT      Gerald Manley Hopkins

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
 Not untwist—slack they may be—these last strands of man  
 In me or, most weary, cry I can no more. I can;  
 Can something, hope, wish day come, not choose not to be.  
 But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me  
 Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me?  
     scan  
 With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,  
 O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid  
     thee and flee?

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
 Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
 Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would  
     laugh, cheer.  
 Cheer whom though? the hero whose heaven-handling flung  
     me, foot trod  
 Me? or me that fought him? O which one? is it each one?  
     That night, that year  
 Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!)  
     my God.

## 腐尸之宴 [英] 霍普金斯(1844—1889)

不,我不会从绝望中找慰安,作腐尸之宴,  
不会解散(也许已松了的)人最后的缆绳,  
或者万分厌倦,喊一声“我不能再忍”——我能;  
能选择希望,能盼天明,而不选择离开世间。

但是,唉,可怕的你,为什么用阴暗贪婪的眼  
盯着我伤痕累累之身?为什么对我使狮爪?  
在我头上粗暴地摇晃你使世界蜷曲的右脚?  
并在风暴发作间,对发狂地逃避你的我扇?

为什么?为了叫我谷壳飞,谷粒留,干净纯洁。  
而且,在艰难中,混乱里,自从我(仿佛)吻过  
权杖和手,我的心舔了力,偷了乐,欢呼雀跃。

但欢呼谁呢?管天堂的英雄,他摔倒我,踩着我?  
还是欢呼与他角斗的我?到底哪一个?一整夜,  
黑的一年,不幸的我和(上帝呀!)我的上帝拼搏。

(飞白译)

霍普金斯在诗中表现了强烈的宗教性迷狂和焦虑,他分裂的自我站在互相对抗的立场上激烈辩论:他一方面敬爱他



的上帝，一方面又抗议上帝的凶狠粗暴。站在神父立场上，上帝之手尽管粗暴也永远是正确(right)的，无可非议的；而站在个人立场上，霍普金斯却用大不敬的渎神话语，称之为凶猛的狮子举起的“右(right)脚”，令世界在它之下畏缩蜷曲。诗人发狂地逃避上帝，而又想崇敬和顺从上帝，这场内心角斗相持不下，形成了顶牛之势，漫长的一夜，斗成了“黑的一年”，足见搏斗的惨烈。霍普金斯的赞美诗继承了我们在第3章中讲到过的约翰·得恩的圣诗传统。

居然有这样的神职人员，居然有这样的赞美诗，也真让人开眼界了。

下面我们来读一首中国神职人员的诗，以对比二者的心态。此诗作者是唐代禅师高僧释德诚，号船灯和尚（“释”字是佛门代号）。这是他最著名的一首偈诗：

## 船居寓意 释德诚

千尺丝纶直下垂，  
一波才动万波随。  
夜静水寒鱼不食，  
满船空载月明归。

[附飞白英译文]

A PARABLE ON BOAT

My fishing line hangs a thousand feet long,  
One ringlet evokes numerous ripples bright;  
So cold and quiet, no fish bites nightlong,  
I sail my boat home, fully loaded with moonlight.

霍普金斯热病般的迷狂和焦虑，在释德诚这里完全冰消瓦解了。如果有人对什么叫紧张、什么叫放松还体会不深的话，读读西洋高僧和中国高僧的这两首赞美诗，就能找到最佳答案。在中国高僧这里，钓鱼并不体现目的性，渔者的心境融入自然，无欲无求，超越一切世间的纷争和焦虑，唯其如此，他一无所获的空船竟成了满载而归。诗中达到的境界与迷狂境界相反，这就叫禅境。迷狂的特征是本能骚动、非理性和神秘主义，禅境的特征却是顿悟、融通和澄明。



王维作《雪溪图》

前面说了，我不是以禅境来涵盖中国诗的整体，中国诗传统是在儒、道、佛家的共同熏陶下生长起来的，中国大诗人也有诗圣、诗仙、诗佛之称，风格各有千秋。这里只是把禅境作为中国很有代表性的一种灵感模式。这种模式也深刻影响了日本，以至在日本诗中禅境的地位高于一切。限于我对日本文学的知识，这里仅举一首有“古今第一俳句”美称的小诗为例。

古 池 [日] 松尾芭蕉(1644—1694)

古池や  
蛙飛びこむ  
水の音

[飞白中译文和英译文]

古池塘  
一蛙跳入  
水的音

**The old pond**  
**A frog plunges in—**  
**The water sound**

如果说霍普金斯的焦虑源自目的性,那么可以说,这首俳句的奥秘就是完全消解了目的性,它的意义就在于它压根儿没有我们通常想从文本中寻找的那种“意义”,它等于是什么也没有说,全诗只有一个意象,一个音,而且就靠这个音塑造了“此时有声胜无声”的安静和禅境。

中国诗(和东方诗)当然并不总是那么安静和放松。中国诗坛上不乏热情奔放的诗人、狂诗人和醉诗人,李白、苏轼等大诗人还自称“狂夫”、“狂客”。而且引人注目的是,中国诗人以狂和醉自命的远较西方为多。但是一读他们的诗就知道,中

国诗人的狂完全不同于西方诗人的迷狂,中国诗人的醉完全不同于西方酒神及其女祭司的醉。根本区别在于:中国诗人抒发的狂和醉是理性的,社会性的,尽管狂而醉也不丧失现实感。而西方的狂和醉明显属于非理性范畴,两方不属于同类项。

这里摘录一些中国狂诗人最有代表性的诗句:

我本楚狂人,凤歌笑孔丘。(李 白)

狂客落魄尚如此,何况壮士当群雄。(李 白)

