

多维度的真诚与现代主义诗歌之辩：玛丽安·摩尔 “诗歌”解读

Multi-dimensional Authenticity and Apology for Modernist Poetry: Marianne Moore's "Poetry"

何庆机 (He Qingji)

内容提要: 美国诗人玛丽安·摩尔在“诗歌”三行版中简洁而有力地告诉读者，真诚乃现代诗歌的救赎之道，而在“诗歌”完整版中，摩尔通过定义真诚来定义诗歌。在现代主义语境中，摩尔的真诚是一个多维度的概念，由五个侧面或要件构成。首先，真诚的核心是真挚的情感体验。其次，真诚外转指向忠实于当下的、具体的、局部的现实世界。第三，真诚意味着诗人必须以想象为中介和枢纽，对内在和外在的材料进行处理加工，建构一个虚拟的真实世界。第四，真诚要求诗人简洁而清晰地表达与呈现，直抵事物本身。最后，真诚还要求读者摒弃浪漫主义式的认同阅读模式，代之以“藐视的态度”，客观、“科学”地感受内嵌于诗中的感觉和情感。“诗歌”与其说是在给诗歌下定义，毋宁说是摩尔在为自己的诗歌与真诚辩护，为现代主义诗歌辩护。

关键词: 玛丽安·摩尔；“诗歌”；现代主义；真诚

作者简介: 何庆机，浙江理工大学外国语学院教授，文学博士，主要研究方向为英美文学（杭州，310018）。电子邮箱：willyhe66@163.com。

Title: Multi-dimensional Authenticity and Apology for Modernist Poetry: Marianne Moore's "Poetry"

Abstract: American poet Marianne Moore, in her three-line version "Poetry", succinctly imparts to readers that authenticity is the redemption of modern poetry, while she defines poetry by defining authenticity in her full version of this poem. In the modernist context, Moore's authenticity is a multi-dimensional concept, manifesting itself in five aspects. Firstly, authenticity takes as its core genuine emotional experience. Secondly, it turns outward to the present, particularized and local reality. Thirdly, it means poets should take imagination as media and hub, processing the inner and outer material to formulate a virtual and genuine world. Forth, authenticity requires that poets express and present things in themselves concisely and succinctly. Lastly, it asks readers to abandon the traditional, romantic mode of sympathetic reading, replacing it instead with contemptuous attitude and

objective, scientific mode of reading for embedded feelings and emotions. “Poetry” is less a definition of poetry per se than an apology for Moore’s own poetry and authenticity, and for modernist poetry as a whole.

Key words: Marianne Moore; “Poetry”; modernism; authenticity

Author: He Qingji is Ph. D. in Literature and Professor of English at School of Foreign Languages, Zhejiang Sci-Tech University (Hangzhou 310018, China). His field of interest is British and American Literature (Email address: willyhe66@163.com).

“诗歌”是美国现代主义诗人玛丽安·摩尔最典型、最直接的讨论诗歌本体问题的诗歌。自1919年首次刊登在《其他》(Others)以来,摩尔对此诗反复修改,重新发表,共出现了十三个版本,其中基本可确定四个基本或核心版本,即五诗节版(five-stanza version,后称完整版),十三行版(自由体诗),三诗节版以及三行版。三行版是1967年摩尔编撰出版《诗全集》时,在完整版前三行的基础上修改而成;不过,诗人并没有完全摒弃完整版,而是将它“贬黜”、“流放”到《诗全集》的脚注里。三行版“诗歌”可以说是最短的定义诗歌的诗——“我,也不喜欢它,/不过,以完全藐视它的心态去阅读时,你会发现/它终究是个真诚的所在”。摩尔反复修改此诗,表现出不断定义和重新定义诗歌的冲动,这一行为本身便意味着诗歌本身是一个问题。而在终定版的三行“诗歌”中,摩尔以非常简洁的语言,通过否定性的修辞方式(“也不喜欢它”),点明诗歌遭遇到了问题和危机;同时又借助句法的转折,说明诗歌的救赎之道和核心在于真诚。不过,在现代主义时期,真诚与诗歌一样都遭遇着问题,都是需要重新定义的概念。浪漫主义时期的真诚,是诗人个性与感情的真诚,强调忠实于内心世界;而在现代主义诗歌的真诚,虽依旧是诗人追求的目标,其内涵与外延都发生了变化。邦尼·考斯特罗(Bonnie Costello)便明确指出,“现代主义时期的真诚,不再与个人的或社会的自我有关,与自我主义的崇高也无瓜葛,而是发生了外转,转向对客观现实的准确刻画,偏离了逻辑推理的抽象(理性)和情感的抽象(个性)”(Costello 2)。现代主义阵营中的诗人,虽然诗风和诗学观各异,但他们都以不同的表述方式说明他们的诗歌忠实于现实与客观真理,呈现的是事实,或抵达了事物本身(things in themselves)。因此,要真正理解摩尔的诗歌观,就必须了解她的真诚观,而“诗歌”完整版被摩尔斧削砍去的部分,恰恰是摩尔对真诚的定义¹。下面本文将以此“诗歌”完整版为切入点,在文本细读的基础上,在现

1 摩尔在“诗歌”中使用的是“the genuine”一词;有时她又用 sincerity, authenticity, 意义无本质区别。关于这点,可参见 Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) 261.

