

查尔斯·赖特诗歌的“中国意象”接受研究

甘婷, 李若昕

(集美大学外国语学院, 福建厦门 361021)

[摘要] 查尔斯·赖特以其丰满灵动的诗歌意象在美国现代诗坛独树一帜。赖特意象构建的自觉、对意象取材原则的理解以及意象情感结构的把握与他在象征导师埃兹拉·庞德的影响下, 理解与接受中国古典诗歌意象构建方式密切相关。通过溯源赖特与“中国意象”的邂逅, 分析其诗歌意象“意”与“象”的契合点, 阐释其诗歌意象以象寄情和以情具象的情感结构, 进而把握其诗歌文本的整体意境, 可清晰地勾勒出赖特的诗歌艺术对“中国意象”的接受图景。

[关键词] “中国意象”; 查尔斯·赖特; 诗歌艺术

[中图分类号] I 109

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-889X (2024) 05-0083-10

诗歌意象的大量运用与构建是美国桂冠诗人查尔斯·赖特 (Charles Wright) 的艺术特色之一。他在荣获鲁斯·利里诗歌大奖时曾被誉为“意象构建大师”^[1]; 他在作品中构建的诗歌意象被评论界高度认可: “(诗歌) 的语言图像唤起了美国风景中令人萦绕于心的维度。”^{[2]141} 赖特的意象构建究竟有何独特之处能赢得如此高的盛誉? 他为什么能在欧美意象派诗歌式微之后再次脱颖而出? 目前, 国内学界的一些学者关注到查尔斯·赖特的诗歌受到中国文化的影响, 但聚焦赖特理解与接受中国古典诗歌意象构建方式的研究较少。重新梳理赖特诗歌文本中意象构建的方法与模式发现, 赖特对“中国意象”构建方式的模仿、借鉴与变形是他创造丰满灵动、生机勃勃的诗歌意象的重要途径。从代表赖特诗歌艺术的三部曲——《乡村音乐: 早期诗歌选集》《万物的世界: 诗歌 1980—1990》《消极蓝: 后期诗歌选集》选取典型的意象诗进行深入分析, 试图勾勒出赖特接受“中国意象”的基本图景。

一、“中国意象”缘起庞德

赖特与“中国意象”的遭遇缘起 20 世纪欧美意象派诗歌的主要领导者埃兹拉·庞德 (Ezra

Pound)。据赖特本人回忆, 他在大学本科之前未曾对诗歌表现出特别兴趣, 也未曾预料诗歌创作将成为毕生的事业。因为, 直到 1957 年参军入伍期间偶得的一本《庞德诗选》才点燃他读诗的热情^[3]。2 年之后庞德的一首名为《布兰杜拉, 特内拉, 瓦古拉》(Blandula, Tenella, Vagula) 的诗歌激发赖特诗歌创作的冲动, 由此叩开缪斯女神的大门。热爱中国古典诗歌的庞德不仅认为“中国古典诗歌整个儿浸泡在意象之中”^{[4]50}, 而且坚持“意象”是中国诗最突出的特点、最优秀的品质, 是美国意象派应该学习的典范。他于 1912 年与理查德·奥尔丁顿一道定下意象主义三原则: “(1) 直接处理‘描述对象’, 无论主观处理还是客观处理。(2) 绝对不用无助于表现的词语。(3) 关于韵律: 依据乐句旋律而不是依据节拍的机械重复进行创作。”^{[5]203} 他所理解的诗歌意象是“呈现一瞬间的智与情的结合”^{[6]4}, 所谓意象的“准确”是能使它成为情绪的“对等物”^{[7]251}。他在《声明——关于意象主义》中进一步阐述了“情感”与“意象”的关系: “情感的力量产生意象……强烈的情感促使形式在思想中呈现……也许我该说的, 不是形式, 而是形式单元或构思单元 (我并不是说强烈的情感是这种单元唯一可能的原因。我简单地

[收稿日期] 2024-04-19

[基金项目] 国家社会科学基金一般项目“20 世纪美国诗歌第三次‘中国热’研究”; 集美大学博士启动金项目“查尔斯·赖特诗歌艺术的文化‘共同体’建构研究”(Q202212)

