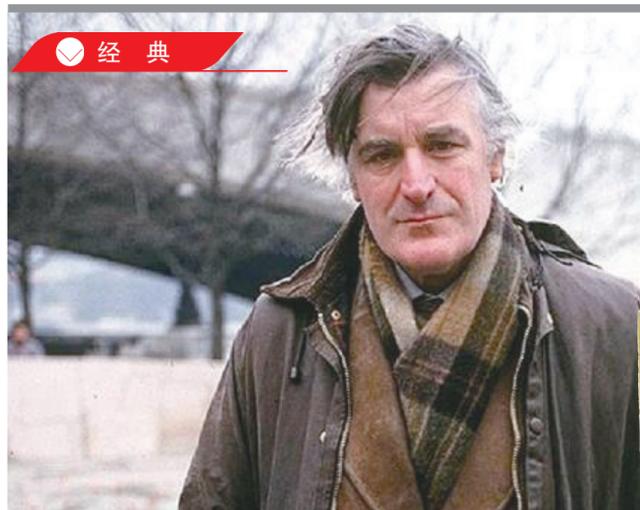
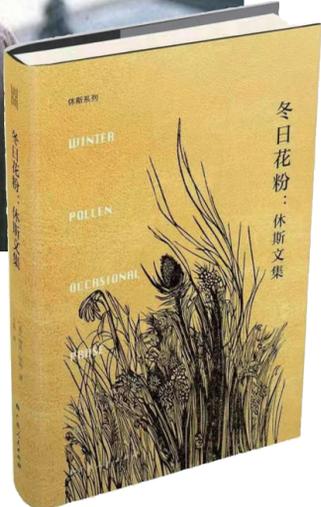


从一只“栖息着的鹰”开始

——特德·休斯文集《冬日花粉》读后 □远人



特德·休斯



第一次接触英国桂冠诗人特德·休斯的作品还是1994年秋天。那年上海文艺出版社出版了一部印数寥寥的《英美桂冠诗人诗选》。英国部分以文艺复兴时期的诗人剧作家本·琼森为起点，以当时尚在世的休斯为压轴。我没去考证，该书选收的11首休斯诗歌是不是第一批休斯汉译，我只记得当时扑面而来的阅读震动，尤其那首《栖息着的鹰》，令人看到休斯与众不同的叙述角度。而且不难看出，休斯继承了维多利亚时代以勃朗宁为代表的独白体诗歌传统。但继承传统，不等于被传统遮蔽，从整个世界诗歌史来看，强有力的诗人往往在继承中破茧成蝶。在休斯那里，将独白体诗歌传统，形成别具一格的“动物诗”，就已显示了诗人对新领域的开拓能量。

独白往往直白，休斯在极为坚决的语调中体现了直白的力度。读过这首诗的读者不可能忘记它既充满寓意，又充满自信和打击力的结尾：“太阳就在我背后，/我开始以来，什么也不曾改变，/我的眼睛不允许改变，/我打算让世界就这样子下去。”这是鹰的独白，也是极其冷酷和有力的本质独白——生活的本质、世界的本质，同时是诗歌和诗人的本质。没有非凡的力量，不可能要求“让世界就这样子下去”。所以，这首诗能成为休斯的名篇，也成为现代主义的诗歌名篇。

这11首短诗为我打开了休斯的诗歌大门，乃至后来在坊间每见一部翻译诗选，我都会首先浏览目录，看书内是否有休斯的诗歌，一旦发现，就立刻翻到他的作品细读。当然，这种情况只偶然发生。英国桂冠诗人的头衔终究不如获诺贝尔文学奖的诗人更引人注目。必须强调一句，诺贝尔文学奖是对一个诗人的作品衡量不假，但绝不是唯一的标准，更不是至高无上的标准。在里尔面前、奥登面前、博尔赫斯面前、弗罗斯特面前、曼德施塔姆面前，不少获得诺