代主义文学的历史语境中探讨摩尔如何通过定义真诚，完成对诗歌的定义。本文将试图说明，对摩尔来说，真诚是现代诗歌的救赎之道，当然这一真诚已完全不同于浪漫主义时期的真诚，而是一个立体的、多维度的综合体。

一、“完全藐视”与藐视的“虚假”：风格与读者

如引文所言，三行版“诗歌”将真诚界定为诗歌的核心，而在完整版的结尾处（倒数第二行），摩尔通过重复“真诚”二字，与第三行的“真诚”遥相呼应，进而强化了其重要性。这一点也得到了学者公认的。伊丽莎白·乔伊斯（Elizabeth W. Joyce）认为，“对摩尔来说，‘真诚’是上乘艺术最重要的要素。真诚之于摩尔，就像现实的观念之于华莱斯·史蒂文斯一样，被视为诗歌的目标”（34）。因此，对诗歌的定义，也就必然转向了对真诚的定义。不过，对于真诚以及诗歌的真诚，或者说对真正（genuine）诗歌的本质的界定，摩尔并不像艾略特对非个人化诗学那样，进行系统的理论阐述。邦尼·考斯特罗在分析摩尔的真诚观时，曾借用摩尔在《偏爱（*Predilection*）》中的用语，“帮”摩尔下了一个定义，“凝聚于一首诗中的一种魅力，热情和对虚假的拒斥”（Costello 2）。然而这一定义，即非摩尔本人所下，又缺乏明确的、具有区别性的界定。而其他学者或对摩尔的真诚进行简约化的理解，或认为摩尔的真诚无法清晰明确界定。例如，达兰·厄瑞克森（Darlene W. Erickson）便将“诗歌”中“真诚”的意义限定在“事物的本质”上（181），这无疑大大压缩了摩尔的“真诚”的边界，而约翰·斯拉廷（John M. Slatin）和基尼·霍温（Jeanne Heuving）则认为真诚“极端不稳定”（Slatin 46），或“是一种无法表达的品质”（Heuving 91）。

实际上，我们可以从摩尔的文章中找到一些散见的有关真诚的论述。例如，在一篇1949年发表的文章中，摩尔说，“不管怎么说，原创性是真诚的副产品，或者说诚实的感觉的副产品，因此要拒绝任何可能遮蔽这种感觉的东西，比如不必要的逗号，修辞性短语或者谓语修辞语过多。”（Moore, *The Complete Prose* 421）在这里，摩尔不仅将真诚、真诚的感觉作为诗歌的根本，还从此出发对表达这种真诚的风格作了明确的界定，即要简洁。这一观点自然让人想到庞德对诗歌制定的清规戒律——“不使用多余的词，不使用不能揭示任何东西的形容词”等等（转引自 塞尔登 308）。因此，当摩尔在“致一只蜗牛”（“To a Snail”）中说“简洁是最优雅的风格”（“Compression is the first grace of style”）时（Moore, *The Complete Poems* 85）¹，不仅表达了她的风格观，更是通过“观察”到的、通常无法入诗的蜗牛的美德，提供了一个典型的诗歌真诚的例子。而“诗歌”三行版则在与诗集注脚中的完整版的对

1 本文所引诗歌均出自 Marianne Moore, *The Complete Poems of Marianne Moore* (New York: The Macmillan Company and The Viking Press, 1981), 译文为笔者自译, 后文将不再一一加注。

比中，充分体现出了其凝练而简洁的风格，成为真诚的范本。真诚的这一层蕴意，或者说摩尔的现代主义真诚的这一要件，“诗歌”完整版和三行版作为孤立的文本都无法体现出来；因此，不管摩尔本人是否意识到，或是否是刻意为此目的而为之，这应该是完整版未被彻底删除而是置于脚注中的意义和作用之一，正如查尔斯·阿尔提瑞尔（Charles Altieri）说的那样，在完整版的长篇大论衬托之下，“缩减版成为对修辞浮夸意图的批判”（87）。

不过，应该说阿尔提瑞尔只说对了一半，至少他对完整版的否定有过于绝对之虞。完整版的作用绝不只是作为背景，作为陪衬，因为要更全面、完整地把握摩尔的真诚观（即使不是传统意义的下定义），了解其真诚观的独特之处，以及与其他现代主义诗人的不同之处，我们必须从“诗歌”的完整版，从被摩尔删减的诗行中寻找答案。为了便于讨论，“诗歌”完整版全译如下：

我，也不喜欢它：还有比这小玩意更重要的事情。
 不过，以完全藐视它的心态去阅读时，你终究会
 从中找到，一个真诚的所在。
 一双双能紧握的手，一对对
 能穿透的眼睛，还有在必要时
 可以竖立的头发，它们重要不是因为

可以附加给它们高调的解释而是因为它们是
 有用。当它们偏离本原到无法理解的境地，
 我们大家其实都情理相通，我们
 我们不会敬佩那些
 我们无法理解的东西：沿梁
 倒挂着的，或者四处寻觅食物的蝙蝠