[作者简介] 甘婷 (1983—), 女, 福建莆田人, 副教授, 博士, 主要从事英美文学、比较文学与文化研究。

说它们可以来源于它)。”^{[8]209} 庞德的这篇关于意象主义的声明还多次强调情感是区别诗歌优劣的主要标志,他认为诗歌的意象如果没有被赋予情感就不可能称为好诗:“所谓坏诗,无论是‘规则的’还是‘自由的’,我指的是借托没有参加酝酿的情感而写出的诗。我也指那些人为制造的诗,他们没有足够技巧使得词语在创造性情感的韵律中运动。”^{[8]211} 庞德在说明漩涡派的立场时再次提及情感在意象构建过程中的重要性:“当一种活力或情感‘呈现一个意象’,可以发现词语的充分表达。一种活力或情感很可能以更可感的媒介表达。”^{[8]212} 从以上庞德对“意象主义”“漩涡主义”的论述可以看出他受中国古典诗歌意象理论的影响,将“中国意象”与西方诗歌传统中的“形象”区别开的关键是“象”与“情意”的结合。袁行霈先生曾总结“中国古代对诗歌艺术的把握,不重细密的分析,而重总体的品鉴。把握的方式是直观的、印象的、顿悟的”^{[9]2};中国传统诗歌注重“词语的精练与意象的密集”,多半是短小的抒情诗——尽管“诗里词语的数量并不多。蕴涵的意象却相当丰富,因而诗的感情容量大,启示性强”^{[9]3}。叶嘉莹先生在谈到中国诗歌时也多次强调中国诗歌最高贵的品质是具有兴发感动的力量^{[10]29}。与重视“内容与形式两方面如何安排”的西方诗歌传统相比较,中国古典诗歌更重视“声律和情意在感发中的自然结合”^{[10]35}。庞德正是通过费诺罗萨私人手稿中的150首中国古典诗歌汲取了其“应物斯感、感物吟志”^①的特质,不断探索与主体感情相对应的“一系列客体、一种情景、一连串事件”^[11],即简洁、凝练且感动人心的“意象”。深受庞德影响的赖特,不仅接受了庞德的意象观“我认为意象正如庞德所定义的‘是一刹那间思想和感情的复合体’”^{[2]57},而且进一步论述了意象与心灵的关系,他认为意象不仅是“心灵的产物”,而且“具有超越性、类同性和煽动性”^{[12]24}。赖特还进一步阐述了其所理解的意象内在的逻辑结构:“意象叙事(逻辑),从另一层面,更易爆发,留给读者更少的时间思索,热衷于印象式的感知。”^{[2]58}

二、以情具象和以象寄情

赖特在意象构建上对情感的重视传承了庞德对“中国意象”的理解,不过他进一步借鉴“中国意象”的构建方式,细化了意象的情感结构——以情具象和以象寄情。叶嘉莹先生在《中国古典诗歌形象与情意之关系例说》中曾以中国最古老的诗论“赋”“比”“兴”为例讨论中国诗歌中情意与形象之间互相引发、互相结合的几种最基本关系和作用。叶先生认为:“‘赋’者,有铺陈之意,是把所欲所写的事物加以直接叙述的一种表达方法;‘比’者,有拟喻之意,是把所欲叙写之事物借比为另一事物来加以叙述的一种表达方法;而所谓‘兴’者,有感发兴起之意,是因某一事物之触发而引出所欲续写之事物的一种表达方法。”^{[13]124} 所以,排除“赋”作为一种叙述方式,“比”“兴”的诗歌技艺显示了“情意”与“意象”之间的密切关系,但其深层结构“情意”与“意象”二者之间的关系顺序是相反的,即“比”的作用是“已有的‘心’的情意在先,而借‘比’为‘物’来表达则在后”;而“‘兴’的作用大多是‘物’的触引在先,而‘心’的情意之感发在后”^{[13]125}。简而言之,“比”是以情具象,而“兴”是以象寄情。其实,庞德的“意象主义”以及后来的“漩涡主义”与“以情具象”类同。他所理解的意象无论是“呈现一瞬间的智与情的结合”^{[6]4},还是“情感的力量产生意象”^{[8]209},抑或是“使意象成为情绪的对等物”^{[7]251},都是先有情思或理念,然后再以某种技巧或模式来构建呈现形象,通过这些形象表达自己的情意感悟。以情具象的意象结构在赖特的诗歌中并不鲜见,他的许多意象诗都秉持了这种意象建构模式。先看这首颇像模仿庞德的《在一个地铁车站》的诗作《死亡》^{[14]122}:

死亡	Death
我将你视为月亮升起,黑暗,黑蛾在光中燃烧。	I take you as I take the moon rising, Darkness, black moth the light burns up in.

① 刘勰《文心雕龙·明诗篇》说:“人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。”

这首诗以“月亮”“黑蛾”和“光”三重意象来表达诗人对死亡的体悟。第一行诗将“死亡”拟人化为“你”，并视其为“月亮升起”。“月亮升起”是周而复始、人类却又无法掌控的自然现象，通过“升起的月亮”这一意象，作者强调了死亡的自然规律性及人为的不可把控性。第二行诗首先点出死亡的形态“黑暗”，接着赋予死亡“黑蛾在光中燃烧”的意象。赖特的“黑蛾燃烧”显然来自东西方俱常见的艺术形象“飞蛾扑火”。《梁书·到溉传》中“如飞蛾之赴火；岂焚身之可吝”^[15]以及 T. S. 艾略特的诗歌《燃烧的舞者》(The Burnt Dancer) 都是将黑蛾寓于火焰之中，将此意象提炼为舍生取义之类的精神。但在这首诗中，“黑蛾”在“光”而不是“火”中燃烧。“光”之于“火”明显增添了情感元素，因为“火”将黑蛾燃烧，表面看是自然现象，实则渲染出一种牺牲却一无所获的悲凉。但用“光”替代“火”之后则产生了附加的情感效果：黑蛾的燃烧并不是毫无价值的，它为世界增添了光明。恰恰是“光”这一预示着“重生”的意象，扭转了诗歌前半部分以“升起的月亮”为“死亡”意象所显露出来的无可奈何的悲凉之意。“光”这一意象预示着朝气、生机和希望，也从另一侧面折射出死亡的意义与价值。值得一提的是，“月亮”这一意象本身也携带光芒，但它与“太阳”相较，一方面月亮的光芒温柔、孱弱，另一方面也暗藏着被动、等待的韵味，因为我们知道月亮并非恒星，自身不会发光，它的光是由太阳光反射产生的。而这正与整首诗将死亡视为从属、被动、但也有能动价值的基调尤为吻合。从上文的分析也可看出，赖特的诗歌实践遵循着“中国意象”以情具象的方式——诗人先形成了对死亡的感悟，进而有意识地探寻合适的意象并通过这些意象来抒发心中的情感。赖特本人在《半生》记载的这首诗歌的创作过程也再次印证了他以情具象的意象构建方式。他说“这首诗的主题就我而言是老生常谈了，但我一直没有想清楚”^{[12]50}，“我经过多次修改才完成该诗。起初，我想以一个意象构建一首充满想象的长诗，经过多次增加和删减，我才决定将最有价值（意象）保留——这两行诗不需要多余的解释和修饰”^{[12]48-49}。