贝尔文学奖的诗人水准就很难说比肩甚至超过了他们。

令我感到惊喜的一次购书经历发生在2001年年初，逛书店时陡然看到一部署名特德·休斯的诗集《生日信札》。我当即买下，尽管诗集名已告诉我，它不是休斯震撼诗坛的“动物诗”集结，但它毕竟是休斯的诗集，自然不能错过。果然，这部诗集不是“动物诗”，而是纪念他妻子西尔维娅·普拉斯的一部诗集。从封面上原版“畅销数十万册”的推荐语和译者张子清先生的序言来看，英文诗集“畅销”的最大理由是引起了读者的好奇和猎奇心理。毕竟，生前默默无闻的普拉斯已成自白派诗人代表，被公认为是继艾米莉·狄金森和伊丽莎白·毕肖普之后最重要的美国女诗人。她的自杀与休斯的情变有直接关系，饱受长达35年指责的休斯以这部诗集的出版进行了回应。他与亡妻的点点滴滴都浓缩为他笔下的一首首诗。这些诗歌与独白无关，而是一首首或长或短的叙事诗歌。从独白到叙事，是诗人的变化，也是表现题材的变化，关键是，从自己驾轻就熟的手法进入另外一种叙述，考验的不仅是诗人的才力，还有诗人对文体的深入理解。

理解诗歌文体也就是理解诗歌本身。读完那部《生日信札》，我在暂且撇开诗集主题后想到，对休斯这样的诗人来说，如果缺失对诗歌的深度理解，就不可能游刃有余地展开多种写作技艺，更不可能开辟属

于自己的诗歌道路。进入现代以来，越是出类拔萃的诗人，对诗歌的建设就越不仅仅只停留在单纯的诗歌写作上面。对一个诗人来说，写出了什么诗歌固然重要，更重要的是，他为什么能写出这样的诗歌。就西方诗歌来看，从数千年前的荷马到揭开文艺复兴序幕的但丁，再到俯瞰全球的莎士比亚，有条不紊的发展线路呈现在读者和诗歌史面前。在那些源头性诗人那里，作品意味着一切。当诗歌来到20世纪，诗歌对诗人的要求已不仅仅是写出作品。伴随人类的思想和社会发展，诗歌变得日益多元，最明显的特征是，诗歌已从垂直的线性抒情中完成了摆脱。不是说诗歌不再是抒情的载体，而是作为载体本身，诗歌的复杂性和多面性在现代主义的多元手法中有了醒目的凸显。这时诗人该走什么路，该展开何种探索，该如何界定时代对诗歌提出的新的要求，无不使诗歌的发展变得错综复杂——浪漫与现代、现代与象征、象征与后现代等等，都成为诗人能驱赶诗歌进行横冲直撞的领域。

这部《冬日花粉》是休斯毕生的思想结晶，它汇集了休斯各个时期的著名文论。这部没有分辑的书其实可分为两个部分，第一部分是全书的后半部，它显示了休斯对传统的关注——不论诗人如何现代，没有谁可以摆脱传统。艾略特的文论精华不就包含了他对莎士比亚和伊丽莎白时代的核心解读？休斯同样如此，眼光从来没有从莎士比亚身上离开过。在休斯笔下，他对莎士比亚的理解也完全不同于艾略特的理解。最起码，当艾略特将目光集中在莎士比亚和塞内加斯多葛派哲学的纠缠中时，休斯已将关注点转移到莎士比亚所代表的文学世界与意大利新柏拉图主义所代表的社交世界的编织中。构建理论的前提是视野。休斯在这里展现了自己的视野。没有这一视野，休斯就不会在另一篇《伟大的主题》中体会到莎士比亚“一词一句都具备如此微妙的准确性”。庞德不也异常决绝地说过“准确的陈述是写作的第一要素”？当然，休斯说的莎士比亚“准确”与庞德的“准确”没什么必然关系。作为诗人，休斯紧扣的是自己对莎士比亚的语言理解，“当我们目光透过这些文字，注入我们内心深处的黑暗时，种种新的事物、新的可能便层出不穷，尽呈于词句之中。”

