

# 《诗歌》潜文本：画面·仿真·“布里斯托板”

李嘉娜

**内容提要** 《诗歌》一诗是毕晓普 61 岁时的创作，通常认为这是一首关于历史与现代、艺术与生活、诗歌与绘画之间关系或家族关系的诗歌。笔者通过潜文本发现《诗歌》文本与潜文本之间存在裂痕，进一步发现这是一首关于毕晓普诗歌创作艺术观的重要诗篇。毕晓普用诗歌形式阐述其艺术美学观如下：1. 诗歌再现画面层次和细节；2. 诗歌高仿个人经验，但二者不可等同；3. 打造诗歌形式的“布里斯托板”。这些为我们深入理解毕晓普诗歌创作艺术观提供了不可替代的第一手资料。

**关键词** 诗歌 画面 仿真 “布里斯托板”

DOI:10.16345/j.cnki.cn11-1562/i.2015.03.010

伊丽莎白·毕晓普(1911-1979) 1945 年第一本诗集《南北》(*North and South*) 出版，1979 年去世，同年其诗歌全集出版，其诗歌今天受到了全世界读者的广泛关注。毕晓普诗歌善于利用个人经验，其特殊的个人经历如从小失去父亲、母亲患精神疾病、在亲戚家长大、中年在巴西生活 17 年、同性恋等使得她的生活和创作常被直接挂钩对读。自 1983 年由劳埃德·施瓦兹(Lloyd Schwartz) 编辑的《毕晓普及其艺术》(讨论稿) 出版后，30 多年来业界对毕晓普诗歌进行传记式的研究多于艺术诗学的研究，这与毕晓普诗歌善于利用个人经历不无关系。另毕晓普从不对自己的创作做任何理论总结，有关其诗学的系统资料相对匮乏，因而对其诗学的研究也多少像披着一层面纱，笔者由此思考：在毕晓普诗学研究上我们能否眼光超越一点、突破一点以往的窠臼呢？是否可以在其诗歌创作中寻找答案呢？

在毕晓普诗歌美学研究过程中，毕晓普的一首《诗歌》(*Poem*) 不时引起笔者的注意。这首诗表面上关于家族遗留下的一张画，但经仔细勘察发现这是一首由画宕开而论诗歌创作艺术的诗篇。笔者查阅诗人手稿发现该诗的最初几稿没有标题，而到了第 4 稿诗人同时写下两个标题：小画/诗歌。表面上看这首诗的确是写一张画，为什么写画的诗歌却名曰《诗歌》？既然是探讨诗歌为什么谈的却是一张画？这些问题意味深长。进一步了解看到《诗歌》手稿历经 10 稿修改，<sup>①</sup> 尽管毕晓普写诗喜欢精雕细琢，但如此修改在其诗稿中也不多见。继而，笔者又发现《诗歌》所涉是一张旧画，而原画与该诗实际描述的画面有很大出入，毕晓普在《诗歌艺术》一文里答记者提问时也说“在《诗歌》里我对一些细节做了夸张处理，那是原画中所没有的。”<sup>②</sup> 究竟她夸张了什么？为什么要夸张呢？经深度解码发

现该诗具有两个文本,表面是关于诗画之间,而潜文本却是关于诗歌创作美学。《诗歌》写于1972年,诗人时年61岁,正值创作巅峰期,其厚重感自不待言。然而此诗至今未受到足够的重视,海外大多研究者对它的探讨也只停留在浅水区,认为《诗歌》阐述的是历史与今天、艺术与生活等,<sup>③</sup>笔者深入到《诗歌》的潜文本,却发现其中别有洞天。

## 一、诗歌再现画面层次和细节

《诗歌》共5节,每节行数不等,诗行长短不同,思路是借画论诗,诗与画在诗人眼里形成类比,笔者尝试沿着诗人的思路来解码。第1节如下:

像一张旧版纸钞大小,  
 美币或加币  
 几乎一样的白、绿及铁灰颜色  
 ——如此一张小画(是大画的草图?)  
 从未被交易过。  
 无用无价值,已被收藏了70年  
 作为家族的一件小遗物  
 由后人收藏  
 偶尔拿出来看看,或根本就不看。<sup>④</sup>

首先状概貌:一张家族遗留下来的小画像美/加纸钞般大小,颜色也几乎一样:白、绿、铁灰三色,这样一张具有纸钞大小和颜色,却不具纸钞功能的小画70多年来由家族收藏。这里把画与货币联系,难道说没有其它联想?为此笔者查找并对比了原画的尺寸,发现原画不像诗人所说那样具纸钞尺寸,而是9英寸×4.5英寸!<sup>⑤</sup>比纸钞大多了,若单看尺寸根本不具备比较基础,据此判断这是诗人的类比。画与钱进行类比的意義不外乎:小画(这里指诗歌)没有金钱价值,换不了面包,“从未被交易过/无用无价值”似乎还携带另一层意义:艺术不像通用货币有内容没有形式,艺术