赖特的另一首诗歌《童年》(Childhood)^{[14]111}也清晰地再现了他以情具象的意象创造过程：

童年	Childhood
你缩小干涸，变透明，	Shrunk and drained dry, turning transparent,
你像条狗尾随于我	You've followed me like a dog
终于透过一扇通往远方的窗，我看到一个地方	I see through at last, a window into Away - From - Here, a place
我被引导着，舌头松弛，足迹清晰	I'm headed for, my tongue loosened, tracks
你的乞丐身上的虱子	Apparent, your beggar's - lice
沿着我的裤腿淡化为水晶：	Bleaching to crystal along my britches leg:
现在我要走了，再见。	I'm going away now, good- bye.
再见，蝗虫壳和椅子；	Goodbye to the locust husk and the chairs;
再见，顺从。再见，那在地下	Goodbye to the genuflections. Goodbye to the clothes
循环的衣服，名字	That circle beneath the earth, the names
坠入黑暗，脸盘	Falling into the darkness, face
一张又一张，就像碎裂的念珠……	After face, like beads from a broken rosary. . .

在这首诗歌中，赖特为童年挑选的意象颇为新奇，以“缩小干涸变透明的（水滴）”来内涵童年时光远去、童年记忆模糊；以“尾随的狗”来表达童年对现在的影响依然挥之不去。值得一提的是，赖特本人被学生取了一个绰号“狗船长”，而他本人也非常喜爱这个昵称，“我因此特别喜爱含有狗的标题，比如《安达卢西亚人的狗》(Andalusian Dog)、《幼犬艺术家画像》(Portrait of the Artist as Young Dog)和《狗瑜伽》(Dog Yoga)”^{[12]81}。了解赖特的喜好之后再看他用“狗”的形象再现“童年”，我们可以推断出他对童年时光的依依不舍，此时诗人的心情是被童年“引导着”，“终于透过一扇通往远方的窗，看到一个地方”。但接下来的意象“乞丐身上的虱子”则把赖特对童年最嫌恶的感情表达得淋漓尽致。“虱子”是人体的寄生虫，它们不仅吸血危害人体健

康,而且会令人奇痒不安。它们体态微小,消灭起来却很麻烦。乞丐由于环境卫生条件差,是最容易被虱子寄居的宿主。赖特用“乞丐身上的虱子”这一意象表达出童年的某些创伤令他痛苦不堪、挥之不去,直到现在还影响着诗人的生活——淡化为裤腿上的水晶斑点。那么,什么样的记忆令赖特如此不堪回首?从第二诗节“再见,顺从/再见,那在地下/循环的衣服”可推测其痛苦的原因。赖特的童年生活充斥着天空谷基督学校的宗教狂热以及他在田纳西受到的宗教桎梏,因此,他要向“顺从”告别、向“地下”的已逝生命告别。这是他摆脱严苛的宗教束缚导致的童年阴影的必经之路。最后,“碎裂的念珠”意象,一方面形象地勾勒出脑海中以名字对应的脸庞如念珠一般的既圆又小,另一方面“碎裂的”这个形容词表露出赖特的情感趋向:这些脸庞在诗人的脑海中已经开始模糊,但这些“坠入黑暗”的“名字”以及如“碎裂念珠”的脸庞都是赖特意识中不愿留存的记忆。这首诗歌中赖特选择的意象清晰地表达了他对童年极为复杂的感情——既想摆脱又情不自禁地恋恋不舍。由此可见,赖特运用以情具象的“中国意象”的情感结构还是比较熟练的。

除了以情具象,中国意象另一种情感结构是以象寄情,这在中国古典诗论中被称为“兴”,叶嘉莹先生将“兴”简要归纳为“由物即兴”。简要地归纳以象寄情即由所视的物象自然感发出一番情意,如果多个意象构成一幅景,也可扩大衍生为由景即情。叶嘉莹先生曾将西方诗论中形象构建的方式与中国诗论比较时指出,因“中国古典诗人的创作,常是心中之感发与其熟诵默记之诗律二者之间的一种因缘凑泊的自然的结合;而西方之诗律则较有更多自由安排的余地,中国诗更重视自然的感发,西洋诗则更重视人工的安排”之故^{[13][153]},西方诗论中那些多姿多彩的批评术语,“无论是明喻、隐喻、转喻、象征、拟人、举隅、寓托、外应物象等,就感发之性质而言,它们却实在都是属于先有了情意,然后才选用其中的一种技巧或模式来完成形象之表达的”^{[13][153]}。简而言之,西方诗艺并不重视类似“兴”的创作方式,与之相匹配的意象结构以象

寄情也较少出现在诗歌作品中,就连以庞德为首的意象派也是强调以情具象而非以象寄情。赖特的诗歌借鉴“中国意象”以象寄情创作方式的也比较少见,不过《加州之春》^[16]这首尝试将意象动态化的作品倒颇有中国诗歌以象寄情的痕迹。

加州之春

California Spring

鸽子于黎明时分咕咕低吟。

At dawn the dove croons.