视野的重要性就体现在这里——经典能成为经典的理由再多，语言始终是不可

绕过的核心环节。休斯对语言“准确”的理解导致他对“内心深处的黑暗”触及。不是说“黑暗”是诗歌的核心，对一个不断挖掘生活的诗人来说，深处的事物无不具有“黑暗”的质地，在莎士比亚身上，休斯发现了其“恶魔”与“神圣”的统一，才让后世读者最终面对“一位完整的诗人”。并且，通过对莎士比亚的作品选编，休斯还体会到“莎士比亚的语言依然比之后存世的任何文字都更贴近英语本身的生命内核”。这就是阅读带来的认知。我既感意外又觉正常的是，休斯不像一般编者那样，将笔墨集中在对作者的生平介绍和对入选作品的阐释之上，而是极为深入地展开个人与经典的相互纠缠，乃至提炼出自己对诗歌的理解，所以他才能坚定地以为“一首长诗的诗并不构成一首短诗”，甚至含糊地指出，“即便是莎士比亚，也终究无法摆脱自我。”这是令人意外和惊讶的判断，研究者公认的，恰恰是莎士比亚在作品中过于缺失自我，才导致后人对其生平的研究十分欠缺。在休斯那里，结论完全不同，这决非休斯的创新立异，它反而证明了，一个真正理解创作的诗人会有一种什么样的视角，不论通过该视角形成的结论是否在更广泛的范围内被承认和接受，它毕竟体现了休斯充满个性的理解。

而我所理解的第二部分集中在“更趋尖锐，更显严肃”的表述。休斯离开人物，将全部身心集中在对诗歌本身的理论探索当中。这部分的篇章包括《奇闻异事和血淋淋的冒险》《火狐》《诗的锻造》《略谈中小学写作》《隐匿的能量》《人性之歌》《国家的幽灵》等等。这是休斯面对诗歌的直接言说，哪怕《奇闻异事和血淋淋的冒险》和《火狐》不无诗人的自传元素。早在11岁时，休斯就对韵律发生兴趣而大量阅读诗歌。这是成为诗人的最初和必要准备，但休斯又决非要写一篇或数篇自传，通过自述，休斯剖析了韵律和节奏的重要，也回顾了其对惠特曼从失望到崇敬的接近。初时的失望是自己在后者诗歌中没找到韵律，后来的崇敬是因为自己终究理解了什么是诗歌。

在这部书里，休斯至少用两种方式定义了他以为的现代诗歌。在《诗的锻造》中，休斯现身说法，叙述了自己如何写下第一首“动物诗”《思想之狐》的过程。令人意外的是，休斯明确告诉读者，诗名虽有“思想”二字，但“从这首诗里，很难找得出堪称‘意义’的成分”。这是休斯包括“动物诗”在内

的全部诗歌的核心标志，也是现代诗的核心标志——诗歌从来不是对“意义”的寻找，而是如何准确呈现出客观风貌。这被诗歌史重视的诗歌也被休斯自己重视。他的重视方式不是浅薄的自鸣得意，而是为读者打开专属于诗歌的隐秘通道，“每当我读起它来，那只狐狸都会从黑暗中现身，然后钻进我的脑袋。我想，在未来，即便我离世已久，只要有人读它一回，那只狐狸就会再次现身——从黑暗中的某个地方现身，然后一步一步向他走来。”这种表述是作者对自己诗歌的回望，也让读者在这些话中体会到一首现代诗的本质——它与思想无关，只是不折不扣的存在。休斯在另外的篇章中说得更加明白，“我所谓‘思考’——是花招也好技巧也罢——能使我们有能力抓住那些难以捉摸或者幽暗不明的想法，将它们聚集一处，放平摆稳，供我们真切地看上一看。”