正相反,诗歌是高度个性化的艺术。还可理解为诗歌的价值与其在内容,不如说在艺术形式。另诗歌只有能欣赏的人才会“偶尔拿出来看看”,不能欣赏的人“根本就不看”。“——如此一张小画/(是大画的草图?)”,用括号强调小诗虽小却是表现人类世界的缩影。第2节如下:

这块地方一定是新斯科舍;只有这里  
 才有三角形木屋  
 被漆成深褐色。  
 小画上其他房子为白色。  
 榆树、小山、单薄的教堂尖顶  
 ——蓝灰色烟圈——是吗?前景是  
 水草地几头小牛,  
 每只牛两笔,但自信就是牛;  
 湛蓝的水里细笔勾勒出两只白鹅,  
 背靠背,觅食,  
 一根小棍斜插着。  
 近景,一株野鸢尾,黄白相间,  
 笔管透露的新鲜活脱。  
 空气清新寒冷;寒冷的早春  
 清新有如灰玻璃;铁灰色乌云下半寸蓝天。  
 (艺术家的专长)  
 空中斑点般鸟儿向左飞去。  
 抑或是鸟儿般斑点?

毕晓普在这里从画面的三个层面切入:远景、中景和近景,也即潜文本铺开诗歌创作的三个层面,其中一些内容原画没有却被毕晓普为了诗歌缘故改造和添加进去。

首先远景“这块地方一定是新斯科舍”;加拿大新斯科舍是毕晓普外婆家,也是她童年生活过的地方。“一定是”(must be)增加了逼真感,究竟是不是并不重要,重要性在于呈现诗歌的逼真性(verisimilitude)。“只有这里/才有三角形木屋”,指出地方特色增加可信

度。“被漆成深褐色。/小画上其他房子为白色。”笔者对照原画看到深褐色房子不是一幢而是好几幢，可诗人却写“其他房子为白色”，显然这是诗人为再现主要与次要的对比并在对比中突出主要画面而假设的对比。“榆树、小山、单薄的教堂尖顶”，榆树是北美一种常见树木，树叶婆娑，写榆树也是突出地方特色，毕晓普诗歌善于以景物细节的客观口吻描摹具体可感的地方性地理特点，如《巴黎，早晨七点》、《弗洛里达》等诗。“单薄的教堂尖顶”指诗歌中凸显某种精神层面，但无须太多着墨，只须“单薄”暗示，具体可感与精神暗示都是诗/画共通特性。“蓝灰色烟圈——是吗？”这也是原画中所没有的，诗人用它来特指艺术的遐想成分，烟雾迷蒙而富于幻想，诗歌中建立起一种悬念是必要的，不必写/看得太清楚。

中景 “水草地里几头小牛，/每只牛两笔，但自信就是牛”，这里的场景与原画面出入颇大。首先“每只牛两笔”是针对诗歌语言，原画里的那头牛不可能靠“两笔”勾勒出来，还“自信就是牛”！这不是明显在论诗歌艺术吗？潜文本指诗歌创作须画龙点睛，直达要害，勾勒虽不能像小说那样但要显示其精神特征。同时诗人还得要“自信”，艺术家的自信在创作中举足轻重，没有自信就没有艺术和艺术的创新。“湛蓝的水里细笔勾勒出两只白鹅，/背靠背，觅食，一根小棍斜插着。”原画里鹅在草地上，水里应比草地更适合鹅的生存环境，因此被诗人“驱赶”到水里去，另原画里的黑鹅在诗里被写成白鹅更突出鲜活的生命色彩。“湛蓝的水里”是生活的世界，而“背靠背”则极具匠心地突出毕晓普反浪漫思想，或许还稍带她的性倾向暗示（毕晓普本人是同性恋）。“觅食”指为生活奔波、劳碌的人生状态。“一根小棍斜插着”，原画面里看不清这个细节。这个细节艺术感极强也极逼真，生活中随处可见这种不经意间的自然

和闲适，那份轻松、自然、无所不在的任意，毕晓普在暗示诗/画由细节构成，诗人对生活用心观察才能写出看似不经意的细节，而细节是艺术的生命，同时细节在艺术中并非可有可无，它具一定含义，恰似可用来驱赶小白鹅的棍棒，暗指人类头上的一根无形“棍棒”，抑或是命运的皮鞭，总之哪里有鹅、人，哪里就可能“一根小棍斜插着”，这里诗画同理。

最后近景 “一株野鸢尾，黄白相间，/笔管透出的新鲜活脱。”原画面的鸢尾不止一株，而是好几株，诗人写一株以突出诗歌描写通常是以点带面或暗藏象征。“野”——自然淳朴，“黄白相间”——平凡或一般意义。“笔管透出”指诗/画流露自然、清新和新颖。“空气寒冷清新；寒冷的早春/清新有如灰玻璃”，诗歌里气候描写往往决定诗的整体语调氛围，“寒冷”与“清新”并置，指冬的气息未尽而春的希望已显露，然“清新有如灰玻璃”，这一句暗含诗的哲理，清新与灰玻璃似乎不相关，毕晓普意指描写有时不必求清晰，模糊可以带来悬念，人们对诗歌的思考在于意犹未尽之中。“铁灰色乌云下/半寸蓝天/（艺术家的专长）”，乌云是阴郁的，原画里灰色玻璃的乌云后面是较大片的浅蓝色天空，不仅仅“半寸”，这又是毕晓普的改造！借此表达诗歌里“希望”的表达方式“半寸”就足够。诗人特用括弧注释这是“（艺术家的专长）”，也即艺术的表达方式。最后，“空中斑点般鸟儿向左飞去。/抑或是鸟儿般斑点？”“斑点”与“鸟儿”联系，言下之意不管多么细微但诗歌中表达“希望”的细节总像鸟儿般永远翱翔在天空。