推推搡搡的大象，打滚的野马，树底下不知
 疲倦的狼，皮肤抽搐的固执的批评家，就像马感到有虱子，
 棒球迷，统计学家——
 而且也不能
 区别地对待“公务文件以及

教科书”；这些都是重要的现象。不过，我们必须
 区别对待：被伪诗人拽入显处，结果不是诗歌，
 除非我们中的诗人成为
 “想象的
 直译主义者”——

摆脱傲慢和琐碎并能呈现

给大家，“有真实蟾蜍的虚构花园，”这时我们才有
 诗歌。与此同时，如果你一方面要求
 诗歌的原材料处于
 原始状态而
 这在另一方面又是指
 真诚，那么你是喜欢诗歌的。

这是一首典型的摩尔式的“音节诗”，由五个六行诗节构成（除第三节为五行外），每各节的对应行音节数基本一致，排列方式对称，似乎构成一种完整的结构，以及视觉上的对称与重复。如果我们打破这种诗行与诗节的排列，不难发现，这首诗实际上由六个句子构成，而且这些句子完全不具有传统意义上的诗意，有明显的散文化倾向。这六个句子逻辑关系清晰，俨然构成了一篇结构严谨的“论文”，其中第一、二句立题（即基本构成了三行版“诗歌”），第三、四句罗列那些重要的事情或现象，第五、六句是主题的提炼和升华，表达了诗歌及真诚的观念。然而，诗歌结构和句子结构的明晰，并不意味着意义的明晰；这首诗虽然经过不少学者的解读和分析，依旧存在着不少容易误读，已经误读之处，不乏有待厘清甚至无法厘清的地方。要真正“进入”这首诗，进而从总体上把握摩尔的真诚观和诗歌观，几对关键词是绝不能忽略的：有用与重要（useful and important），派生的与可理解的（derivative and understandable），真实的与想象的（real and imaginary），原材料与原初性（raw material and rawness）。最容易被误读的，最容易被忽视的，不是最后两句诗人对诗歌和真诚的阐释，而是三、四两句的罗列，是这两句所罗列事物之外的，处于文本之外的东西。这种误读和忽视又进一步妨碍对最后两句的真正理解。

基本保留在了三行版中的第一、二句，总体语义明确清晰（如引言中的简述），不过其中有一处，或者说一对词组值得格外关注——“完全藐视”（“perfect contempt”）。根据约翰·斯拉廷的研究，在摩尔的“诗歌”发表两年前，福特·麦多克斯·福特（Ford Madox Ford）在发表于《诗歌》（Poetry）的“印象主义点滴”（“Impressionism — Some Speculations”）一文中表达了对诗歌的完全藐视的态度。福特由于年轻时阅读丁尼生、斯文朋、勃朗宁及浦伯等诗人的作品，产生了强烈而无法摆脱的对诗歌的厌恶和藐视，因为这些诗人诗风做作，长篇累牍，用词华丽而虚饰。斯拉廷认为，福特与摩尔表达对诗歌的厌恶与藐视，“虽有夸大之嫌”，却“是必要的”（Slatin 41），因为“对诗人没完没了地把玩冗言赘语，以及把玩读者来说，‘完全藐视’是一剂解药”（ibid. 42）。应该说，斯拉廷通过结合福特的观点与态度，从“完全

藐视”中读出了摩尔的“真诚”所蕴含的第一层意义，即风格简洁，反对虚假做作。实际上，作为现代主义诗歌的极力推动者，福特和庞德一直就为诗歌简洁真诚的风格而努力。不过，斯拉廷的解读，却忽略了“完全藐视”可能蕴含的另外一层意义。

“完全藐视”自然与诗歌开头的“我，也不喜欢它”一样，表达了一种强烈而明确负面情感态度，“藐视”与“不喜欢”之后所跟随的泛指代词“it”，也自然是指摩尔（以及福特、庞德等）所指向的“坏诗”。不过，“完全藐视”又隐含着一种反传统的、反浪漫主义真诚的、现代主义阅读方式。“诗歌”中的原话是“不过，以完全藐视它的心态去阅读时”（“Reading it, however, with a perfect contempt for it”）。必须注意的是，如果一个人真的藐视诗歌，诗歌必然是被弃置一旁的，是不会去阅读的；无疑，“藐视”在此并非真正藐视诗歌本身，而是指一种阅读方式。“完全藐视”的态度，意味着对诗人的权威，对作者作为意义的唯一来源的否认，意味着读者不再只是毕恭毕敬地被动接受诗人赋予的意义，不再浪漫主义式地接受漂浮于字里行间的，诗人的透明的自我。只有以藐视的态度去阅读诗歌，才有可能彻底摒弃那种传统的情感认同与共鸣的阅读方式，才能与诗人、与诗人的自我保持一定的距离，才能客观地抵达诗歌文本本身。而“藐视”之后的it，显然还有另一个所指（泛指所有诗歌，或者“好诗”），因为如果it真的只是指“坏诗”，那么就不可能如诗歌接下来所写的那样，“你终究会从中找到，一个真诚的所在”。在这里，“藐视”只是“虚假”，而不是反语，因为在诗歌中，“藐视”并没有像“不喜欢”那样走向它的反面——敬佩或喜欢；不过，在摩尔看来，“藐视”又是走向敬佩和喜欢的必有之路，因为如诗歌中所写的那样，只有以“藐视”的态度去阅读，才能发现诗歌的真诚。