烈士击玉壶,壮心惜暮年。

三杯拂剑舞秋月,忽然高咏涕泗涟。(李 白)

嗟我本狂直,早为世所捐。(苏 轼)

醉里挑灯看剑,梦回吹角连营。

了却君王天下事,赢得生前身后名,可怜白发生!(辛弃疾)

绝域从军计惘然,东南幽恨满词笺。

一箫一剑平生意,负尽狂名十五年。(龚自珍)

品味一下看,这种“狂”与西方诗人的“狂”是否相像?不太像吧?原来,与鲁迅的《狂人日记》一样,中国诗人的“狂”实质上并不是狂,而是清醒。他们的“狂”主要表现为狂直、狂放,特立独行,不满现实,不尊礼数,不惧权势,敢于表达与众不同的意见,还有更常见的是壮志难酬的感慨。中国诗人即便狂醉,也不沉浸于酒神精神,而仍保持不变的理性。中国诗人即便焦虑,怀抱的也是忧国忧民的政治性的焦虑。

中国诗的“狂”态是非常重要的,这对“禅境”的静态构成重要的互补,否则一统的禅境会导向生命力的消解和寂灭。然而



中国诗的“狂”态在本质上不同于西方诗的迷狂。

## 二、两种张力结构

凡有诗,都是一个张力结构。我们说的是诗学的张力,但它也关联着物理和心理的张力。中西诗的张力结构有很不同的模式。如果作形象的概括,那么中国诗的张力结构模型是圆,西方诗的张力结构模型是十字。

十字之所以成为西方诗的模式,不仅是由于十字架是基督教的标志,更是由于它是西方的思维模式。你们看:十字模型有两个维度,但两个维度的向量是不均等的,垂直的向量大于水平向量,是基本维度,“上”和“下”构成一对基本矛盾里的对立面,即张力的两个极。在十字模型中,“上”和“下”的象征寓意分别是:

上:上帝,天堂,光明,精神,灵魂,救赎;

下:撒旦,地狱,黑暗,物质,肉体,罪恶。

在经典西方诗如但丁的《神曲》中,以及经典艺术如米开朗琪罗的西斯廷壁画中,十字模型的垂直维度、向上和向下的向量及张力都以最强的力度表现出来:得救的灵魂向天庭,层层上升,有罪的灵魂入地狱,层层下坠。雪莱的《致云雀》里描写云雀“你从地面跃腾,向上又复向上,就像一朵火云,一直飞进穹苍”,以云雀象征心灵,显示向上的向量。雨果的《波阿斯的梦》中,荣耀的家谱树不断向蓝天生长,也属于十字模型,而“顶上有神死去”还与钉耶稣的十字架直接挂钩。正由于这样,这个向上的向量才更能代表至善至美,幸福吉祥。这与中国观念不一样。前面已经提到,中国传统心理对升天不大感兴趣。

中国的月女神升上了天庭还感到后悔。雨果笔下以牺牲为其结果的家谱树,当然更不符合中国幸福吉祥的标准了。

接着要问的是:如果十字模型在西方传统诗中具有权威性的话,那么在西方现代诗中,在“上帝死了”和传统价值被解构后,这一模型是否继续有效呢?

文化传统有如一条大河,河流可以蜿蜒弯曲,但是不能切断;语言之屋可以扩建改建,但是不能拆除。西方现代(乃至后现代)诗固然力求反传统,但在现代诗灵魂深处,西方传统仍在延续,并且可触可摸。这一趋势,在西方现代诗的祖师爷波德莱尔身上就已见端倪。波德莱尔当年以“恶魔诗人”著称,他强烈反传统,标榜非道德化,请看他的美学纲领——《美神颂》,这简直是一曲撒旦的颂歌。

## HYMNE À LA BEAUTÉ      Charles Baudelaire

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,  
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Tu contiens dans ton oeil le couchant et l'aurore;  
Tu répands des parfums comme un soir orageux;  
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore  
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?

Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;  
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,  
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;  
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,  
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,  
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!  
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