用自己的写作方式来阐述自己的诗歌定义，没几个人这样做到过，而且，在读者跟随休斯的创作过程中，不仅能体会诗歌的含义，还能体会一首现代诗的魅力形成。休斯的诗歌的确充满魅力，很少有读者能抵挡从他诗歌中散发出的魅力。休斯一方面承认“所有从事文学创作的人都不可能避免地置身于模仿或者替换的维度”，一方面又异常坚定地对自己说出了和庞德等先行者有所区别的直接定义，“当文字足以在短暂的一瞬间里掌控‘某某’，从中辨识并透视出所有最具生命也最为关键的信号——不是原子，也不是几何图形，更不是一堆晶体，而是人的信号时，我们便称之为诗。”

在这句话里，他特意在“人”字下划了一杠，提醒读者重视，因为“人类存活的证据无声地合唱，汇成一首曲谱的吟咏，倘若作者置身事外，对这股声充耳不闻，便会立即被拒之门外”。休斯自己的实践又何不如此，在他至今拥有全球读者的“动物诗”里，没有哪首诗不是看似在写动物，实则在写人，仍以那首堪为代表作《栖息着的鹰》为例，不论评论家们的解读如何有异，共同的一点是，那只“鹰”不仅仅是“鹰”，而是“人”的化身，这就像休斯自己说过的那样，其写作目的，是“企图通过我与世界真实关系的建立来证明世界的真实性和我在这个世界上真实性”。所以无论他写下什么、暗示什么、隐喻什么，表面上看，与他宣称“可教”和“可训练与强化”的想象力有关，往深处看，则与他在《退世》一文中展现的思想核心有关，“让人类的灵魂解脱，幸福地回归社会，是不可能完成的任务。”

《呼啸山庄》的“底本”

□杨靖

(1938)之名出版，由此艾米莉·勃朗特研究也步入一个崭新阶段。事实证明，无论是主题思想、人物形象还是场景刻画，两者都存在“诸多契合之处。从艺术样式来看，《呼啸山庄》堪称是《贡代尔传奇》的变体；就创作思想而言，《贡代尔传奇》无疑是《呼啸山庄》的先声。

据作者交待，贡代尔是“北太平洋的一个大岛”，但气候、习俗和景观与霍沃斯所在的约克郡极为相似。贡代尔国王朱利叶斯拥有两位情妇：一位是王后罗西娜，另一位是西多妮娅——后者为他生下女儿奥古斯塔（与拜伦同父异母之妹同名）。朱利叶斯心狠手辣，后来在一场宫廷内乱中惨遭暗杀，其王位由奥古斯塔继承。奥古斯塔生性风流，与多名贵族有染。她富于权谋，冷酷无情，将谋叛情人一一处死，最后自己也被推翻，在流放中抑郁而终。

贡代尔是不同于当时社会现实的假想世界，当地妇女不受任何传统道德约束。作为一部女权主义史诗，《贡代尔传奇》刻画出一位外表放荡不羁、内里机心深沉的女王形象——据说艾米莉的灵感来自维多利亚女王——女王登基的时间(1837年6月20日)比传奇中奥古斯塔的加冕仪式仅早一个月。更有意思的是，诗中居然安排年方十八(与艾米莉年龄相仿)的维多利亚女王应邀到贡代尔，观摩奥古斯塔加冕——这也印证了夏洛蒂在日记中的看法：艾米莉时常沉溺于幻想，以致“想象和现实傻傻分不清”。

值得注意的是，与维多利亚时代的英国不同，艾米莉建构的贡代尔王国一切事务完全由女王主宰——在外寇入侵时，贡代尔妇女甚至上阵杀敌，犹如神话中亚马逊(Amazon)女武士。她们不像现实中的英国女性那样循规蹈矩(即所谓“家中的天使”)，乐于充当平庸的家庭主妇和生儿育女的工具。恰恰相反，她们性格刚毅，思想活跃，对美好爱情充满渴望。这也是艾米莉与夏洛蒂大异其趣之处：在夏洛蒂笔下，爱情常常表现为单相思——女主人会疯狂爱上男主(如简·爱之于罗切斯特)，沦为爱情的奴隶，甘于自我牺牲。而在艾米莉笔下，女主往往表现得更为积极勇敢，更加渴望爱情中的平等(甚至凌驾于男性之上的)地位——于是，贡代尔传奇中的爱情故事不久便发展成为《呼啸山庄》中希斯克利夫与凯瑟琳之间炽热而永恒的狂热恋情。