由此，《诗歌》第1、2节的潜文本写毕晓普借画面阐述其创作思想，阐述伴随着画卷一同展开，由画入诗、以画喻诗、借画论诗：远景是故乡、榆树、教堂尖顶，远景暗示诗人潜意识中的情结；中景的牛、鹅等生物永远是艺术再现的中心和目的（用生物暗示人）；近

景里鸢尾花、早春和鸟儿则是季节等时空基调在诗歌中的渲染。此外,毕晓普还暗示我们:细节常靠简单勾勒或一个不经意的暗示,诗歌里还应透露精神支柱或象征。毕晓普很善于用画家的眼睛写诗,《毕晓普画册》<sup>⑥</sup>充分显示了其绘画才能。毕晓普生前不只一次说过她非常喜欢绘画,1966年在接受美国文学刊物《谢南多厄》(*Shendandoah*)记者采访时,记者问及其诗歌是否受到绘画影响,毕晓普回答:“我想我比大多数诗人都更重视视觉效果。大约在1942-1943年,有人告诉我梅耶·夏皮罗(Meyer Shapiro)评论我用‘画家的眼睛’创作时真让我受宠若惊。我一辈子都喜欢绘画,亲戚里有人能画,我小时常喜欢到波士顿美术馆和加德纳(Gardner)夫人博物馆逗留,我喜欢当画家。”<sup>⑦</sup>由此不难理解毕晓普诗歌画面感极强、着力突出语言细节的具体可感性的缘由了。而这种倚重画面、偏向细节也不仅仅从绘画汲取灵感,毕晓普还从自然科学家的观察中看到细节的美感,这在其“达尔文信件”中得到了充分说明。毕晓普说道“我非常羡慕达尔文——读达尔文的书你会羡慕他在那无穷无尽、勇敢无畏的观察中建立起一个个美丽的案例,这种观察几乎是出于无意识和自发——从中突然得到一种启示,不费大力气你立刻感觉到他工作的独特之处,似乎看到一个孤独的年轻人双目紧盯在事实和微小的细节上,沉入或忘我地潜入未知的世界之中。在艺术体验中我们似乎也需要这种忘我、全身心沉入到另一个世界中去的状态,这对创作很有必要。”<sup>⑧</sup>这段话指出由细节观察进入发现“美丽的案例”再到进入“一种突然的放松”的过程亦即科学与艺术的重合之处,毕晓普看到了艺术和科学探索之重心都落到了细节,而当它们被放大释放、被赋予生命之时就仿佛绽放出无比的艺术光辉,诗人终于在画面与细节中找到了诗歌创作的美学理据和最佳再现方式。

## 二、诗歌高仿个人经验但二者不可等同

《诗歌》第3节如下:

天啦,我认得这个地方,我知道它!  
后面——我都还记得那个农民的名字。  
他的仓库就在草坪后面。这儿就是,  
钛白色,一划。若隐若现的尖顶,  
笔刷上的那么一点,几乎看不见  
一定是长老会教堂。  
那幢房是吉莱斯皮小姐的吗?  
那些鹅和母牛  
我之前的年代常见到。

这里的“我”理论上是诗里面具(Persona)的声音,它极易被混淆等同于诗人的声音,因画面是她的故乡新斯科舍,表面看似摹写个人经验但本质上是一种高仿经验,其目的是为诗歌增强亲临感,让读者读到诗歌如同看到故乡画面一样亲切。“认得”、“记得”、“这个地方”、“那个农民”等貌似口语的语调直接模拟读者的声音,诗人似乎在告诉我们,诗歌若能在读者身上产生共鸣及由衷的喜爱,那是诗人的最高愿望,也是艺术的终极目的。接着诗行潜入纵深“这儿就是/钛白色,一划。若隐若现的尖顶,/笔刷上的那么一点,几乎看不见/一定是长老会教堂。”笔者曾经就这几行诗与原画进行对照,并没有看到确定像教堂的建筑,就像她自己表述的是笔刷上“那么一点”、“几乎看不见”、“一定”等语言显示细微之细微,但不确定、不十分肯定,毕晓普为诗歌改造了画面,她告诉我们:读者对诗歌产生了共鸣和认同后,读者的精神也在不知不觉中被带入纯净和神圣境地,仿佛看见教堂,暗示诗歌必须含一点神秘因素,尽管“笔刷上的那么一点,几乎看不见”,但不能没有。而“长老会”暗含诗人的教派选择,毕晓普曾经说过她不喜欢天主教,不过她依然