## 美神颂 [法] 波德莱尔(1821—1867)

美神啊,你来自天的深处,还是  
地的深处?你的眼光,神圣而险恶,  
毫无区分地把善和恶一同倾注,  
难怪人们把你比作杯中之物。

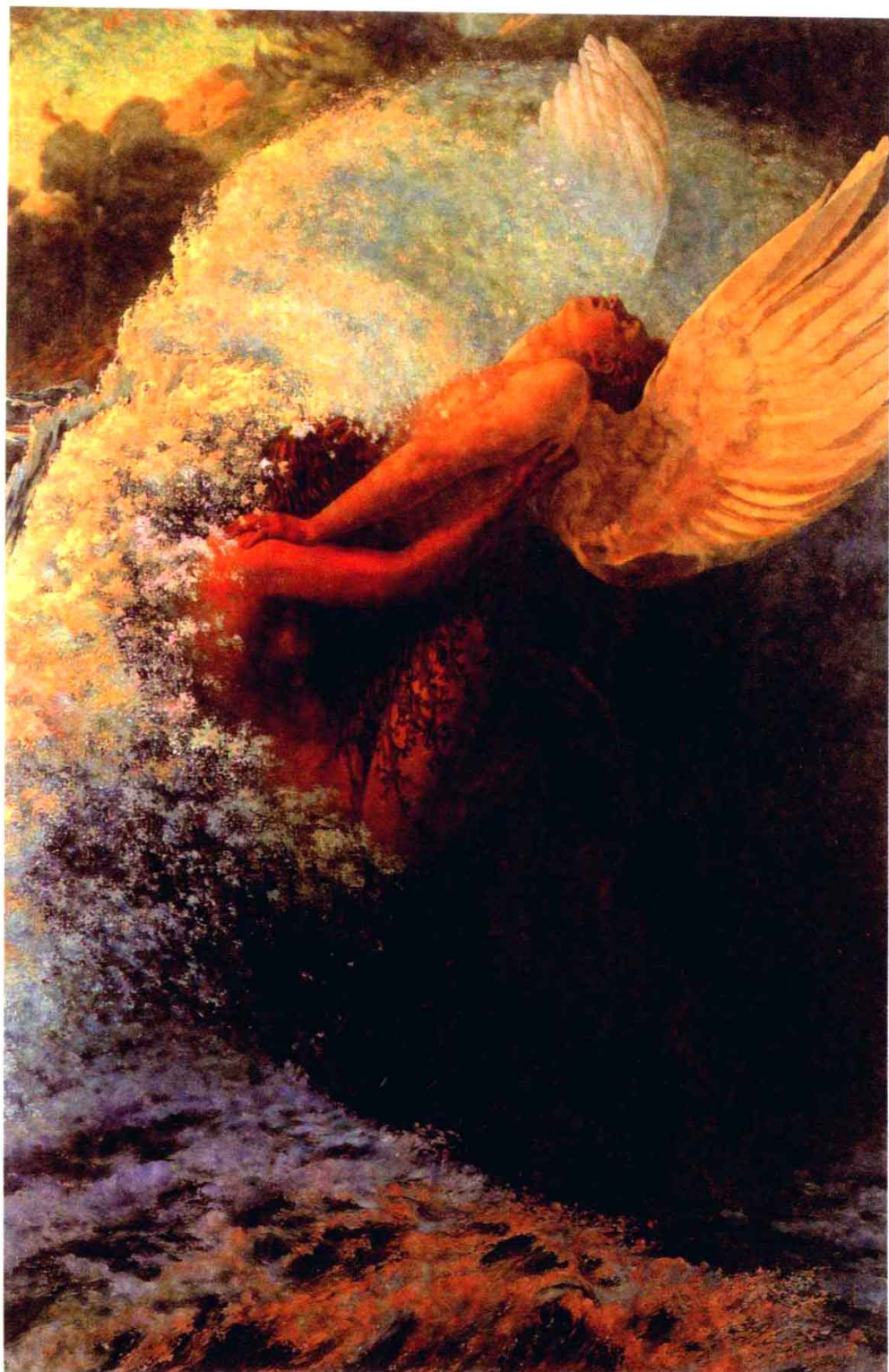
你的眼里同时含有落日与曙光,  
你像雷雨的黄昏,散发着清香;  
你的吻是媚药,你的口是酒瓮——  
能使英雄软弱,能使小儿胆壮。

你出自地狱,还是降自星辰?  
命运像狗一样,追随你的衬裙。  
你随手播撒着欢乐与灾祸,  
你统治一切,又对一切不负责任。

你踩在死人身上,对他嘲弄轻侮,  
你的首饰中,“恐怖”是夺目的珍珠,  
还有“谋杀”也是你珍贵的小饰物,  
正在你骄傲的腹上跳情欲之舞。

头晕目眩的蜉蝣飞向你——蜡烛,





施瓦布为《恶之花》作的主题画《忧郁与理想》

一面燃烧，一面向烛火赞美祝福；  
情人急促喘息着俯向他的情爱，  
仿佛垂死者爱抚自己的坟墓。

美神啊，你巨大可怖、纯真的魔怪！  
只要你的明眸、你的纤足和笑颜  
为我开启我仰慕而未知的“无限”，  
你来自天堂或地狱，又有何关？

不管你是撒旦派来，还是上帝遣送，  
我唯一的女王——眼睛如天鹅绒，  
代表着韵律、芳香和光辉的仙女呀，  
但求你减少一点世界的丑恶和沉重！

(飞白译)

波德莱尔写作《美神颂》时是19世纪中叶，距尼采宣告上帝之死还有若干年时间，但是基督教的上帝和价值观念已岌岌可危。在此诗中，波德莱尔毫不顾惜旧价值体系礼崩乐坏，转而拥戴新的美神（恶之花）登基，然而不论这位诗人如何颠覆传统观念，我们看到十字模型在他诗中仍继续存在。

其实每个大诗人都有他的颠覆行为。就说但丁吧，他诗中的十字模型极其牢固，但他发现有人僭占十字的上位，于是他颠覆传统观念，把占据最高位的教皇打入地狱最底层，从而还上下维度以公正。而波德莱尔呢，他发现十字的上和下不仅变含糊了，而且还变得合二为一不可分割了，如同是一块磁石，南

北两极共存于一体之中。正如施瓦布为《恶之花》作的主题画《忧郁与理想》表现的那样：海蛇形象的“忧郁”和天使形象的“理想”紧紧缠绕、纠结在一起，在浪花四溅中拼死搏斗。“理想”竭尽全力企图飞升，而“忧郁”紧拽不放极力下沉，陷入僵局，难分难解。这幅图景显示，虽然上和下的解释变含混了，但是上下维度依旧存在，张力依旧存在，甚至在现代性焦虑的作用下比以往成倍地加强了。

由此看来，波德莱尔在《美神颂》中说：“你来自天堂或地狱，又有何关？”并不意味着波德莱尔抛弃十字模型，相反地意味着他的极端焦虑，意味着十字模型的张力十分强大。他反复说的“qu'importe?”不是表示没关系，而是关系重大。

不妨比较一下，假设中国诗人说“夜静水寒鱼不食，又有何关？”那么，这对他是真的没关系。他的心理是安静和坦然的。因为中国诗的张力结构模型不是十字，而是圆。与十字模型在西方的情况相似，圆模型之所以成为中国诗的模式，不仅是由于太极是道家的标志，更是由于它是中国乃至东方的思维模式。