二、“推推搡搡的大象”：诗歌的内在与外在材料

在完整版的第一行中，摩尔直接说明了不喜欢诗歌的原因：“还有比这小玩意更重要的事情”；而在内嵌了这两种真诚之后（简洁的风格，反认同的阅读方式与态度），摩尔开始用近三节的篇幅罗列那些比诗歌更重要的事情，即诗歌中的第三、四句。尽管都属于罗列，这两句话实际上是通过两种不同类型的事物，探讨两种不同的真诚，或者说真诚及诗歌的两个不同的侧面，而这一点恰恰最容易被忽视、被误读。摩尔在第三句中写道，“一双双能紧握的手，一对对/能穿透的眼睛，还有在必要时/可以竖立的头发，它们重要不是因为/可以附加给它们高调的解释而是因为它们/有用。”摩尔的简洁与省略似乎留下了太多的空白，以至于学者对句中罗列的三组事物究竟意味为何众说纷纭，各执一词，其中有反应说，行为说，肢体说，有用的事物说等等。基尼·霍温将句三与句四所列之物都看作是一种行为，认为两类事物并无本质区别，只不过句三之物是一种自发的行为（spontaneous

action)¹。霍温显然忽略了摩尔的真诚对简洁风格的要求；如果是同一类事物，用来探讨、说明同一个问题，摩尔肯定不会将它们分置于两句中，也不会进行简单的重复罗列。邦尼·考斯特罗在将它们看作一种情感反应之后，又转入自我否定，认为这些只不过是“激起反应的物体”(Costello 20)，进而与霍温一样将它们与句四罗列之物归入一类。约翰·斯拉廷将这三个“事物”理解为被肢解的肢体(embodied parts)，认为这三者的罗列指向了某种感情，如恐惧、惊讶或欢乐，并据此提出摩尔通过庞德式的直接处理事物间接地处理感情²。

值得肯定的是，斯拉廷在研究中指出，这三者之所以“有用”而被看作是重要的事物，不是因为它们的现实功用性，而是因为它们在诗歌中的重要性，因为“可以将它们置于诗中，可以用来体现‘真诚’这样的抽象概念”(Slatin 44)。对“有用”的这一理解也影响了霍温等其他学者的解读，而斯拉廷认为这三个肢体说明“真诚”意味着情感，从结论上说也站得住脚，不过其研究却忽略了两点。第一，如果仅以这三者为例就说明摩尔与庞德的相似处，显然忽视了在庞德的理论中（以及艾略特的客观对应物），要处理的情感是明晰的，不允许有含混不清之处，而在此处，就连斯拉廷本人也承认，这三者所激发出来的、对应的感情只是某种无以明确对应的感情——恐怖、惊讶、欢乐。第二，仅仅因为摩尔在诗歌中列出的是“手”、“眼睛”、“头发”，没有对全貌进行细节描述，就认为这里呈现的是被肢解的肢体，即便不说其牵强，也至少是明显忽略了原文中的情态动词“can”——“Hands that can grasp, eyes / that can dilate, hair that can rise / if it must”。摩尔并没有像句四罗列现象时那样，使用前置限定词，没有写成 grasping hands, dilating eyes, rising hair（而考斯特罗分析时就如此简化了）。这里，手、眼、头发的反应，当然是一种情感反应，或者说由某种情感引发的、自然而然的反应；如果有具体的上下文，如果空白减少，甚至可由肢体的行为推测出具体是哪种情感，是什么事件诱发这种感情。但在这里，具体的感情与事件都不重要，重要的是手、眼、头发“能”(can)产生这种反应，“能”意味着潜力、可能性；而从“能”中可以看出摩尔一方面强调相关人（读者、诗人）的生命力与活力，另一方面强调诗人、读者的情感能力和感受能力。从这一点看，伊丽莎白·乔伊斯的分析更为可取，也更贴近我们的解读（尽管不完全一致）。她认为这三者代表的是对“外物刺激的反应”，说明摩尔希望“通过身体感官激发我们”(Joyce 34)，而不只是智性；诗之所以有价值，在于它能“捕捉对生活经历的真诚反应”(ibid. 35)。也就是说，真诚的诗歌既要能捕捉这种情感反应，也要能激

1 See Jeanne Heuving, *Gender in the Art of Marianne Moore: Omissions Are Not Accidents* (Detroit: Wayne State University Press, 1992) 93-94.

2 See John M. Slatin, *The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1986) 43-44.

发读者的情感反应。这与现代主义诗歌的总体要求是一致的，即通过所激发的感觉，鼓励新的思考和感受世界的方式；按艾略特本人的话，“使人们重新看待这个世界……，更清晰地意识到那些深层的，无法言说的感觉”(qtd. Cianci 39)。