模仿史诗体裁(并参照拜伦《恰尔德·哈罗德游记》样式)，艾米莉在《贡代尔传奇》诗中插入若干叙事章节——大部分取材于想象中的王国编年史——以此展示男女主人公的种种欲望和痛苦，尤其是被放逐的女王奥古斯塔；她不仅失去王位，同时也失去家庭、财产以及人身自由。她被囚禁于地牢之中，受尽摧折凌辱(最终被迫遗弃亲生子女)——在政局动荡的年代，人人饱受磨难：上至女王，下至平民，谁也无法幸免。这也是艾米莉对现实社会的影射。在标记为“作于1846



艾米莉”习惯于把自己封闭在内心世界的城堡里——她的头脑是一座活跃而丰富的城堡”。由此可见，艾米莉在《呼啸山庄》写作过程中根本无力(也无意)从想象中的贡代尔王国解脱出来：小说在很大程度上可以视为“贡代尔传奇的延续”。

贡代尔王国中的人物经历监禁、流放、遗弃、绝望和自杀，最终完成传奇人生的不朽诗篇；同样的孤独感、寂寞感，以及背叛与复仇，在《呼啸山庄》人物身上也有明显体现。可见，她小说的素材并非源自天启，而是诗歌中融入的情感想象和生活经历。这些诗歌隐约形成一道轨迹，经过逐渐深化、提炼和完善，最后升华为她的创作思想和生命哲学。如批评家所言，贡代尔传奇旨在弘扬一种“精神存在”，它超越尘世一切，能够释放禁锢的灵魂，并能够将死生融为一体。正是在这个意义上，英国著名诗人、评论家马修·阿诺德高度评价艾米莉是“拜伦之后，无人能与之媲美的最杰出的诗人”，并认为贡代尔诗篇是她最有力的作品；她的强烈情感赋予诗篇内在的张力，而这种张力也体现在她创作的小说人物身上。因此，《呼啸山庄》最杰出的成就，就是“将混乱的激情置于日常生活的语境之中”，从而谱就一曲“人间情爱最宏伟的史诗”。

1845年10月至1846年6月，艾米莉完成《呼啸山庄》后，同时也终止了诗歌创作。她留下的最后几首诗主题都与死亡有关：同样包含囚禁、地牢以及人格面具(persona)等“贡代尔元素”。其实这也是她灵魂的真实写照。在最后一首诗中，艾米莉谴责这个专横暴力的世界“缺乏救赎”，同时她更骄傲地宣称自己获得了最后的胜利：一个孤独的靈魂，“既不为家园而战，也不为上帝而战。”

感染肺炎后，艾米莉一直拒绝服药，也拒绝看医生。她觉得死亡并不可怕，它只是生命的延续和补充：死亡能使人的个性与自然元素相融合，是“与其他生物无声的交接和共情”。她经常不遗憾地谈到天堂，但更愿意将地球作为自己永恒的安息之地，因为她的精神气质与自然早已形成“默契”。评论家认为，在完成杰作后，她已经耗尽了全部的创造力、想象力和生命本身，也自然迎来了死亡。