太极分“阴”“阳”，但阴阳并不是“两极”。西方的十字模型必有两极，中国的太极却是一元的极，“太极生二仪”，阴阳是二仪而不是二极。在圆的模型中，“阴”和“阳”的象征寓意分别是：

阴：地，月，影，女，夜，寒，静，下，负；

阳：天，日，光，男，昼，热，动，上，正。

十字模型中的“上”“下”是对立互斥的，圆模型中的“阴”“阳”则是对立互补的。尽管前者作为一对矛盾对立面也必须



互相依存,但其基调是对立互斥,不可调和,互相敌对;而后者虽然也含有张力,但其基调却是对立互补,和谐依存,合二而一。同时,十字模型是不可倾倒的;而圆模型却可以倾倒、反转或旋转。《道德经》说“周行而不殆”,“反者道之动”,太极模型的形象就含有转的动量。

阴阳代表着天地、日月、光影等“创世”元素,跟西方的《旧约·创世纪》描写的图景相类。但是《创世纪》里是这样写的:“起初上帝创造天地。地是空虚混沌,渊面黑暗;上帝的灵运行在水面上。上帝说:‘要有光’,就有了光。上帝看光是好的,就把光暗分开了。”

可见,上帝只创造了光(阳),没有创造暗(阴)。上帝只认为光是好的,不认为暗也是好的,黑暗被归为了撒旦。于是光和暗永远对立,互相为敌,不能共处。

但是在中国,在东方,光和暗永远和谐共处。在汉语里,时间就叫做“光阴”,光和阴在这里融合成了一体,充分体现出“周行而不殆”的太极精神。在印度古代颂歌典籍《梨俱吠陀》中,我们也读到与道家观念极其相似的诗句。

## RIG VEDA (Excerpt)

Fair-formed,  
of different hues & yet one-minded,  
Night & Dawn clash not,  
neither do they tarry.  
Alternately they travel.



黑夜黎明，各呈美形，  
异彩异色，同德同心。  
互不抵牾，从无迟误，  
两相交替，循序而行。

(飞白译)

作为东方思维模式的圆，在道家，是哲学基础和世界观；在儒家，与伦理观念结合而成为天人合一、家庭团圆、国家统一的象征；在佛家，继承了印度的主客观同一和变化轮回观念；而在禅宗，圆是诗的境界。儒道佛诸家的因素往往融会在中国诗中，甚至水乳交融。例如：

### 酬张少府 王 维

晚年惟好静，  
万事不关心。  
自顾无长策，  
空知返旧林。  
松风吹解带，  
山月照弹琴。  
君问穷通理，  
渔歌入浦深。

[附飞白英译文]

## ANSWERING VICE-PREFECT ZHANG

Wang Wei(701? —761)

At old age I like nothing but to be calm,  
For worldly worries showing no concern.  
I know, a poor hand in officialdom,  
It's time for me to woodland life return.  
The pinewoods wind undoes my sash and garment,  
The mountain moon shines on my lute as I play.  
Don't ask about the reason of Fate and Fortune,  
But hark to the fisherman's song dying away.

在这里,尽管王维表达了政治抱负的失意和壮志难酬的感慨,但他把这都化入了“融会穷通”的圆的模型,从而消解焦虑,达到宁静。当然不是所有中国诗人都能像王维一样化解理想与现实、承担与逍遥之间的纠葛,例如屈原;不过这是在社会层面上的矛盾,而在思维模式的层面上,仍然是圆的模型为主导,贯穿着中国诗的总体。

在我的英译原稿里,此诗中的“穷”“通”二字曾让我颇费斟酌。“穷”表示命运多舛,无路可走,“通”是说命运显达;路上不塞车。可是英语缺乏这样与仕途密切关联的词汇。无奈之下,我选用Fate和Fortune这一对双声词,二词都表示命运,但Fate是宿命,含负面意义,而Fortune是福气和财运。那么,如何消除穷通或Fate和Fortune的互斥,如何缓解其间的张力呢?王维不答,

把悬疑交给了一曲渔歌,渔歌的词句我们听不见,而且正在远去,隐入浦中。这是禅境。不可说胜于可说。

在比较中西诗中的月意象时我们已经看到,中国的文化心理强烈地倾向于圆。圆成为中国月意象的格式塔不是偶然的,在中国,家族成员需要“团圆”,小说或戏剧的结尾需要“大团圆”,事业或功德需要“圆满”,高僧的去世需要“圆寂”,昆明的一处著名寺庙名叫“圆通寺”,分布各地的一家餐饮店名叫“圆缘园”……这一切都代表着“圆”的理想,其背后当然也隐藏着对现实“不圆”的忧虑。不过无论如何,中国人是比较容易满足的,只要有语言的“圆”也就得到安慰了。汉语没有西方语言的“虚拟语气”,对虚拟和事实的划分是不严格的,许多情况下语言象征甚至比事实更为重要。这再次证明了语言——存在的家园的奇妙能量。

中国(和东方)的圆模型还有一个重要特点也必须提到,就是它比西方的十字模型和中东的新月模型更具宽宏性和包容性。例如国际救护组织红十字会在东亚没有遇到拒斥,在中东穆斯林地区却不被接受而须改名为红新月会。