对宗教感兴趣。<sup>⑨</sup>这说明艺术家的个性化认知关乎细节的选择，也即换个诗人也许写成天主教了，但这不重要，重要的是诗人表明诗歌中必须有宗教感，即敬畏感。接下来，“那幢房是吉莱斯皮小姐的吗？”吉莱斯皮小姐（Miss Gillespie），毕晓普曾解释说这是为了与最后一行的 my time 谐音。最后，“那些鹅和母牛/我之前的年代常见到”，即符合时代，意含诗歌语言不可逾越时代，否则会导致时代感错位（anachronism），也即高仿中要注意不可失真，否则会露马脚被人嗤笑。第4节如下：

一幅素描一小时完成，“一口气”，  
从箱底拿出来后就转交。

“你喜欢这幅画吗？我可能不会  
再找到地方悬挂这些了。

你的舅舅，不，我的，是我的舅舅乔治，  
你的舅公，把这些都留给了母亲  
之后他就去了英国。

你知道吗？他是一个很有名气的皇家艺术  
院院士……”<sup>⑩</sup>

“一幅素描一小时完成”，且“‘一口气’”，诗人已然完全跨越了诗/画界限，她怎么可能知道这张画是一小时一口气完成的呢？潜文本实则指诗歌的创作是靠灵感，灵感一旦袭来便一挥而就。“从箱底拿出来后就转交……我可能不会/再找到地方悬挂这些了……”据1978年毕晓普回答记者时说，这原是一张挂在姨妈家舅公乔治（George Hutchinson）的画，毕晓普非常想要这张画，曾经向姨妈买这张画，但姨妈坚决不卖，<sup>⑪</sup>可见这里显然又是毕晓普对现实的高仿和改造。“他是一个很有名气的皇家艺术院院士……”毕晓普传记作者戈登逊（Goldensohn）对此纠错，认为这个舅公不是英国皇家艺术院院士，更不著名，<sup>⑫</sup>另一学者认为这是毕晓普的误记，<sup>⑬</sup>笔者以为这是研究界误入毕晓普诗歌的艺术陷

阱。“英国皇家艺术院院士”不过是对生活的高仿，它不是真实，也不是偶发，它无关现实，皇家在英国可理解为形式的象征。英诗17世纪同英国文化一道传入美国后，即所谓“从箱底拿出来后就转交”，指英国最珍贵的东西“转交”到了美国，美国诗歌很长时间里追随英诗的形式，而在20世纪英诗形式遭到剧烈冲击之后当然无法“再找到地方悬挂”了。毕晓普十分重视诗歌形式，早年非常喜爱英国17世纪巴洛克艺术，她喜欢赫伯特（George Herbert）、坎皮恩（Thomas Campion）、纳什（Thomas Nashe）霍普金斯（Gerard Hopkins）等，喜欢他们讲究诗歌的形式感，他们对毕晓普艺术的成长具有非凡影响。毕晓普曾说过“我非常喜欢有形式感的诗歌，实际上我非常沉迷于16、17世纪讲究形式的诗歌，（现在依然如此）。”<sup>⑭</sup>因此这里其舅公是否是皇家院士关系不大，诗人不过借个人经验告诉我们：传统英诗形式在今天的美国已经走向边缘化了。除此，最后几行诗人用斜体标出表明：这几行是高仿口语，不是真实口语，与诗歌语言亦不同，高仿口语与高仿生活的诗歌语言一同支撑起诗歌中的高仿经验，营造真实感。

高仿与真实十分靠近但本质不同，高仿的目的是让诗歌引发读者的共鸣，以期提升艺术认同感，然它不能等同于生活本身。在毕晓普研究中不少研究者认为毕晓普诗歌述说个人经验中的世界，<sup>⑮</sup>另一些提到这首《诗歌》时倾向把它与《地理III》诗集里其他几首如《科索沃在英国》、《麋鹿》等放在一道去探索该集的共同主题：诗人个人的失去与复得、孤独与家族联络之间的关系，<sup>⑯</sup>这似乎是毕晓普诗歌研究的惯性。笔者以为，尽管毕晓普表面上貌似描述个人经验及状写个人熟悉的人与物，但作为艺术解读不应如此简单地在二者之间划上等号，利用生活不过是艺术家一种技巧。毕晓普曾经说过“个人生活对诗歌不是非常重

要和有意义的。”<sup>⑭</sup>她反对把诗歌看做是真实生活或政治生活的传声筒。生前她曾对一些专门寻找字里行间真实影子的批评极为不屑,一次记者问她“批评界最近提到您的近作‘开放’度多于形式感,他们指出《地理 III》里看到更多的‘您’,情感也更丰富,您同意这个看法吗?”毕晓普回答道“这是评论界的话,我还从来没有写出我一辈子都想写的东西,也许永远不会写,批评界太离谱了。”<sup>⑮</sup>毕晓普认为诗歌不可能是原样现实的翻版,早在大学读书时她通过研究霍普金斯对巴洛克艺术的吸收作过深入的思考,巴洛克时代的艺术家很清楚地知道“他们的目的是诗歌,不是思想,是思维……他们清楚当一种思想与发生的行为脱离时已不再是我们所经历的思想了,虽然内心酝酿的热情是真实的一个部分;除非它可以转入发生时的思想,否则它就变成另一种思想或者消失,已然不能作为真实的证据了。”<sup>⑯</sup>