一只猎鹰盘旋在田野之上。

A hawk hangs over the field.

枫香树的搔首弄姿。

The liquidambar rinses its hundred hands.

晨光穿过胡椒树丛,

And the light comes on in the pepper trees.

平整的树丛下面,喇叭声和噪音开始上扬。

Under its flat surfaces horns and noises are starting up.

露珠开始缩小。

The dewdrops begin to shrink.

这个早晨多么悲伤。

How sad the morning is.

田野中一棵树雨落纷纷。

There is a tree which rains down in the field.

一只蜘蛛吊着从心底吐出的细丝荡来荡去。

There is a spider that swings back and forth on his thin strings in the heart.

这风多冷。

How cold the wind is.

太阳也如此,像一只断线风筝,被疲软的树枝羁绊。

And the sun is, caught like a kite in the drooped limbs of the tree.

盛开的杏花散落在冰草之间。

The apricot blossoms scatter across the ice plant.

一个天使挥舞着他的单翅。

One angel dangles his wing.

草叶边簌簌作响,潮水留下的坑洼开始闪闪发光。

The grass edges creak and the tide pools begin to shine.

没有宽恕。

Nothing forgives.

《加州之春》从诗歌结构的安排上先以各种动态意象描绘了一幅清冷的春景。为什么将这首诗中的意象定义为动态的呢?因为赖特在这首诗中巧妙地在每一诗行中都安排一个动词。且看赖特视像中的春景:一只鸽子在黎明时分低吟(croons),一只猎鹰在田野之上盘旋(hangs over)。与广阔的田野相较,鸽子和猎鹰

形单影只;黎明时分的万籁俱寂更凸显鸽子低吟的哀怨。“搔首弄姿”(rinse)的枫香树、穿过(comes on)胡椒树丛的晨光、开始上扬(starting up)的喇叭声和噪音、逐渐缩小(shrink)的露珠。这些春天清晨的自然之景,却让诗人感怀生命的流逝,他抒发了心中的第一次感慨:“这个早晨多么悲伤。”诗歌第二部分接着借景抒情:宽阔的田野上一棵树落雨纷纷(rains down);这棵树怎么会下雨呢?极有可能是落英缤纷犹如雨落纷纷。那只独自吊着心底吐出的细丝荡来荡去的蜘蛛显得格外的孤独寂寞。诗人也发出了第二次感慨:“这风多冷”,心冷风才更冷。诗歌的最后一部分,给予大地温暖光明的太阳化身为一“断线的风筝”,“被疲软的树枝羁绊”;“盛开的杏花”却散落在冰草之间;这让诗人联想到一个只能“挥舞单翅”的天使。这三种意象,无论来自现实还是想象,都蕴藏着巨大能量之间的一种缺憾:被羁绊的万物之源太阳、散落的“盛开杏花”、“挥舞单翅”的天使,让诗人发出最终也是最强有力的人生感悟:“没有宽恕”,万事万物无论其彼时多么兴盛、多么强大,皆有遭遇挫折、自然衰败的时刻,最终都逃不过消亡与终结的命运。赖特捕捉到看似兴发的春景之中蕴藏的衰败之象,并发出颇显悲伤的万物皆不得宽恕的感慨,抒发出一种类似“无可奈何花落去,似曾相识燕归来”^①的惆怅心绪,这与中国诗歌的“伤春悲秋”有异曲同工之妙。中国古代诗论陆机《文赋》云:“遵四时以叹逝,瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋,喜柔条于芳春。心慄慄以怀霜,志眇眇而临云。”^[17]赖特应该没有读过陆机的《文赋》,但他指出“中国唐代诗人对他最大的影响之一就是教会了他如何于实景中生发个人感情”^{[12][132]}。尽管赖特借鉴中国意象的结构将以情具象和以象寄情运用在诗歌创作中,其艺术效果——兴发感动的力量与优秀的中国古典诗歌相较是有一定的差距的,但他的这种借鉴至少可以视为超越导师庞德理解的“中国意象”,形成独立意象创作风格的尝试。

三、“经验”的意象契合

赖特对“中国意象”构建方式的接受还表现在选择从“具体经验”而不是“抽象思维”作为“意”与“象”的契合点,换句话说,他拣选的“象”源自具体的世俗经验,而并非西方传统意义上的抽象推理,这与“中国意象”的表意模式殊途同归。苏源熙(Haun Saussy)于2008年重编庞德整理的费诺罗萨的私人手稿《作为诗歌媒介的中国汉字》时曾在序言中形象地归纳中西方文学文化的本质区别——西方的表意方式是抽象概念,而中国的表意方式是“人们熟知的经验”^{[18]6}。苏源熙以释义红色为例:“如果让一个欧洲人解释何为红色,他会回答红色是一种颜色;如果再问他何为颜色,他会告诉你这是光的振动、折射或光谱的划分;如果接着问他何为振动,他还会解释这是一种能量模式。诸如此类,直到你到达一种存在或非存在的模式,无论如何,你都超越了你(回答问题)本身的深度,也超越了他的深度……与之相反,如果让一个中国人来解释何为红色,它会用一系列(具体经验)的缩略图。比如,可用玫瑰、樱桃、铁锈、火烈鸟等具有红色形象的事物来为红色释义”^{[18]5-6}。简而言之,西方传统表意诉诸于抽象而中国的意象则依赖现实经验。对中国古典诗歌尤其是唐诗深感兴趣的赖特,在他的早期诗歌作品中模仿中国意象的呈现方式——以具体经验来拣选意象,以1974年发表的诗歌《白色》^{[13]21}为例:

白色	White
玻璃水瓶,高脚果盘,贝壳,花瓶;	Carafe, compotier, sea shell, vase;
空白的空间,白色的物体;	Blank spaces, white objects
沿着黑线的光结。	Luminous knots along the black rope. *
云儿,大团的忘却,	The clouds, great piles of oblivion, cruise
游弋在世界上空,风在身后	Over the world, the wind at their backs

① 宋代晏殊《浣溪沙·一曲新词酒一杯》。

白色	White
永远。他们随心所欲地遮蔽任何人。	Forever. They darken whomever they please.
	*
天使,他的左手放在你的左肩;	The angel, his left hand on your left shoulder;
骨头,以褶皱的白色,于门口;	The bones, in draped white, at the door;
床单,枕套,你的双眸。	The bed - sheets, the pillow - case, your eyes.
	*
我最后一次在迷雾中写下你的名字。	I write your name for the last time in this mist,
	White breath on the window-pane,
窗玻璃上的白色气息,	
看着它消散。不,它停留在那儿	And watch it vanish. No, it stays there.
	*
白色,树叶飒飒作响;干燥的岩石;	White, and the leaf clicks; dry rock;
白色,浪花飞溅。	White, and the wave spills.
山茱萸,条纹,车灯,牙齿。	Dogwood, the stripe, headlights, teeth.

这首围绕“白色”刻写的抒情诗,共计呈现了20个意象。在这20个意象中,既有自然物象,如贝壳、光结、云、骨头、双眸、迷雾、树叶、岩石、浪花、山茱萸、牙齿;也有人工物象,如玻璃水瓶、高脚果盘、花瓶、床单、枕套、窗玻璃、条纹、车灯;甚至还有宗教形象“天使”。这些物象无论是主观的选择,如大部分的人工制造,还是客观的自然景致,都是从诗人具体经验出发,挖掘出其白色的共性。分析罗列的这20个意象,该诗并没有从概念或定义出发来解释“白色”这一特质,选择意象时也并不使用抽象思维,而是源自诗人的主观经验。贝壳、云、迷雾、浪花、牙齿等自然物象因天然具有白色特质被赖特拣选,而人工物象则主要因为诗人的喜好被赋予白色的特征。所以,这些意象要么是天然存在,要么是主观喜好。再看这20个意象的秩序排列,各个意象之间也不具有前后、左右、上下、因果关联。以第一行诗“玻璃水瓶,高脚果盘,贝壳,花瓶”为例,如果将它们归为日常器皿,中间又突兀了“贝壳”;即使以它们具有共同特征“空而白”归类,以空间的大小排序“贝壳”也不可能被安放在第

三位。最后一行诗与首行诗头尾呼应,意象数目也为4个,但“山茱萸,条纹,车灯,牙齿”的排列也找不到任何意义上的逻辑关联。如果以这首诗歌的内容来总结赖特对白色的定义,我们只能说:赖特认为像贝壳、云、迷雾、浪花、牙齿等20个物象一样的颜色。德纳姆曾经评价《白色》是一首“实验性的抒情歌谣”^{[19]26}，“它将20个白颜色的意象归类”^{[19]26}，但本研究认为《白色》的实验性不仅仅归类了意象，它也秉承了庞德的“直接处理描述对象”的原则，因为赖特选取的这些意象正是通过具象经验来达到“直接处理描述对象”的目的。

与《白色》一道收录在早期诗歌集《艰难货运》中的《黄色》^{[14]35}是另一首赖特充分运用意象的创作实验。尽管它在诗集中排在《白色》之后,其实它比《白色》早2年发表在刊物《灵车》(Hearse)上。这首诗歌所呈现的意象,其主观、个体性的特征也相当突出。

黄色	Yellow
秒针,末端,黄色之于遗憾;	Yellow is for regret, the distal, the second hand;
蝗虫的翅膀,黄色的,灰尘之污浊;	The grasshopper's wing, that yellow, the slur of dust;
背景光,寂寞的黄色;	Back light, the yellow of loneliness;
动物之黄,他们那黄色的双眼;	The yellow of animals, their yellow eyes;
神圣的死亡之黄;	The holy yellow of death;
直觉的黄色,空气之黄;	Intuitive yellow, the yellow of air;
双向的黄色,诉说着来来往往;	The double yellow, telling who comes and who goes;
黄鹌的黄色,是魔鬼的一滴血;	The yellow of yellowhammers, one drop of the devil's blood;
已逝之黄;	The yellow of what is past;
苦蒿的黄色,稻草的黄色;	Yellow of wormwood, yellow of straw;
环路的黄色,皮肤之下的黄色;	The yellow of circuits, the yellow beneath the skin;
铅笔的黄色,黑色的血管;	The yellow of pencils, their black veins;
苋菜之黄,艳丽绽放;	Amaranth yellow, bright bloom;
硫磺之黄,手指,回家的路。	The yellow of sulfur, the finger, the road home.