### 三、两种自由观

中国诗学因其群体本位,追求情感的节制与中和的美,如《论语》说的“乐而不淫,哀而不伤”,《礼记》说的“温柔敦厚”,《毛诗大序》说的“发乎情,止乎礼义”。

西方诗学因其个人本位,追求情感的奔放与个性的张扬,如华兹华斯说的“强烈情感的自然涌流”,狄德罗说的“仿佛碰到一次大地震”。

东方诗神把个人情感和意志融入大化之中,把人引向顿悟和澄明,往往达到无我之境,悲喜两忘。

西方诗神把人引向生命冲动的充分释放,因此西方诗人不但不会无我,还常常会表现大喜大悲。

“心猿意马”是一句中国成语。“心”即个人情感被喻为调皮捣乱、狂妄浮躁、难以控制的猿猴;而“意”即个人意志被喻为野性不驯、未备鞍辔、难以驾驭的奔马。中国文化有抑制个人性的传统,故成语“心猿意马”是带贬义的,而对待心猿意马的方针是安定之,化解之,使之融入主流。西方文化的方针则与此相反,是释放之,高扬之,使之个性张狂。这两种方针都以自由为目的,但代表的是两种自由观。西方诗指向的是心猿意马纵情发挥的自由,中国(以及东方)诗指向的是免受心猿意马骚扰煎熬的自由。中国的方针固然对心猿意马施加了约束,但按照孔子的观点,“从心所欲,不逾矩”才是自由的表现。互相对立的这两种态度呈现不同的美学特性。

《西游记》的主人公孙悟空,别名就叫“心猿”,他确实调皮捣乱,难以控制。道教诸神试图以武力控制心猿,遭到失败,佛教诸神才最终把他收伏,——靠的是如来的手掌和观音的紧箍,当然这也是武力,然后再加点儿胡萝卜。总之,心猿是收伏了,并且一路追随西天取经,完成了从猿到佛的演化。这个故事是个隐喻,在中国,心猿总是要以无形的紧箍收伏的;“悟空”的法号也是隐喻,不论心猿多么活跃张狂,总要悟到这是“空”,才能修成正果。不过孙悟空成佛所得的“斗战胜佛”称号仍显心猿本性,心猿是否真的能既从心所欲又不逾矩,让人存疑。

让我们看看诗的实例。表现西方态度的,我选《心》为例,这



是一首很有特色的诗，作者巴尔蒙特是象征主义诗人，19和20世纪之交俄国白银时代的重要代表，曾因参加革命小组和学潮屡遭学校开除。他在给托尔斯泰的信中说，他的作品“完全是撕开的心灵发出的呼喊”。在这首诗中，巴尔蒙特代表心猿，挑战世界。

СЕРДЦЕ      Константин Бальмонт

- Сердце капризное, что тебе нужно?  
С миром зачем бы не жить тебе дружно?  
Хочешь, заря заблестит тебе ало?  
— Нет, я хочу, чтоб сияла жемчужно.  
— Хочешь покоя? — Мне этого мало.  
— Хочешь, чтоб ты хоть на миг задремало?  
— Нет, чтобы буря раскинулась вьюжно.  
— Сердце, твое поведение — злое.  
— Знаю, но я уж от века такое.

心      [俄] 巴尔蒙特(1867—1942)

- “任性的心，你要什么？  
你为什么与生活不和？  
你可要朝霞红光照耀？”  
“不，我要朝霞珍珠色。”  
“你可要安宁？”“这太少。”

“你可要稍稍小睡片刻？”

“不，我只要漫天风雪。”

“心！你的品行，叫做恶。”

“知道，可我从来是这性格。”

(飞白译)

这首诗用的是对话体。与“心”对话的那个声音代表的是“规范”。规范试图驯化心，诱使心猿就范，一开始就亮出胡萝卜加大棒，软硬兼施。可是这个心猿偏偏不买账，他软硬不吃，就是要任性而行，颠覆规范。由于规范具有滞后的性格，作为挑战者的心猿在很多场合下不怕担“恶”名，发挥了“恶”对历史的推动作用。

与巴尔蒙特同为象征派主将的索洛古勃，以悲观孤傲和恶魔主义的姿态写诗，下面这首诗对自由的追求与《心》异曲同工，但全用反讽挖苦的刻薄语气写，入木三分，非常之酷。

## МЫ—ПЛЕНЕННЫЕ ЗВЕРИ      Федор Сологуб

Мы — плененные звери,

Голосим, как умеем.

Глухо заперты двери,

Мы открыть их не смеем.

Если сердце преданиям верно,

Утешаясь лаем, мы лаем.

Что в зверинце зловонно и скверно,

Мы забыли давно, мы не знаем.

К повторениям сердце привычно,—

Однозвучно и скучно кукуем.

Все в зверинце безлично, обычно.

Мы о воле давно не тоскуем.

Мы — плененные звери,

Голосим, как умеем.

Глухо заперты двери,

Мы открыть их не смеем.

## 我们是被囚的动物

[俄] 索洛古勃(1863—1927)

我们是被囚的动物，

会用各腔各调叫唤。

凡是门，都不供出入，

打开门吗？我们岂敢。

若是说心还忠于传说，

我们就吠，以吠叫自慰。

若是说动物园污臭龌龊，

我们久已不闻其臭味。

只要长期反复,心就能习惯,  
我们一齐无聊地唱着咕咕。  
动物园里没有个性,只有平凡,  
我们久已不把自由思慕。

我们是被囚的动物,  
会用各腔各调叫唤。  
凡是门,都不供出入,  
打开门吗?我们岂敢。

(飞白译)

表现东方态度的,可举《题破山寺后禅院》为例。作者常建和许多中国诗人一样,也是个仕途不得志的人,曾任县尉,后辞官回武昌退隐。破山寺坐落在江苏常熟,常建到此一游时,已是一座有近三百年历史的古寺。诗人十分欣赏后禅院环境幽静,超尘脱俗,犹如另一世界,于是挥笔题诗,记述了这里禅境的美。