既然再现的现实已不是原来的现实了,那么诗歌需要怎样的现实呢?对此毕晓普也有自己的回答,毕晓普早年曾提出诗歌艺术必须自然化的观点“诗歌是一种不自然的行为,要用很大的技巧使之变得自然。多数诗人都朝着这一方向努力:让自己(幸运的话终会有些读者)相信在一定情况下所说和所做的都是自然、真实和不可避免的。”<sup>⑰</sup>在另一处题为《伪装的技艺:论奥登》里,毕晓普对这个问题表达了更为深入独到的见解“诗人早期不过是语言舞台的演员,时代语言与‘事’不相吻合,而要让它们切合就得靠伪装……当伪装成功后语言也就成为事实被大家接受。靠‘伪装’出一种与事实相仿和切合的语言,于是这种语言就逐渐被人接受。如此想象的语言一旦加工被多数人接受的时候,无非产生两种结果‘事’生成语言和语言独立于‘事’,后者由诗人首先意识到。刚开始的时候世界像某某诗人所说,这是诗人谨慎地让诗歌吻合

‘世界的方式’,到后来剧本变成了没有舞台的剧本……劳伦斯说过:伪装‘提供了一次情感经历,如果我们对自我的感受加以大胆处理,它就变成一座真实矿藏。’”<sup>⑱</sup>一个诗人早期是语言舞台的演员,到后来诗歌成为“没有舞台的剧本”,诗人变成了没有舞台的演员,诗歌高仿现实成功后语言成为事实,伪装与真实难辨之时就是艺术成熟之时,若要艺术对生活高仿得天衣无缝我们需要伪装,伪装大有学问可做,对此毕晓普作过一个形象的比喻“只有到了士兵团开始步行的时候,大街上演习的枪响才更加真实,因为它把想象力拔高到了更高的高度。”<sup>⑲</sup>演习需要真实助阵,同理,诗歌需要真实经验提升,因此二者都在追求表演的逼真性。

上面提到研究界对毕晓普诗歌的研究过于倚重诗歌与诗人自身经历的关系,不少研究直接把她的创作等同于生平,毕晓普研究学者乔纳森·埃利斯(Jonathan Ellis)一针见血地指出“自1983年艾德丽安·里奇(Adrienne Rich)打破评论界对毕晓普性倾向问题的沉默,写出了《作品中局外与边缘主题与同性恋的关系》后,大卫·卡尔斯通和洛丽·戈登逊(David Kalstone and Lorrie Goldensohn)继续在《做一个诗人》(1989)、《诗歌的自传》里把毕晓普的艺术与生活联系,这两本是研究毕晓普作品的最佳传记式成果。之后,1993年布雷特·米莉亚(Brett Millier)出版了第一本毕晓普传记,1994年《书信选》出版,一年后口述传记出版,显然这些著作已经达到了‘生活占上风把艺术驱赶到荒野上去’的危险境地了。1990年以来毕晓普创作的传记式研究包括菲特·迪尔(Feit Diehl)《毕晓普与莫尔:创作论心理分析》(1993),玛丽琳·隆巴蒂(Marilyn Lombardi)《身体与歌》(1995),安妮·科威尔(Anne Colwell)《神秘的殿宇:毕晓普诗歌中身体的隐喻》(1997),玛格丽特·迪奇(Margaret Dickie)《爱情、战争及地

域抒情诗》(1997)。所有这些书名显示这些专著都旨在揭示一个‘真实的个体’——从政治、性、社会意义上——而不顾其诗歌的形式。评论界都朝着同一方向，从诗歌的肉体到诗人的肉体……”<sup>23</sup>这正应了毕晓普生前的一句讥讽“艺术永远不会让人满意，除非读者从中得到某种‘内心的吐露’的私密意图。”<sup>24</sup>幸运的是，长期以来毕晓普研究中的这种怪象已经开始逐渐引起研究界有识之士的思考。

### 三、打造诗歌形式的“布里斯托板”

《诗歌》第5节可分为3个层面，第1层面如下：

我不知道他。我们却知道这一块地方，  
显然，那块真实的小水域，  
长久凝视并印记在心，  
我们的年代相隔久远。怪哉。依然感人，  
或记忆可亲（它一定变化很大吧）。

这一节涉及诗歌语言。毕晓普又回到诗、画共同点，诗、画艺术期待的共同效果是在读者身上产生“我不知道他。我们却知道这一块地方”的效果，若干年后诗/画给读者依然是一种如同回家的亲切感，虽然“我们的年代相隔久远”，但“怪哉”，在读者心里它“依然感人，/或记忆可亲”，真实生活中“（它一定变化很大吧）”，但不妨碍我们对它依然感觉亲切，毕晓普致力达到的语言效果是亲切和亲临感。第5节第2层面：