1848年底，艾米莉病逝于家乡霍沃斯。两年后，在她的遗作选集中，夏洛蒂加入一首未标注日期的诗篇，堪称是晚期艾米莉“性格和精神的最佳写照”：

我将前行，但不循往日英雄的足印，
——也不是那条荣耀的德行之路，
我也不会加入，如潮汹涌的人群，
那久远历史的身影，人脸已模糊。

我将前行，听凭自己天性的指引，
——另择向只会徒增我的烦扰：
去往灰色羊群觅食的荒凉山岭，
那里狂风阵阵，在山林间呼啸。

在这幅形象鲜明的自画像中，诗人/小说家艾米莉·勃朗特的身份合二为一：《呼啸山庄》是它的亮色；《贡代尔诗篇》则是其“底本”。

《呼啸山庄》被英国批评家称为“我们现代文学的斯芬克斯”——不仅作者艾米莉身世成谜，其创作素材也是长期未解之谜。在哈代之前，似乎没有哪位英国作家展现出如此深切的悲剧性(史文朋宣称其悲剧力量足以媲美《李尔王》)。小说描绘的梦幻激情和心灵感应超乎自然之上，并无任何现实基础，与另一位勃朗特姐妹(夏洛蒂和安妮)的题材风格也迥然有别。夏洛蒂在本书再版“序言”中强调“《呼啸山庄》是在一个野外的作坊里，用简陋的工具，对粗糙的材料进行加工凿成的……他用一把粗糙的凿子进行加工，他也没有模特儿，除了来自他的沉思的幻想”——几乎认定该书纯粹是大脑想象的产物，从而进一步“神化”了其创作过程。小说家梅·辛克莱(May Sinclair)由此断言，《呼啸山庄》源自“属灵的体验”，与作家所处环境及时代背景毫无关联。然而事实果真如此么？

本书问世百余年来，西方学者从不同角度对《呼啸山庄》的创作起源进行了深入研究。结果表明，与夏洛蒂醉心于奢华的社交场景刻画不同，艾米莉对故乡霍沃斯的民间传说——中世纪的爱情罗曼司，古老的爱尔兰家族复仇，以及约克郡农庄佃户遭受领主残酷压迫的故事——情有独钟。这种偏好明显受到当时流行的浪漫派文学影响：《布莱克伍德》杂志上刊登的哥特式“黑暗”故事，广受读者青睐；拜伦诗中中雄奇的浪荡子形象风靡一时；德国浪漫派作家霍夫曼《古宅恩仇记》是她的心爱读物；柯尔律治《克丽丝特贝尔》中弱者变强者(并最终变为恶魔)的故事更被认为是“集拜伦式英雄与恶魔于一身”的希斯克利夫这一形象的直接来源。

根据批评家的一致看法，就整体风格而言，另一位浪漫派作家司各特对《呼啸山庄》的创作影响最大。书中对画眉山庄庭院屋舍的描摹，不禁令人联想起《威弗利》的开篇；而书中对于乡绅阶层家居场景的描写，如喧嚣纷争的恩肖一家，也似《罗布·罗伊》中奥斯巴尔德斯通一家；比起与自己阶级相称的精神文化追求，他们似乎更愿意沉迷于赌博和美酒；甚至连书名中的形容词“呼啸”(wuthering)也是源自司各特的苏格兰歌谣——而非约克郡方言。

进入20世纪，夏洛蒂的一则日记引发了众多研究者的关注。日记作于1844年7月30日，只有寥寥数语——“艾米莉，生日快乐。我只希望，你能留下更多的《贡代尔传奇》……它们必将流传于世。”无独有偶，安妮在一年之后的日记中也提及：“艾米莉在写诗。写什么不知道。”

传记作家温妮弗雷德·热兰(Winifred G. érin)对日记中语焉不详的《贡代尔传奇》作出了详细描述：“在新的一年里(1844)，她(艾米莉)把自己的诗收集在两个谨慎保管的笔记本中，就好像她终于意识到自己所写的东西是多么富有价值。再也没有什么装帧伟大诗歌的东西比这两本笔记本更低调、更朴素：这些书背软塌塌，线条模糊的洒红色笔记本好似洗衣妇的记录本。正是在这些本子上，她开始用一种晦涩难懂的自创书写方式抄录她的诗篇。”

遗憾的是，由于手稿韵文部分资料散失(散文全部遗失)，历经二三十年搜集整理，《贡代尔传奇》才以《贡代尔诗篇》