## 题破山寺后禅院      常建

清晨入古寺,  
初日照高林。  
曲径通幽处,  
禅房花木深。  
山光悦鸟性,



潭影空人心。  
万籁此俱寂，  
惟闻钟磬音。



常熟破山寺

中国读者中可能会有人不知道这首诗,但是第三句“曲径通幽处”大概无人不知。沿着这条曲径,就走进了一个宁静的世界,世间的杂音在这里万籁俱寂,尘世的烦扰也自然消弭了。上图就是现在的常熟破山寺,潭影在图中依稀可见。不过如今这里成了旅游点,已不复是常建描写的幽静景象,尽管僧人的禅房一间间都挂上了“山光”“潭影”等诗意标牌。

这里要提一笔:这首诗,我讲课采用的是贾尔斯(Herbert A. Giles)的英译文。贾尔斯是英国著名汉学家,毕生致力于介绍中国文化,在中国生活过二十五年,对中国文化和中国诗研

究有素，译笔优雅传神。但他仍有一处译错：把“潭影空人心”译作“Man's heart as free from shadow as this lake”，意思是：“人心与此湖一样摆脱了（清除了）阴影”。西方译者贾尔斯在此不自觉地表现了对立互斥的西方思维模式（“光是好的，影是不好的”）。而在中国作者常建心目中，山光和潭影如此美好如此和谐（光、影都是好的），共同营造着禅境，净化着心灵，而被清除的是妄心杂念和烦恼苦闷。

与中国诗人常建在中国禅院的感悟作比较，我们再看一个西方诗人在一处西方“禅院”会有什么样的感悟。这位诗人是我们已经熟悉的马修·阿诺德，他于1850年来到著名的大卡尔特修道院。这家修道院始建于公元11世纪，坐落在法国东南部阿尔卑斯山中，远离尘嚣，真是曲径才能通的幽处。阿诺德探访已有七百多年历史的古寺，有如到了另一世界，深有感触，于是也挥笔题诗，记下自己的思绪。不过他的思绪与禅思不是一类，用的文字也比写禅境的常建多得多。——中国诗和禅都强调一个“悟”字，讲究“言有尽而意无穷”，所以常建诗只有8行（每行是简短的5音节），诗中意、境合一，只描写了曲径通幽与禅院景色，便在钟磬音中戛然而止，把感悟留在余音之中。而西方诗因有模仿和写实的传统，加之又爱思辨，所以阿诺德洋洋洒洒写了200多行（每行8音节），开头仅描写进山的路径就用了30行笔墨，接着描写“禅院”（修道院）内部和修士生活也用30行，然后再用150行来抒发满腔思绪及对时代对自我的质疑和拷问。在这里阿诺德展示了西方诗中与非理性的迷狂构成互补的另一面——崇尚理性思辨的一面。诗虽然很有意思，但太长，这里篇幅所限，只能引几个片断。这是开头部分：

## STANZAS FROM THE GRANDE CHARTREUSE

Matthew Arnold

Through Alpine meadows soft-suffused  
With rain, where thick the crocus blows,  
Past the dark forges long disused,  
The mule-track from Saint Laurent goes.  
The bridge is cross'd, and slow we ride,  
Through forest, up the mountain-side.

The autumnal evening darkens round,  
The wind is up, and drives the rain;  
While, hark! far down, with strangled sound  
Doth the Dead Guier's stream complain,  
Where that wet smoke, among the woods,  
Over his boiling cauldron broods.

Swift rush the spectral vapours white  
Past limestone scars with ragged pines,  
Showing—then blotting from our sight!—

## 访大卡尔特修道院作(片断)

[英] 阿诺德(1822—1888)

从圣罗兰出发的骡道旁  
番红花开得如火如荼，  
经过雨浸透的阿尔卑斯草场，  
经过久已废弃的铁匠铺，  
过了小桥，我们缓缓骑行  
穿过层林，沿着山径攀登。

周遭渐暗，降下秋日的暮色，  
起风了，风催得雨势更急，  
听！传来如窒息般的哽咽！——  
远远下方是死吉耶溪在饮泣，  
在它如沸的大锅上水雾缭绕，  
在林木间盘旋，云遮雾罩。

白蒙蒙的水汽像幽灵一般  
掠过石灰石的裸岩、褴褛的松，  
掩得它们时隐时现……

大卡尔特修道院在大山里，比破山寺的环境幽深得多，进山的路到这里才说一半，但阿诺德的描写却已颇为出人意表



了：如哽咽的山溪、沸锅般的水汽、石灰石的裸岩和褴褛的松。其中，“裸岩”的英语原文“scar”与“伤疤”同形同音，阿诺德的选词可谓一语双关。本来么，他这一路景色，用“曲径通幽处，禅房花木深”来形容未尝不可，阿诺德的另类描写，是在为他探访的古寺作铺垫。

那么，到达后，他对这处“后禅院”又将如何描写呢？这里也只引这部分的头几行，以见一斑。

The silent courts, where night and day  
Into their stone-carved basins cold  
The splashing icy fountains play—  
The humid corridors behold!  
Where, ghostlike in the deepening night,  
Cowl'd forms brush by in gleaming white.