我们的视域相交——“视域”一词是  
不是太认真了点——我们的眼光，两种眼光：  
艺术“模仿生活”和生活本身，  
生活和生活的记忆如此浓缩一起  
已经互相转换角色。哪是哪？  
生活与生活的记忆得以化合，

分不出彼此，放在一块布里斯托板上，  
分不出彼此，却多么活灵活现，细节多么  
栩栩如生  
——这一点我们无需花费就能得到  
这一点也得到世人信任，不多。

毕晓普这里进入具体的语言探讨，诗歌语言效果要让读者感到身临其境，如何做到？她没有直接回答而是先拈出个“视域”（vision），后又放弃说这一词“是/不是太认真了点”，代之更日常的“眼光”（look），注意这时毕晓普再次撇开绘画而专论起诗歌创作的工具——语言。她选词喜用生活习见，一次在诗歌课上她对学生说“如果班上有哪个学生再用‘communicate’（沟通）这个词我就要尖叫（scream），我讨厌这个词！学生不是来这儿找词，你们是来学习怎样写好诗的。”<sup>25</sup>毕晓普总是在尽量规避大词，她曾经说过“不喜欢太书呆子气的人”，<sup>26</sup>即不喜深奥抽象的文风。空大、抽象、情感太露的词都不被毕晓普看好。

那么语言使用的判定标准又是什么呢？毕晓普认为生活与生活的记忆要能如此浓缩，二者要“化合”得“分不出彼此，放在一块布里斯托板上，/分不出彼此，却多么活灵活现，细节多么栩栩如生”。布里斯托板（Bristol board）原指一种绘画用的高级双面纸板，它的隐喻意义和潜台词是诗的语言要能使生活和生活的记忆既“分不出彼此”，又“活灵活现”、“栩栩如生”，这样的诗歌语言被毕晓普设为最高标准和优质语言，也即诗歌语言的冶造效果要从人工走向天然；从仿真走向真实；从无生命走向栩栩如生，这样的语言才是毕晓普心目中的“布里斯托板”。“——这一点我们无需花费就能得到/这一点世人信任，不多。”读者相信艺术是艺术家的努力和天才所致，与金钱无关，这是被世人信奉的少数真理之一。最后第3层面：

我们遵守的尺码  
与他们的一样: 放牧的母牛,  
娇润而颤怵的鸢尾花, 水  
那来自春天的活水,  
那未散架的榆树、那鹅。

语言又是如何体现“活灵活现”和“栩栩如生”呢? 毕晓普最后亮出的底牌是诗人/画家最好的方法是追求生活中的人和淳朴的大自然中的生命形态“放牧的母牛, /娇润而颤怵的鸢尾花”, 虽然没有直接写人, 但牛的背后折射出人的存在。人依赖生命之泉和希望之泉, “水/那来自春天的活水”, 大自然总是赐予人类生命的活水。最后诗人再次关照到时代和地方特点, 那“还未散架的榆树、那鹅”, 榆树针对其写作的70年代, 美国在60、70年代榆树遭蛀虫侵扰发生大面积溃烂散架。<sup>⑦</sup>如此, 诗/画都凸显时代和地方特征并突出生命进程中的进行时态(munching, shivering, standing)。

毕晓普的语言观总结: 一、诗歌语言要截取筛选完全与真实生活吻合的语言, 不要空大、抽象、花哨, 而必须高仿生活语言本身; 二、毕晓普对鲜活、动态的细节表达有偏爱, 她认为细节和动态能更好地展示生命特征和栩栩如生的画面。

如果仅仅说毕晓普认为语言是创作的全部“布里斯托板”, 似乎还不够, 音律和语式等也应是诗人创作的重要美学形式。《诗歌》中谐音和节奏无处不在, 其中抑扬五音步诗行不时出现, 如当第1、2节思维流连在诗、画对比时抑扬五音步节奏频繁出现, 构筑起诗/画美的意境, 在吟诵中体验诗的乐音与画的色彩交相辉映; 而当思路由画面宕开转入探讨高仿生活、艺术与生活化合以及诗歌语言等问题时诗行节奏多出现自由诗体和短行形式, 语式进入了一种准论述的空间, 而到了最后一节末尾诗歌又回到画面时, 抑扬五音步节奏再一次扬

起。我们知道十四行诗是英诗中最具魅力的传统形式, 抑扬五音步正是十四行诗的主要节奏, 虽然古老但仍不失为英诗宝库中一颗皇冠级瑰宝, 由抑扬五音步诗行镶嵌全诗势必为整首诗带来经典曼妙的乐感。同时, 诗人把抑扬五音步与自由体诗行交错, 每当抑扬五音步旋律扬起, 自由诗体节奏就紧随其后抵消它, 由此五音步节奏的设计与抵消、经典与现代的旋律和节奏此起彼伏形成双重音响, 如第1节第1行:

aBOUt the SIze of an Old-style DOLLar Bill,  
American or Canadian,

又如:

our YEARs aPARt. How sTRANGE. and  
It's still LOved,  
or its memory is (it must have changed a  
lot).  
Our visions coincided – “visions” is  
too serious a word – our looks, two looks.