这一理解，即真诚意味着自发而真挚的情感，情感反应与激发，将在后文对 raw material and rawness 的分析中得到进一步印证。除此之外，摩尔还强调诗歌应该如实、直接地呈现真诚的感与反应，才能达到诗歌的目的。这一点通过两处明确体现出来。一是句三的结尾处，“它们重要不是因为 / 可以附加给它们高调的解释而是因为它们 / 有用”，二是句四的开始处，“当它们偏离本原到无法理解的境地 /……/ 我们不会敬佩那些 / 我们无法理解的东西”。也就是说，诗到此，摩尔不仅强调需要有并激发本真的情感和感反应，还需要诗人能贴近本原地呈现它们，而不是附加抽象而无益本原的解释和词藻，唯其如此诗歌才能得到尊重。句四的开头实际上起到过渡和连接的作用，既是对句三罗列之物的总结，又自然而然地过渡到下一组罗列之物；在这里，“它们”既是后置代词（指代之前罗列之物，以及它们所意指之义），又是前置代词（指代之后的罗列之物）。而摩尔正是利用“它们”的这一双重身份，为读者和研究者设下了一个陷阱——人们不经意间自然会顺着逻辑，将接下来的罗列之物当作因“无法理解”而不值得尊敬、没有价值的东西，而摩尔真正想表达的意思却恰恰相反。

琳达·丽维尔 (Linda Leavell) 便掉入摩尔的陷阱中，出现明显的误读，认为“摩尔对动物和体育的偏爱暗示她本人可能会敬佩那些不理解的东西”(Leavell 163)。伊丽莎白·乔伊斯在分析中，认为推推搡搡的大象、打滚的野马等，“与现代诗歌一样难以理解”(Joyce 35)。基尼·霍温虽然注意到了连接词“而且也不能”（“nor is it valid / to discriminate against “business documents and / school-books”）在句中的关键作用，使得“摩尔列出的那些似乎不值得敬佩的行为”，“变得值得称道”(Heuving 94)，不过霍温只是这样一带而过，既没有进一步解释，更没有沿此深入挖掘。实际上，摩尔正是借助“nor”，借助之后的直接引语和附于诗集的注释，既使得前文意义发生了逆转（如霍温所言），也表达了句四罗列之物的真实意图。意义的逆转，使得我们不得不重读那句“我们不会敬佩那些 / 我们无法理解的东西”，使得我们不读不反着阅读这句话（与前面的 contempt 一样，也不是反语）——世界上很多人、物、事，尤其是那些平凡的人物事，之所以被忽视，之所以未被尊敬，之所以没有诗意的崇高，并非因为他们缺乏某些品质，而只是因为我们缺乏对他们以及他们的行为的了解和理解。沿着这一逻辑，借用前文所引乔伊斯的话，摩尔不正是借此隐舍地吁求对现代主义诗歌，尤其是摩尔自己诗歌的理解以及敬佩吗？

在摩尔的诗歌实践中，大象、蜗牛、章鱼、变色龙等这些看似平常的、

通常不入诗的形象彼彼皆是，而摩尔都从中“观察”到了被人忽视的或未被理解的情感或品质。另外，摩尔在诗歌中大量使用直接引语、间接引语、伪引语（她自己的话）等等，或佐证或批驳或设陷阱；引文的出处就包括“公务文件以及 / 教科书”之类的材料（以及旅游宣传册等），且形式不一，目的各异，与艾略特引经据典式的互文策略形成对比。与对句三的分析一样，句四结尾简短的分句“这些都是重要的现象”，并不是指它们所具有的一般意义的现实重要性，而是相反——现实中，它们往往是不重要的，被忽视的，但又是实实在在的现实存在。在美国文化中，在美国的现实社会中，重要的是科技、工业、生意，正如美国总统卡尔文·库里奇（Calvin Coolidge, 1872-1933）的名言“生意是美国之正道”（*The Business of America is business*）非常经典地概括了美国现代文化中的商业主义精神。因此，“这些都是重要的现象”一方面旨在说明这些都是诗歌的重要素材，另一方面又在说明诗歌应该面对现实存在，包括被忽略的、现实的差异性和多样性。

以上我们从文本外的角度对意义的逆转及其意义进行了分析，而在文本内，摩尔也为这一分析提供了直接的依据。摩尔的直接引语“公务文件以及 / 教科书”指向了诗集后摩尔给出的注释，而这个注释明确了句四的意图，推动了意义的扭转；注释全译如下：

托尔斯泰日记，第 84 页：“散文与诗歌间的界线在哪里，我也许永远无法理解。问题源起于风格的差异，不过答案却超出我的能力。诗歌是韵文：散文不是韵文。或者也许诗歌是一切，除了公务文件以及教科书之外。”（267）

摩尔在告知引文出处及原文后，不仅引入了诗歌与散文的区别这一话题（而这也是定义诗歌的方式之一），而且将诗歌的阅读与定义置于当时的话语中。根据斯拉廷的研究，在 20 世纪第一个 10 年，诗歌与散文之间通常被限定了泾渭分明的界线；散文处理的是现实事物本来的样子（*things as they are*），而诗歌则关涉永恒的事物，因为诗歌不是描述¹。摩尔对托尔斯泰的引用及注释的介入，表明她在接受已然是反传统的托尔斯泰的观点基础上，又向前迈进了一步，彻底颠覆了传统的诗歌观念——“公务文件以及 / 教科书”也不能被排除在诗歌之外。也就是说，诗歌的疆域大大拓展了，是彻彻底底的一切，诗歌关涉的就是现实事物本来的样子，而这也正是庞德、史蒂文斯等人的观点。与此同时，摩尔又通过所罗列之物，对“诗歌是一切”进行了自我修正和约束。一切事物、现象都可以入诗，都可以成为诗歌的素材和原材料，而这一切又必须满足“真诚”的要求，正如布莱克墨尔（R. P.