通过潮湿的走廊可以望见  
幽静的庭院，这里不分昼夜  
流着冰冷的山泉，水花飞溅，  
向修士们的石雕水盆里流泻。  
夜暗里时而有披道袍的身影  
擦肩而过，恍若惨白的幽灵……

下图就是阿尔卑斯群山环抱的大卡尔特修道院。虽然有美丽的自然环境，“禅房”周围还有修士们精心莳弄的花园，心怀忧虑的阿诺德却无心观赏花木或体会鸟性。阿诺德所处的



法国大卡尔特修道院

19世纪维多利亚时代中期,英国正好达到强盛的顶峰,以日不落帝国的傲慢睥睨一切,但作为对庸俗势利的英国社会毫不留情的批判者,阿诺德深刻感到的是价值观念失落的危机,感到的是当代社会变成了精神价值的无人地带。

他看到传统信仰已死,所以在他笔下,幽静的修道院已是一个死的国度,一个埋葬旧时代信仰的墓室,修士们的单人修室和木板床在他笔下也成了棺木。

阿诺德声明,他与修士们的思想并没有共同之处,但他为信仰之死悲悯哀伤;他相信科学,但他对正在蓬勃生长咄咄逼人的工业理性和科学主义又难以信任。

Not as their friend, or child, I speak!  
But as, on some far northern strand,  
Thinking of his own Gods, a Greek  
In pity and mournful awe might stand  
Before some fallen Runic stone—  
For both were faiths, and both are gone.

Wandering between two worlds, one dead,  
The other powerless to be born,  
With nowhere yet to rest my head,  
Like these, on earth I wait forlorn.  
Their faith, my tears, the world deride—  
I come to shed them at their side.

我不是作他们的朋友或苗裔，  
而是像个希腊人念着自己的神，  
来访问极北的海滩，默默站立  
凭吊崩剥的石刻鲁尼碑文，  
而心怀悲悯和敬畏的哀思，——  
二者都是信仰，但都已消逝。

彷徨在两个世界之间，  
一个已死，另一个无力诞生。  
我无地可枕我的头而稍安，  
和他们一样，我在寂寞地等。

世人嘲笑我的泪和他们的信仰，  
我来此，把泪洒在他们身旁。……

(飞白译)

“彷徨在两个世界之间，一个已死，另一个无力诞生”，这是阿诺德为时代描绘的图景，也是他的惊世警句。它令我们想起鲁迅的诗句——“两间余一卒，荷戟独彷徨”。

“我无地可枕我的头”则是个典故，出自《新约·马太福音》8.20：“耶稣说：‘狐狸有洞，天空的飞鸟有窝，人子却没有枕头的地方。’”

阿诺德像耶稣一样，没有可以枕头的地方。

但若是在禅境，你就不会如此焦灼，而可以随遇而安，你也不一定非访禅院不可，还可以像王维那样“行到水穷处，坐看云起时”。——你抱着自由的心态，不带任何具体目的，沿着清澈溪水溯流而上，——山溪的淙淙水声在你耳里并没有化作窒息般的哽咽，没有冒出地狱般的蒸汽。你随着它信步而行，但见水流渐走渐少，以至于“穷”，涓涓滴滴在草丛之间渐渐消失不见。你看见这里的生态环境尚未遭破坏，山





岩不像裸露的伤疤,苍翠的松树也不褴褛,于是你便坐下来歇一会儿,恬静地靠着(只要你愿意也可以以头枕着)山石,看那纯白的云彩慢慢升起。——云的升起是慢的,你若心态迫促,看它就纹丝不动,只有你心态舒缓了,宽阔了,才能融入自然与它合拍,从容的你于是看到了从容的云“起”。

这当然是一种幸运,也是对现代症的治疗。不过得承认,我从来少有这样的幸运。

这一节本来讨论的是两种自由观,举《访大卡尔特修道院作》做例子似乎不是太切题,举此例是因为话头既然谈到常建题后禅院,我不由得便联系上了阿诺德题修道院。所以,说我讲课常会东拉西扯,这可一点都不冤枉。

不过我还是要再多插一句:就个人而言,我深爱“行到水穷处,坐看云起时”的自由,也深爱“我无地可枕我的头”的不自由。

## 10 后 记

“文革”结束后的上世纪80年代,我在杭州大学给中文系研究生开“世界诗歌史”、“现代外国诗”课程,也给本科生开“外国名诗选讲”课,这三门课的讲稿随即出版为《诗海·世界诗歌史纲》传统卷、《诗海·世界诗歌史纲》现代卷和《世界名诗鉴赏辞典》,都是课刚讲完,草稿就被出版社收走出版了,连整理修改的时间都没有给。但90年代开始教的“比较诗学与文化”这门课,成书时间却拖得年深月久了。

迟迟没有整理出版的原因,第一是当时我承担国家出版重点项目《世界诗库》的任务,主要精力用在繁重的主编工作上,这本小书得为主要工程《世界诗库》让路,随后又曾为我主编《汪静之文集》让路。

第二个原因是按我的习惯,讲稿一旦出书,就意味着这门课的结束。因为既有了书,学生和读者都可以看,就没有必要再讲了。而回国后工作极其繁忙,意外事务又不断袭来,我除了新开的“比较诗学与文化”、“翻译学”两门课,暂无精力再辟

其他领域；也因这两门课颇受研究生欢迎，也就一年年地继续开下去。而正在开着的课我不出书，要下了课再说。

在忙碌中没注意时光荏苒。蓦然回首，已年届八十，想到该做总结性工作了。于是2009年决定下课，好腾出时间整理出版这两门课的讲稿，外加几本译诗集。目前先整理这本比较诗学。

这些年忙忙碌碌，讲课资料多而散乱，有许多已找不到了——从美回国途中有一提包资料丢失，现存稿子也不成体系，加以我老在云南大学和杭大/浙大（也是家庭住址）之间穿梭，尽管建了书房，但我的资料分散在两边。昆明杭州相距五千余里，每当我想要用什么材料，经常发现不在手头而在五千里外，而过了几个月，跑到另一边时，曾经想找什么早已忘记，或已时过境迁。于是老是在绕这种没头没脑的怪圈。好在一本书里材料多一点儿少一点儿并不是太要紧，从中归拢几个讲题总是可以的。我这门课的定位，本来就不是“知识体系”而是系列讲座，是泛舟诗海，随兴之所至的“诗海游踪”。