这里第1行用了一个抑扬五音步, 第2行马上出现自由诗体“American or Canadian”。再下来抑扬五音步“our YEARs aPARt. How sTRANGE. and It's still LOved”, 而后一行出现一个or, 再下一行末尾出现is / too跨行(enjambment), 内容上还出现用look替代vision这样的内容, 所有这些都是诗人精心设计的一种二元策略, 它利用解构手段稀释或消解读者对五音步节奏的心理期待, 如此结构与解构的运用与抵消一而再、再而三往复不已, 让诗歌不时扬起双重音响, 突出本诗主题: 传统与现代、经典与时尚的旋律对决, 以呈现诗歌艺术音乐形式的华彩。除此, 诗人还从音韵、语式等方面运用相同策略构筑多层次的二元张力。首先, 就尾韵而言第1节多押元音谐音韵



(assonant rhyme) [i]; 第2节押元音谐音韵 [au]; 第3节押两个谐音韵 [ao] 和 [i]; 第5节尾韵押元音谐音韵 [i], 这样全诗尾韵凸显 [ao]、[i] 二音, 从大口到闭口, 一张一闭也形成二元, 而这两个元音与本诗英文题目 “Poem” 中的双元音近似。《诗歌》一诗虽然没有明显的脚韵但全诗充斥了腹韵、假韵等谐音, 音韵和旋律一道在整体效果上提升和凸显了本诗的艺术性。毕晓普生前说过 “就一般意义的音乐而言, 我喜欢作曲! 我学过好几年的对位法和钢琴, 我想我依然具有音乐头脑。”<sup>②</sup> 由此我们不能忽视诗人在音律方面的才华与努力。

此外, 本诗的语式方面也值得注意。一方面是不确定的疑问句语式和商榷式 “或” 的选择语式在诗里不时出现, 如 “是大画的草图吗”、“是吗”、“那幢房是吉莱斯皮小姐的吗”、“哪是哪”、“美币或加币”、“偶尔拿出来看看, 或根本就不看”、“或记忆可亲”、“抑或是鸟儿般斑点”, 而另一方面是不容质疑的果断语气, 如 “我知道它”、“这儿就是”、“一口气”、“显然”、“不多” 等, 既从语式层面共同构建起诗行间绵柔商榷或疑问的口吻, 又洋溢着自信和不容置疑; 既高扬诗人对诗/画的似水柔情, 又表达了诗人对自己创作理念的坚定信念。最后, 全诗各节行数不等、诗行长短不均, 在视觉上强力错开再一次暗含与主题相一致的内涵: 诗与画、生活与艺术、内容与形式等既相互区分又相互渗透磨合的态势。试想若是单一的音律和语式选择恐无法体现差异, 唯由多维层面错开的二重对位完好地支撑起差异、错位、对比和化合的复调大厦, 这些方面充分体现了诗人的形式追求并与内容一道完美地演绎了毕晓普丰富而独到的创作美学。

通过以上解码分析, 我们完全有理由把这首《诗歌》看作诗人毕晓普在晚年由画导入、以诗代论阐述创作美学的一首重要诗篇。毕晓

普说过她从不喜欢各种主义, 她对自己的品味深信不疑。音乐、绘画是她的艺术偏好; 低调和遏制是她的风格;<sup>③</sup> 而这里深入看到高仿真实是她的策略, 上述特色完美地隐藏在《诗歌》的潜文本里。所有这些特点和风格让我们想起了海明威, 毕晓普和海明威的作品都不事张扬, 多用客观叙事, 极少用导向性或描述性词语, 充满对话和口语体等, 毕晓普也承认自己与海明威相似, 她曾经说过 “我以为自己与海明威先生有内在共同点, 我们确实太像了。”<sup>④</sup> 因此面对毕晓普的创作犹如面对海明威, 我们不能满足和停留于表面, 要深入观察水下移动的冰山, 那儿才是艺术家终生致力打造的艺术迷宫, 用她的诗行形容 “冰川堪比灵魂”,<sup>⑤</sup> 对此我们无论如何强调都不为过。

#### 注释:

- ① 笔者在美国瓦沙学院毕晓普资料中心查询到原手稿。
- ② George Monteiro, *Conversations with Elizabeth Bishop* (Literary Conversations) (Jackson: University Press of Mississippi, 1996), p. 120.
- ③ 参照毕晓普研究学者 Anne Stevenson, Bonnie Costello, Zhou Xiaojing 等专著。
- ④ 《诗歌》一诗此处由笔者试译。
- ⑤ John Felstiner, *Can Poetry Save the Earth* (New Haven: Yale University Press, 2009), Plate 16.
- ⑥ William Benton ed., *Exchanging Hats: Elizabeth Bishop Paintings*, with an Introduction (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996).
- ⑦ Lloyd Schwartz & Sybil P. Estess eds., *Elizabeth Bishop and Her Art* (Under Discussion) (Ann Arbor: University Press of Michigan, 1983), p. 296.
- ⑧ Lloyd Schwartz ed., *Elizabeth Bishop and Her Art*, p. 288.
- ⑨ Lloyd Schwartz ed., *Elizabeth Bishop: Prose* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011), p. 415.
- ⑩ 这节在原诗中为斜体。
- ⑪ Lorrie Goldensohn, *Elizabeth Bishop, The Biography of a Poet* (New York: Columbia University Press, 1992), p. 54.
- ⑫ Cleghorn, Angus & Jonathan Ellis, *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop* (New York: Cambridge University Press, 2014), p. 146.