与《白色》一样,《黄色》这首诗也运用数个意象诠释“黄色”的内涵。将这些意象分类可分为自然物和人造物。自然意象,如蝗虫的翅膀、动物的双眼、苦艾、稻草、皮肤、硫磺,大多也与“白色”一样来自具体的生活经验,不过有两个意象主观性的痕迹尤为明显:(1)黄鹌(yellowhammer)。黄鹌是主要生活在欧洲至西伯利亚的一种小型鸣禽,尽管黄鹌的学名自带一个“黄”字,但其外貌并非通体黄色,根据百度百科的介绍,黄鹌的体态似麻雀,“头上、眉纹、眼后纹和颊部”为黄色,“颈、喉、胸和腹鲜黄”,但“背栗灰、腰、尾上覆羽栗色”“翼和尾羽暗褐”“体侧有锈栗色纵纹”^①。此外,黄鹌不仅毛色混杂,雌鸟与雄鸟的羽色不同,雌鸟头部羽毛黄色更为稀少。所以,赖特所谓“黄鹌的黄色”似乎是一种较难定义的颜色。(2)苋菜(Amaranth)。苋菜在世界上常见的品种均为紫红色,赖特为什么将其作为“黄色”的意象实在令人费解,就连德纳姆为该诗作简要附注时也困惑:“苋菜的黄色和回家道路的黄色都是未解之谜。”^{[19][31]}由此可见,赖特在诗歌作品中调用意象遵循的并非“精确”原则,而更倾向于从个体经验攫取“印象”或“感受”。另外,《黄色》与《白色》的一大显著差异是《白色》中的意象除了具有直观特质之外,几乎没有隐含深意;而赖特在《黄色》中却构建了一些具有情感结构或象征涵义的意象。例如,意象“秒钟末端”指代“遗憾的黄色”、“背景光”寓意“寂寞的黄色”、死亡喻指“神圣之黄”、“气之黄”象征“直觉的黄色”。这些“遗憾”“寂寞”“神圣”“直觉”都为“黄色”添加了强烈的感情色彩。

总而言之,以上这两首以颜色为主题的抒情诗不仅是意象呈现与构建的典型,而且它们为表意而择象的路径更具有中国倾向性——通过向下“世俗经验”而不是向上“抽象玄思”来挖掘意象,正如赖特本人在《即兴创作——诗歌之旅》的总结:“我创作感兴趣的另外一点正是去往中国的诗歌之路。正如我之前所言,我们西方人的运动方向倾向于向上,而中国人则有意向下,着

眼于大地、风景、可感知的世界以及他们身在其中若有似无的位置。这是一种观察的诗意。他们(中国人)的精神力量就存在于这种观察中,存在于他们观察的这个世界上事物中。因为他们不相信未知的世界——比如基督徒的行为——他们以一种西方传统所没有的热情来热爱他们所看到的东。他们认为世界是永恒的,就像我们认为世界是短暂的一样强烈。”^{[2][41]}

四、“缺失”的整体意境

赖特的诗歌模仿了中国意象的取材原则——从俗世经验中攫取意象,借鉴了中国意象的形式结构——以情具象和以象寄情,那么赖特有没有领悟中国古典诗歌意象运用的精华——以意象或意象群构建诗歌的意境呢?首先,简要梳理一下中国古典诗学领域中“意境”的概念。不少学者将意境观念的萌芽追溯到汉末的蔡邕,他最早在书法中运用“境”之理念^[20]。诗学理念范围的意境观最早是由唐代王昌龄提出的。他认为:“诗有三境:一曰物境。欲为山水诗,则张泉石云峰之境,极丽绝秀者,神之于心。处身于境,视境于心,莹然掌中,然后用思,了然境象,故得形似。二曰情境。娱乐愁怨,皆张于意而处于身,然后驰思,深得其情。三曰意境,亦张之于意,而思之于心,则得其真矣。”^{[21][172-173]}王昌龄的意境观追求意与境的浑然融合,情景交融。此后中国的古典诗歌艺术家们从不同的侧重点论述和发展了意境观。袁行霈先生曾做了简要的梳理,这些意境观包括:“唐末司空图在《与王驾评诗书》中讲‘思与境偕’;宋代苏轼在《东坡题跋》卷二中评陶诗说‘境与意会’;明代何景明在《与李空同论诗书》中讲‘意象应’;王世贞在《艺苑卮言》中讲‘神与境合’;清初王夫之在《姜斋诗话》中讲‘心目中’互相融浹,情景‘妙合无垠’都接触到了意境的实质。”^{[4][25]}不过大力推举意境且研究较为深入的是王国维的《人间词话》:“沧浪所谓兴趣,阮亭所谓神韵,犹不过道其面目,不若鄙人拈出境界二字为探其本也。言气质,言神韵,不如言境界。有境界,

① 百度百科. 黄鹌. [EB/OL]. <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%84%E9%B9%80>.

本也;气质、神韵,末也。有境界而二者随之矣。”^[22]他还说:“能写真景物真感情者,谓之有境界/境非独谓景物也,喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者,谓之有境界,否则谓之无境界。”^[22]⁸⁰