1 See John M. Slatin, *The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1986) 46-47.

Blackmur) 分析的那样, “这些动物和人是他们自己, 做着属于他们的事情, 沉迷其中, 自由自在, 自然本真。推推搡搡的大象和棒球迷有着共同的令人兴奋的品质, 而我们的愉悦来自于感受到那种品质” (Tomlinson 73)。

从前文分析不难看出, 摩尔在诗歌中以不同的方式强调真实、真诚的情感与反应, 而在诗歌的最后(即句六), 诗人又明确表明, 诗歌的核心是真诚, 真诚的核心是情感——“于此同时, 如果你一方面要求 / 诗歌的原材料处于 / 原始状态而 / 这在另一方面又是指 / 真诚, 那么你是喜欢诗歌的”。原始状态或本原性 (rawness) 是指真诚, 或者反过来说真诚意味着保持原初性, 不偏离本原(与诗歌前文的 derivative 相呼应), 那么诗歌的原材料又是指什么呢? 斯拉廷的研究表明, “诗歌的原材料” (“the raw material of poetry”) 本该加上引号(如“‘想象的直译主义者’”等一样), 因为这一用语源于一篇 1913 年发表于《观察者》(The Spectator) 评论希腊诗歌的文章, 而摩尔的笔记中抄录了文章的片断, 其中包括这样一句话——“所有的诗都诉诸于永恒的情感, 而情感一直被公认为诗歌真正的原材料”(Slatin 50)。因此, 诗歌的原材料无疑是指情感。不过, 摩尔消抹引号, 隐藏出处和原文, 绝非毫无意义的写作行为。在前文分析中, 我们指出在“当它们偏离本原到无法理解的境地”中, 它们既是前指, 又是后指, 而“原初”(raw) 的反义词“偏离本原”(derivative) 同样既指句中中指涉的情感, 也指涉句四罗列的诗歌材料。因此, 消抹引号, 实际上是释放了“诗歌的原材料”(以及真诚)的可能性和能指活动, 使得读者不至于被原文的意义所束缚和误导, 而是通过诗歌文本的文内互文和指涉寻找意义。诗歌的原材料是情感, 而这一原材料的原初性就是指情感的自发的、自然而然的真诚。同时, 诗歌的原材料也是现实中的各种事物, 此时原材料的原初性就是对事物、现实的真诚, 是忠实于事物的本原。

三、“想象的直译主义者”: 材料加工与处理

摩尔本人在这首诗以及其他诗歌中, 实践着自己的诗歌观念, 跨越了诗歌与散文的界线。她以诗歌的内在结构和逻辑, 以独特的诗歌形式, 用散文文化的语言, 以那些不具有传统诗意的素材为材料和对象, 从当下的、局部的、具体的(而非永恒的)人、事、物入手, 并最终提炼、上升到具有普遍价值的意义。在阐述清楚(不管读者是否误读)诗歌的材料后, 摩尔开始讨论如何处理这些材料的问题(即第五句), 因为仅仅有材料是无法成为诗歌的, 仅仅解决了材料问题, 也是无法定义诗歌, 触及诗歌的本质的。如同“我也不喜欢诗歌”一样, 摩尔再次利用否定性修辞策略——“被伪诗人拽入显处, 结果不是诗歌”, 而这一句实际上是通过重复, 进一步强调诗歌不应该附加“高调的解释”, 不应该“偏离本原”。同样重复的是, 诗人应该如实、直接地呈现真诚的感情与反应(“摆脱傲慢和琐碎”), 而要做到这一点, 绝不是通过简单地模仿现实或自然, 通过原材料的堆砌, 不能依靠现实主义或自然主义

式的方式和手法，而是需要通过想象力的消化、生产和加工，即诗人只有成为“想象的直译主义者”（“literalist of imagination”），才能创造出真正的诗歌——“有真实蟾蜍的虚构花园”（“imaginary gardens with real toads in them”）。

伊丽莎白·乔伊斯认为以上两处摩尔用直接引语形式呈现的引文“是摩尔诗学的关键”（Joyce 36），却又同时认为摩尔与浪漫主义彻底决裂，“所以比史蒂文斯这样的诗人现代得多”（ibid. 132）。然而，也正是摩尔的引文以及引文的注释说明乔伊斯的观点自相矛盾。毋庸置疑，摩尔提倡反浪漫主义真诚观的“完全藐视”的阅读态度，而诗歌素材、题材、语言的散文化（prosaic）和非诗意化（unpoetic），以及由此而至的反崇高化（anti-sublime）更颠覆了浪漫主义诗歌传统。不过，在想象和虚构的强调上，摩尔又延续了这一传统；正是在这一点上，史蒂文斯将摩尔当作自己真正的“同类”，都是“浪漫主义诗人”。当然，史蒂文斯意指的，不是那种过时的浪漫主义，而是指“既是活生生的，同时又是想象的”（Gregory 116），是“真诚”而又“具有丰富活力的诗意现实”（ibid. 116）。这也从另一个侧面印证了兰德尔·贾雷尔（Randall Jarrell）的观点，即庞德、艾略特、史蒂文斯等人的诗歌，绝非如通常认为的那样“与浪漫主义截然不同，毫无关系”（qtd. Davis 214）；现代主义绝不是浪漫主义的断裂，而是“浪漫主义的延伸，是浪漫主义的种种趋势发展到极致的终极产物”（ibid.）。