尽管有讲稿、提纲、作业讲评和讨论等原始材料，但是翻译整理起来太麻烦。这是我拖延的第三个原因。

先说翻译。这门比较诗学是英语授课，若不是为《世界诗库》任务紧迫而回国，我要在美国再多教两年，通过师生交流互动把英语的语言文笔打磨打磨，那就在美国出版了。当年费城就有一家出版社与我接触过，我因刚刚开课远未成形而谢绝了。而如今在国内出版，就必须先译成中文，尤其麻烦的是课中所讲的诗也全得重新翻译，译诗比译散文费神得多。当初上课，除少数诗借用了其他译家的现成英译文外，我曾把大多

数非英语诗(包括中文诗和非英语的外语诗)都译成英语,印发讲义;这次反过来要把非中文诗(包括英语诗和其他外语诗)都译成中文,这叫做“往返运输”。中文诗这次倒是恢复原文就成了,但也偶尔附入几首我的英译文,以求教于读者和方家。

再说整理。这本书的基本内容是中西诗的平行比较,但不论是诗或文化,都有许多问题要作知识性或文字性的讲解。在美国授课,我不得不重点讲解中国文化背景、中国思想史和中国诗的发展轨迹,尽管是粗浅介绍,也费了大量课时和口舌,哪怕是对中国读者不言而喻的常识都需要耐心解释。而面对中国读者,本书就得作重点转移,侧重讲解西方诗和西方文化背景了,有时也是连对西方读者不言而喻的常识都得解释。而有关中国方面的讲解则基本可以省略,尤其是因为我为美国学生选讲的中国诗,大抵都是我国家喻户晓的名篇,在国内没有必要多说。另一方面,在国内(给外国语学院研究生)授课,对英语和其他外语文本要作语言文字讲解,这占到很大比重,现在这些讲解没有用了,基本上也得删除。所以改写之旅很麻烦,名为整理,实是重起炉灶,大部分解释都要删除或改写。但既决心整理,那就把它当作又一次诗海漫游吧。

我曾想:整理成书,得要有“书”的样子,那么该把讲稿改成什么形式出版呢?这可挺费斟酌。但对这个难题我只稍微考虑了一阵就偷懒了,于是决定:已经费了很多事,不再为改变形式费事了,干脆就保留讲课的本来面貌和说话的自然口吻。这样也好,听其自然,不讲形式也是一种形式。

今天,集子初步成形了,收入了讲课内容的大约三分之



一,但还有待文字梳理和技术加工,同时还面对着一个最可能被问及的、根本性的问题:

作中西诗比较有什么意义?

这个问题还真有点不易回答,我只能尝试着这样说:

诗是人类的原初语言,是在民族文化中植根最深的语言,通过诗,我们最能了解和感受到一个民族的血脉搏动。但是诗,由于其极端的精微敏感,又是最难跨越语言障碍和文化隔阂而得到互相理解的。中西诗人和读者虽然互相心仪,但又难以做到很好地互相理解。因此,在双方之间探寻诗海航路无疑是有益的。通过诗比较,我们能感受到双方是如何地“性相近”而又“习相远”,在此全球化而又多元文化的时代,中西诗间的对话有助于理解和沟通。

从历史上看,中西诗都源远流长,有各自的深厚传统,也有各自的审美理想和哲学观念。比较不是为了比孰优孰劣,孰高孰低。多元文化就应当“和而不同”,只要是两种诗和文化相遇,就能撞出火花,激发灵感,引起反思,得到新的启迪。从创作的角度看,加强诗的交流不是为了达到同化,而是悟到认识和审美的多种可能性,如费孝通所说的“各美其美,美人之美”,在“视界的融会”中拓宽思维,达到互补和互相启发,从而形成更宽广宏伟的世界文学图景和胸怀。

通过比较,跨越文化鸿沟,也能打开我们的欣赏视野,提高我们对诗的读解能力,不仅能加深对外国诗和文化的理解,也能通过对照反思而加深对本国诗和文化的理解。

就我自己的感受而言,我作这些讲座与我译诗一样,并不是在刻意做研究,做功课,而只是在诗海中,在文化和审美之

海中,在人类的意义之海中泛舟漫游,享受迎面的海风,享受开阔的视野,享受每一处游踪,享受无边的意义之海中的点点滴滴,并乐此而不疲。

飞 白,2010年6月1日

记于云南大学外国语学院

写上面这些文字后又过半年了,此期间我对全稿作了校勘,配了插图,又根据学生、亲友和编者的反馈和指正,做些修订补充,恰好在年关前定稿付梓,可以放松过年了。

这本小书分量不重,但作为我的总结系列之一,却也凝聚着各方的关怀。首先要感谢的是我的学生们、同行们,这本书实质上完全是一种对话,不但是文化间的对话,同时也是课堂上和课堂外的对话,若没有大家的参与,它是无缘产生,也无缘生长的。其次要感谢云大外国语学院对本书的出版给予经济支持,浙江工商大学出版社将它作为精品打造。最后还要感谢《名作欣赏》杂志拿出大量篇幅,将本书全文连载,让它先期与读者见面。——本来我的奢望就是在学术性和可读性的两岸间试架大跨度桥梁,而《名作欣赏》对这一实验给予了大力支持。

那么,谢谢你们,也预先谢谢读者的指教。乘风漂泊吧,诗帆。

2010年除夕夜又及于杭州