意境作为中国传统艺术的精髓与最高境界,它从观念意识的萌芽到体系的建构几乎贯穿了整个中国历史的发展,它的博大精深也非一家之言可以偏概全。本研究对意象与意境的理解倾向于袁行霈先生在梳理、分析古人对意象和意境这两个概念的界定,并考量诗歌创作实际做出的新阐释:“意象是附着在词或词组上的、融入了主观情意的客观物象,是构成诗歌意境的具体细小的单位。所谓意境则是指诗人的主观情意与客观物象互相交融形成的、足以使读者沉浸其中的想象世界。意象是形成意境的材料,意境是意象组合之后的升华。”^[23]¹⁹关于意境与意象的关系问题,袁行霈先生也做过形象生动的总结。意象好比细微的水珠,意境则是飘浮于天上的云。云是由水珠聚集而成的,但水珠一旦凝聚为云,则有了云的千姿百态”^[4]⁴⁸。从以上对意象、意境内涵定义的梳理,可以简要概括意境的概念——意境由意象构成而又超越意象。由意象构成意境并不难理解,但我们不禁会问意境超越意象的地方在哪里呢?它只是意象简单的汇聚与叠加吗?显然不是的。根据上文已有的分析,意境超越意象的要素有三:(1)诗歌中的单个意象有没有融入诗人统一的主观情志。(2)意象之间的相互关系能不能桴鼓相应、众擎易举,形成一种共同的风神气度。(3)意象的组织构成、排列秩序以及语言再现是不是能给读者构建一个感发志意的想象世界。

既然意象形成意境的各个要素已明晰,那么赖特的诗歌作品有没有触及中国古典诗歌作品的最高境界“意境”呢?先以上文分析过的抒情意象诗《白色》为例,尽管这首诗模仿中国古典诗歌获取意象的主要方式——从现实生活、以具体经验来挑选意象,但我们找不到诗人通过这些意象表达出来的统一的主观情志,更别提它们互相关照、形成一种风神气度。这20个意象,比如玻璃水瓶、高脚果盘、贝壳、花瓶作为生活中的常见物品,具有空白的特

性;云儿、骨头、牙齿、浪花具有白色的自然属性;但这些物质之间却没有任何的情感共性。床单、枕套、天使的白色从某种程度上说是诗人选择给予的,但也不具备共同的情感因子。再看另一首意象诗《黄色》,该诗与《白色》相比多了几个表达情绪的词汇,如“遗憾”“寂寞”“神圣”“直觉”等,但且不说这些情绪词没有统一的情感基调,就这些意象来说互相之间也不能彼此关照进而形成一股强烈的情感冲动。比如,秒钟末端表意遗憾、背景光象征寂寞、死亡的意象跳跃至神圣、黄色的气体直指直觉。但这些意象彼此之间的关系如何呢?秒钟末端不能增添背景光的寂寞之感,背景光也无法加强死亡的神圣之意;代表直觉的黄色气体与蕴藏着神圣的死亡意象似乎也没有关联。当然,并不是说意象之间只能正面烘托,侧面反衬也不失为另外一种关系结构。但是就前文分析的意象而言,它们之间的关系既无正面加强的作用,也无反面托举的功效。说到底,尽管这些意象是诗人对黄色的解读与感悟,但它们只是单个的、孤立的、断裂的、多维度的意象,无法形成一种整体的意境。换句话说,即使单个意象蕴藏了诗人某一种特殊的情志,但当它们并置叠加之时,却不能加强原有的情志,反而还有削弱的态势。再以马致远的《天净沙·秋思》来反思意境形成的典范:枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。这首只有28字的小令排列出11种意象“枯藤”“老树”“昏鸦”“小桥”“流水”“人家”“古道”“西风”“瘦马”“夕阳”和“断肠人”。这11种意象不仅在每个单字的名词前面都有一个形容词修饰,形成浓厚的主观感情色彩,而且前三句以相同的结构组成相同的情感单元。第一个单元“枯”“老”“昏”皆为衰败的深秋之色;第二个单元“小桥”“流水”“人家”又构建了一幅炊烟袅袅的乡村之景;第三个单元“古道”“西风”“瘦马”俱是北方肃杀风貌的物象,该诗又蒙上了一层枯寂凄冷之调;这前三个单元的意象都是为了表达最后一个单元“断肠人在天涯”的心情——内心的寒冷凄苦。这些意象在单元内部相互映照呈现同一色调加强

的态势,在单元与单元之间又形成迂回反复、曲折对比的功效。“断肠人”这个意象新颖生动,且将痛苦的情感发挥到极致。由此我们可以看出,一首优秀的意境诗既要求单个意象的鲜明生动、情感丰富,意象之间能够相互关照、桴鼓相应,意象的排列秩序、意象群的结构安排都是至关重要的,而这些“中国意象”的精髓是赖特没有领悟到的。

五、结 语

总之,通过深入分析赖特诗歌生涯鼎盛时期创作的几首意象诗发现,赖特接受的“中国意象”具有“中国意象”的外形与轮廓,即他吸收与借鉴了“中国意象”的某些方面,如重视意象的情感结构,强调意象的经验性、偶然性与个体性,但他并未体味“中国意象”的精髓,忽视了意象与意象之间的情感联系、情感趋同和情感逻辑,自然也无法达到“中国意象”的顶峰——意境的形塑。他在《半生:随笔》中总结的8条意象原则也再次印证了他所理解的诗歌意象:“(1)意象总是一面镜子。有时我们能通过它看到我们自己,有时却不能。(2)意象是诗歌的车轮。(3)意象,像水滴蕴藏着自己的世界,闪烁着自己的光芒。(4)意象是心灵的产物,尽管它具有超越性、类同性和煽动性。(5)意象是我们与外部世界的链接。(6)如果诗是让我们与野兽区别的标志,那么意象让我们保持区别。(7)意象是我们难以启齿时的言语方式。(8)所谓意象就像外出散步,回来之时它遇见了自己。”^{[12]24}当然,正如袁行霈先生所言:“有无意境不是衡量艺术高低的唯一标尺——中国古典诗歌有以意境胜者,有不以意境胜者。有意境固然高,无意境者未必低。”^{[4]41}作为一个西方现代主义诗人,赖特对“中国意象”的接受会有所变形也是在所难免的,但他对“中国意象”的接受与变形丰富了他的诗歌创作理念,令他在欧美意象派诗歌式微之后再次脱颖而出。

[参考文献]

[1] News Notes [J]. Poetry, 1993, 162 (4): 246.