摩尔通过“想象的直译主义者”及其注释，巧妙而明确表达了自己的观点及所受的浪漫主义的影响。注释附录了该引文的出处——叶芝的原文。在此段文章中，叶芝批评威廉·布莱克过于依赖“想象（mind's eye）所见之物”，是“过于忠实于想象的写实主义者（too literal realist of imagination），就像其他诗人是过于忠实于自然的写实主义者”（Moore, *The Complete Poems* 267-8），其结果是牺牲了优雅的风格。摩尔虽然使用了直接引语，用引号附之以注释的方式告诉读者引文的权威性，却悄悄地修改了引号里的表达，否定了叶芝的观点。因此，虽然如斯拉廷所言，摩尔并没有与叶芝展开争辩，“只是不认同叶芝之不认同布莱克的诗歌”（Slatin 54），但她却通过引文以及引文与注释的对比，借用叶芝的言论和权威表达了自己的观点，而布莱克正是为数不多的对摩尔诗歌有直接影响的诗人之一。但该引文注释的作用与意义还不限于此。

在叶芝看来，过于忠实于想象的写实主义者和过于忠实于自然（现实）的写实主义者，是事物的两极，都不可取。摩尔显然不是现实的写实主义者，不是现实的摹写者；这不仅表现在她对布莱克的“想象”的认同上，也体现在其诗歌实践中。摩尔的诗歌具有明显的反传统、反叙事（anti-narrative）、反摹写（anti-mimetic）的特点，诗中动物、人物、植物等形象缺乏传统诗歌形象的象似性（iconic）；实际上，摩尔很多诗歌的直接来源和灵感，她对现实、

动物的“观察”，都不是直接的现实（尽管与现实密切相关），而是诸如绘画、艺术品、文字材料等。不过，对布莱克的“想象”的认同，绝不意味着对布莱克的全然接受——摩尔不是布莱克。如前文分析，摩尔强调诗歌应该面对现实，应该对现实的生活体验作出真诚的反应，而且是具体的、局部的、当下的现实。伊丽莎白·乔伊斯曾指出，“与史蒂文斯不同的是，摩尔不相信诗歌是超验的”（Joyce 34），而这也正是摩尔与布莱克的不同（尤其是晚期布莱克）。

或者，我们可以说摩尔介于这两极之间的某处，处于某个中间地带；“‘想象的直译主义者’”则突出了想象对现实、对诗歌材料的过滤和构建作用，而另一个引文也多少体现了一种中间性（*middleness*）。如果说“‘想象的直译主义者’”是经过摩尔“篡改”的直接引文，那么“‘有真实蟾蜍的虚构花园’”就是伪引文，因为摩尔既没有在注释中附录原文，研究者也无法找到出处，只能推测大概是摩尔的原创。这没有出处的自引，因为引号的作用，在获得了某种权威性的同时其重要性得到凸显，“真实”与“虚构”的对比得以前景化。诗歌自然要面对现实，然而诗歌又绝不是现实，只是对现实的书写，只是通过想象建构的虚构的现实。不过，为什么是虚构花园里的蟾蜍呢？邦尼·考斯特罗对此的分析不无道理。他认为，摩尔的“诗意”具有无所不包的特点，而“在摩尔看来，（像蟾蜍这样，笔者加）奇特的事物与具体性密切相关，他们的奇特性可以展现真诚的包容性，如同‘公务文件和教科书’一样不应该被排除在诗歌之外”（Costello 22）。不过，除了扩大诗歌材料及诗歌本身的疆域外，另一层意义绝不能忽视。蜗牛、蟾蜍、章鱼这类平凡普通（尽管从入诗的角度说，是奇特的）的动物与事物，因更有陌生感，更无诗意感，而更具有惊悚效果，冲击读者所习惯的审美习惯和思维习惯，更容易激发想象和情感反应。而由于这些形象所附加的文化的、传统的符号意义远少于其他诗意的形象，冗余信息与互文信息更少，更“透明”，因而激发想象与情感时所受的干扰便越少，这种反应与情感便更加真诚、更加真实，更容易抵达“事物本身”（*things in themselves*）。从这一点来看，“真实蟾蜍”的“真实”二字，绝不仅仅指（如果不说“绝不指”的话）逼真的形象（摩尔诗歌里的形象是完全不逼真的），绝不仅仅指“经过艺术家想象的加工，他们给人触手可及的感觉”（Joyce 36），更是指像真实蟾蜍那样，激发真实的感觉和情感反应，如同句中列出的手、眼、头发的自发真诚的反应一样。所以，如果要求摩尔修改、替换“真实蟾蜍”，她或许会用“真实蜗牛”、“真实变色龙”，但绝不会用“真实青蛙”（王子）、“真实夏娃”、“真实玫瑰”。

从浪漫主义的透明的自我与真诚，到唯美主义的“虚假”与面具，再到现代主义“向外转”的真诚，这就是真诚的运动轨迹，不过真诚（以及自我）并未止于现代主义诗歌，而是延伸到后现代诗歌，当然真诚的内涵随着时代