- ⑬ George Monteiro , *Conversations with Elizabeth Bishop* , p. 120.
- ⑭ Lloyd Schwartz ed. , *Elizabeth Bishop: Prose* , p. 416.
- ⑮ Brett C. Millier , *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It* ( Berkeley: University of California Press ,1993) , p. 477.
- ⑯ Anne Colwell , *Inscrutable Houses* ( Tuscaloosa: University of Alabama Press ,1997) , p. 202.
- ⑰ Lloyd Schwartz ed. , *Elizabeth Bishop: Prose* , p. 401.
- ⑱ George Monteiro , *Conversations with Elizabeth Bishop* , p. 119.
- ⑲ Robert Giroux and Lloyd Schwartz eds. , *Poems , Prose and Letters* ( New York: Library of America ,2008) , p. 666.
- ⑳ Robert Giroux and Lloyd Schwartz eds. , *Poems , Prose and Letters* , p. 666.
- ㉑ Robert Giroux and Lloyd Schwartz eds. , *Poems , Prose and Letters* , pp. 183 - 185.
- ㉒ Robert Giroux and Lloyd Schwartz eds. , *Poems , Prose and Letters* , p. 184.
- ㉓ Jonathan Ellis , *Art and Memory in the Work of Elizabeth Bishop* ( Burlington: Ashgate Publishing Company , 2006) , p. 11.
- ㉔ Marilyn May Lombardi ed. , *Elizabeth Bishop , The Geography of Gender* ( Charlottesville: University Press of Virginia , 1993) , p. 59.
- ㉕ George Monteiro , *Conversations with Elizabeth Bishop* , p. 38.
- ㉖ Lloyd Schwartz ed. , *Elizabeth Bishop , Prose* , p. 412.
- ㉗ 据毕晓普研究专家瓦莎学院佩琪教授 ( Barbara Page) 追忆那个年代所发生的情景。
- ㉘ Lloyd Schwartz & Sybil P. Estess eds. , *Elizabeth Bishop and Her Art* , p. 296
- ㉙ Lloyd Schwartz ed. , *Elizabeth Bishop: Prose* , pp. 412 - 413.
- ㉚ Lloyd Schwartz ed. , *Elizabeth Bishop: Prose* , p. 413.
- ㉛ Elizabeth Bishop , *The Complete Poems: 1927 - 1979* ( New York: Farrar , Straus and Giroux , 1979) , p. 4.

( 作者单位: 福建师范大学外语学院)

责任编辑: 段映虹

cannot fully grasp the Victorian period connotations of the poem. The interpretation of the poem simply as a Christian allegory is far from adequate. This essay explores the probable hidden messages beneath the simple surface of this long fairy-tale poem. Investigation of the multiple pre-texts that Rossetti may have reinscribed in this poem reveals how she attempts to enter into the social debates of her day and succeeds in transcending the dominant values of the mid-Victorian period notions of love.

**The Dilemmas of Women's Writing and Publication: An Interpretation of  
Constance Fenimore Woolson's "Miss Grief"**

**LI Jin**

Although American women's writing thrived in the latter half of the 19th century, men still controlled the publishing industry. Constance Fenimore Woolson was one of the 19th-century American women writers who revealed in their tales about writers the social bias against female authorship. Her often-anthologized "Miss Grief" delineates the checkered journey that the female writer protagonist undertakes in seeking a literary marketplace for her works.

**Subtext of "Poem": Painting, Simulation, "Bristol Board"**

**LI Jiana**

"Poem" was written by Bishop when she was 61. It has been regarded as about the relationships of history vs. present, art vs. life, painting vs. poetry or about family relationship, etc. After decoded it is rediscovered that "Poem" cracks between text and subtext. "Poem" is actually an elaboration of Bishop's aesthetics of creation: Poetry seeks after dimensions of painting and tangible details; Poetry simulates reality but is not identical to it; Poetic form must be a "Bristol board". These ideas provide us with the valuable first-hand data to access the artistry of Bishop's poetry.

***The Waste Land* and the Tarot Pack**

**CHEN Qingxun**

By introducing the Tarot pack into *The Waste Land*, Eliot sets up rich and unique symbolic systems in the poem, orchestrating the seemingly fragmented and chaotic imagery into order and structure. Although often claimed as the deep intrinsic structure of the poem, the Grail legend is much too concealed to work alone without the interplay of the tarot cards acting as its visible representation and extrinsic structure. Meanwhile, as a reflection of Eliot's contemporary culture and his personal religious pursuit, the tarot cards are interwoven with classic literature, thus substantially broadening both the content and the form of his poetry.

**Young England: Middle-class Fluidity in Two Middlebrow Novels**

**JIN Xiaotian**

In the interwar years, the growing number of English lower-middle classes substantially augmented the group of middle classes, changing its composition and culture with the altered structure. In the