- [2] WRIGHT C. Quarter notes: Improvisations and interviews [M]. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- [3] GENOWAYS T. An interview with Charles Wright [J]. The Southern Review, 2000, 36 (2): 442-452.
- [4] 袁行霈. 中国古典诗歌的意境 [M] // 中国诗歌艺术研究. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- [5] 埃兹拉·庞德, 著, 老安, 张子清, 译. 回顾 [G] // 王家新, 沈睿, 编选. 二十世纪外国重要诗人如是说. 郑州: 河南人民出版社, 1992: 203.
- [6] POUND E. Literary essays of Ezra Pound [M]. New York: New Directions, 1968.
- [7] 伍蠡甫. 现代西方文论选 [C]. 上海: 上海译文出版社, 1983.
- [8] 埃兹拉·庞德, 著, 傅浩, 傅谨, 译. 声明: 关于意象主义 [G] // 王家新, 沈睿, 编选. 二十世纪外国重要诗人如是说. 郑州: 河南人民出版社, 1992.
- [9] 袁行霈. 自序 [M] // 中国诗歌艺术研究. 北京: 北京大学出版社, 2009.
- [10] 叶嘉莹. 说诗讲稿 [M]. 北京: 中华书局, 2015.
- [11] 彼得·琼斯. 意象派诗选 [M]. 裘小龙, 译. 重庆: 重庆大学出版社, 2015: 43.
- [12] WRIGHT C. Half-life: Improvisations and interviews, 1977-1987 [M]. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
- [13] 叶嘉莹. 迦陵谈诗二集 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2016.
- [14] WRIGHT C. Country music: Selected early poems [M]. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1982.
- [15] 姚思廉. 梁书·到溉传: 第二卷 [M]. 北京: 中华书局, 1973: 569.
- [16] WRIGHT C. The world of the ten thousand things: Poems 1980-1990 [M]. New York: Farrar Straus Giroux, 1990: 30.
- [17] 陆机, 钟嵘. 文赋诗品 [M]. 杨明, 译注. 上海: 上海古籍出版社, 2019: 4.
- [18] ERNEST F, POUND E. The Chinese written character as a medium for poetry: a critical edition [M]. New York: Fordham University Press, 2008.
- [19] DENHAM R D. The early poetry of Charles Wright: A companion, 1960-1990 [M]. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2008.
- [20] 徐子涵. 中国传统艺术意境理论研究 [D]. 南京: 东南大学, 2019.

- [21] 张伯伟. 全唐五代诗格汇考 [M]. 南京: 凤凰出版社, 2006: 172 - 173.
- [22] 王国维, 著, 佛雏, 校辑. 新订《人间词话》广《人间词话》 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1990.
- [23] 袁行霈. 唐诗风神及其他 [M]. 香港: 香港城市大学出版社, 2005: 19.

A Study of the Acceptance of Chinese Imagery in Charles Wright's Poems

GAN Ting, LI Ruoxin

(School of Foreign Languages, Jimei University, Xiamen 361021, China)

Abstract: Charles Wright is unique in modern American poetry with his rich and vivid poetic images. His self-consciousness of image construction, understanding of the principle of image acquisition and grasp of the emotional structure of poetic images are closely related to his comprehension and acceptance of the image construction method of Chinese classical poetry under the influence of his symbolic mentor Ezra Pound. By tracing Wright's encounter with the poetic art of Chinese Imagery, analyzing the confluence of "connotation" and "image", explaining the emotional structure of his poetic imagery and comprehending the overall artistic conception of his poetic text, we can clearly outline his acceptance of Chinese classical poetry art Chinese Imagery.

Key words: Chinese Imagery; Charles Wright; poetry art

(责任编辑 张永汀)

(上接第 34 页)

The Challenges Facing China's Extraterritorial Data Enforcement Jurisdiction and Their Solutions

CHEN Junxiu, WANG Weihang, LI Zhi

(Law School, Fuzhou University, Fuzhou 350108, China)

Abstract: In the pursuit of securing data resources and safeguarding national data security, countries worldwide are increasingly expanding their extraterritorial jurisdiction and enhancing their enforcement mechanisms. This has given rise to two typical approaches: the US Model and the EU Model. At present, China's extraterritorial data enforcement jurisdiction faces certain limitations, primarily reflected in an insufficient legal foundation for extraterritorial data enforcement, a restricted scope of jurisdiction, and significant difficulties in the enforcement of extraterritorial data jurisdiction. To overcome these challenges, it is necessary, on one hand, to improve the legal framework against long-arm jurisdiction, strengthen blocking legislation to curb the undue expansion of foreign data jurisdiction, regulate the conduct of data controllers to reinforce China's data jurisdiction, and establish a solid legal basis for countermeasures. On the other hand, it is essential to develop a robust legal system for extraterritorial data enforcement jurisdiction, enhance the legal foundation for enforcement through legislative measures, provide systematic and expansive interpretations of China's extraterritorial data jurisdiction, and enhance enforcement mechanisms including cross-border data retrieval and evidence collection.

Key words: extraterritorial data enforcement; data sovereignty; data jurisdiction; cross-border data evidences collection

(责任编辑 冯庆福)