的变化而一直有所不同。对摩尔来说，真诚作为其诗歌的核心和追求的目标，绝不只是意味着真诚的自我与感情，而是一个立体的概念，由几个侧面构成，对诗歌起到制约的作用。首先，真诚的核心是感情，是对生活体验（内在与外在）的自发的、自然而然的的感觉和反应。其次，真诚外转指向忠实于当下的、具体的、局部的现实世界，而这又是第一要素（情感）的延伸和必然要求，因为感情和感觉是无法直接书写，无法直接成为诗歌的材料。第三，真诚还意味着诗人必须以想象为中介和枢纽，对内在和外在的材料进行处理加工，建构一个虚拟的真实世界（当然以语言为媒介），以激发读者的感觉和情感反应。第四，真诚要求诗人简洁而清晰地表达与呈现，剥离累言赘语和浮夸华丽的词藻，只有这样才能直抵事物本身。最后，真诚还要求读者摒弃浪漫主义式的认同阅读态度和模式，代之以客观的、“科学的”阅读态度（“藐视的态度”），与诗歌、诗人保持一定距离，只有这样才能阅读、感受到内嵌于诗中的感觉和情感，找到诗歌中的真诚。

当然，定义真诚（以及诗歌）无论是从理论上还是诗歌实践中，都绝非简单明晰，能用几句话可以完整把握和概括的，正如前文提到，有些学者感叹摩尔的定义缺乏稳定性，因为有些障碍是无法逾越的。定义诗歌，如同定义文学一样，本身就是不可能的任务。当伊格尔顿在《文学理论导引》中以整个引言的篇幅试图给文学下定义时，他真正做到的只不过是在推翻他人定义的基础上，给出自己版本的文学定义，而实际上也只是诸多文学定义中的一种。而通过定义真诚来定义诗歌，本身就纠葛着一个悖论，因为“文学就其本质来说是不真诚的”（Costello 26），因为文学从来就是言一物而意其他。因此，“诗歌”与其说是在给诗歌下定义，毋宁说是摩尔在为自己的诗歌与真诚辩护，为现代主义诗歌辩护。真诚只是“一种愿望的表达（而不是结果）”（*ibid.* 24），“是摩尔自己也承认的，不可能达到的目标”（Joyce 36）。在摩尔的诗歌创作实践中，真诚则成为一个非常复杂，至少绝非透明的存在。作为最难懂的现代主义诗人之一，摩尔的诗歌呈现给读者很多无法理解的东西（而“诗歌”中她最反对的就是 *unintelligible*）。摩尔自然知道自己的诗歌的难懂与复杂；诗歌“在色彩缤纷的日子里”（“*In the Days of Prismatic Color*”）中的“复杂不是过错”（“*complexity is not a crime*”）即是为自己辩护之言。不过，我们必须记住的是，真诚是摩尔诗歌的核心，是她所有诗歌的潜文本。她真诚地以真诚的形式，呈现她所认为的、所看到的真实的世界。把握这一点对阅读、批评摩尔是至关重要的，尤其是对其形式的极端和内容（表面上）的中庸的认识。其极端形式绝非随波逐流，绝非哗众取宠，而是以真诚为内核，在当时的社会、文化、伦理、权力语境下做出反应，做出选择的结果；在这一语境中，通过解读其诗歌，寻找其诗歌及其形式的构成因素和促成要素，我们得以还原一个真实的世界。

Works Cited

- Altieri, Charles. *The Art of Twentieth-Century American Poetry: Modernism and After*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Cianci, Giovanni, and Jason Harding, eds. *T. S. Eliot and The Concept of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Costello, Bonnie. *Marianne Moore: Imaginary Possessions*. Cambridge: Harvard UP, 1981. Davis, Garrick, ed. *Praising It New: The Best of the New Criticism*. Athens, Ohio: Swallow Press/ Ohio UP, 2008.
- Erickson, W. Darlene. *Illusion Is More Precise Than Precision: The Poetry of Marianne Moore*. Tuscaloosa, Alabama: The U of Alabama P, 1992.
- Gregory, Elizabethed, ed. *The Critical Response to Marianne Moore*, Westport, CT: Praeger Publishers, 2003.
- Heuving, Jeanne. *Gender in the Art of Marianne Moore: Omissions Are Not Accidents*. Detroit: Wayne State UP, 1992.
- Joyce, W. Elizabeth. *Cultural Critique and Abstraction: Marianne Moore and the Avant-garde*. Lewisburg: Bucknell UP, 1998.
- Leavell, Linda. *Marianne Moore and the Visual Arts*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1995.
- Moore, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. New York: The Macmillan Company and The Viking Press, 1981.
- . *The Complete Prose of Marianne Moore*. Ed. Patricia C. Willis. NY: Viking Penguin, 1986.
- 拉曼·塞尔登编：《文学批评理论：从柏拉图到现在》，刘象愚，陈永国等译。北京：北京大学出版社，2000年。
- [Selden, Raman. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. Trans. Liu Xiangyu, Chen Yongguo, etc. Beijing: Peking UP, 2000.
- Slatin, M. John. *The Savage's Romance: The Poetry of Marianne Moore*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1986.
- Tomlinson, Charles, ed. *Marianne Moore: A Collection of Critical Essays*. Eaglewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc., 1969.

责任编辑：柏 灵