

象征主义之后的法国诗学 与英美自由诗的转型

李国辉

(台州学院 人文学院, 浙江 台州 317000)

摘要: 文章反思了英国自由诗理论对法国象征主义诗学的片面解读, 梳理了象征主义之后的新生代诗学对英国现代主义诗人弗林特的重要影响, 并以弗林特为媒介, 研究庞德、奥尔丁顿、洛厄尔等人对法国诗学的接受和调整。文章认为, 法国新生代诗学的“节奏常量”“调子”理论影响了弗林特的“无韵的调子”说, 而弗林特的“无韵的调子”说, 又促进了英美现代主义诗人对自由诗节奏特性的寻找。这种影响关系的研究对于理解英美自由诗与法国诗学的复杂关系提供了参考。

关键词: 象征主义; 自由诗; 调子; 节奏常量; 弗林特

中图分类号: I109 **文献标志码:** A **文章编号:** 1009-1505(2018)02-0011-08

DOI: 10.14134/j.cnki.cn33-1337/c.2018.02.002

The French Post-Symbolism Poetics and the Transformation of English and American Free Verse

LI Guo-hui

(School of Humanities, Taizhou University, Taizhou 317000, China)

Abstract: This article reflects the incomplete interpretation of the French Symbolist poetics that the English free verse theories provided, and investigates the important influence that Post-Symbolist poetics (the New Generation poetics) exerted upon an English modernist, F. S. Flint. With Flint as the medium, this article also examines how poets —Ezra Pound, Richard Aldington, Amy Lowell —accepted and modified the French resources. French doctrines, like “cadence” and the “constante rythmique”, inspired Flint’s “Unrhymed Cadence” conception, by which some other British-American modernist poets were impelled to a great extent to seek for free verse’s formal property. This article provides a deeper understanding of the complex relationship between British-American free verse theories and French free verse theories.

Key words: symbolism; free verse; cadence; constante rythmique; F. S. Flint

收稿日期: 2017-12-07

基金项目: 国家社会科学基金重大招标项目“19世纪西方文学思潮研究”(15ZDB086); 教育部人文社会科学基金项目“英美自由诗初期理论的谱系”(14YJC752010)

作者简介: 李国辉, 男, 台州学院人文学院副教授, 文学博士, 主要从事比较诗学和英美诗歌研究。

一、引言

英美20世纪初期的自由诗运动,不仅受到过法国象征主义诗学的影响,而且也受到过象征主义之后新生代诗学的启发。^①虽然英美自由诗与法国象征主义的渊源关系,已成学界共识,但英美自由诗与法国新生代诗学的联系一直缺乏研究。拜尔斯(Chris Beyers)2001年出版的《自由诗的历史》一书,根本没有论及法国新生代诗学;2012年第四版的《普林斯顿诗歌与诗学百科全书》仍然祖述旧说,认为英美自由诗源头是法国象征主义。虽然仍然有零星的论著拾遗补阙,但是它们往往单纯从影响研究出发,关注的是法国新生代诗学和英美诗人之间的“授受”关系,因而接受的动机、观念的冲突和调整,都被极大地忽略了。比如托潘(Renè Taupin)指出,意象主义诗人对法国新生代诗学“没有增加任何新的东西”^[1]。无独有偶,庞德罗姆(C. N. Pondrom)也高度强调法国资源的重要性,在他眼里,英美现代主义诗歌好像只是法国新生代诗学的影子。

这种平行的研究模式,不仅遮蔽了英美自由诗的发展史,同时也模糊了法国新生代诗人影响的特殊性。人们容易产生这样的误解:新生代诗学和象征主义都是英美自由诗的决定力量,它们同属于法国渊源,只不过前后相承,英美自由诗亦步亦趋的状况并无区别。

文章试图说明,不同于象征主义的影响,新生代诗学促使英美自由诗发生了转型,从而显著地与英美早期的自由诗理论区别开来,不同于照搬法国自由诗理论,英美自由诗在转型期间,有意识地进行理论的调整,从而与法国诗学有了一定的差异。

二、对象征主义的片面解读

英美自由诗运动,滥觞于1908年。这一年,弗林特(F. S. Flint)在《新时代》杂志上开设专栏,常常讨论自由诗问题。休姆(T. E. Hulme)也在该年的“诗人俱乐部”上提交了他的《现代诗讲稿》,呼吁“废除音律和固定数量音节的统治地位”^{[2]71-72}。随后休姆和弗林特、斯托勒等人成立了“脱离俱乐部”,商讨自由诗问题。

但是在草创期,一方面出于攻击诗歌音律的需要,有时不免矫枉过正,另一方面出于对法国象征主义自由诗有意无意地误读,弗林特和休姆都夸大了自由诗的自由。弗林特要求“诗行必须从规则反复和方框结构的一切约束中解放出来”^[3],他甚至否认诗律的本来地位和价值,认为规则的音律或诗节,无非是一种“灵巧的把戏”,形式是一个“荒唐之物”^[4]。休姆也提到了类似的观点,他主张“寻求个性的、个人的表达的极致”^{[2]71-72},认为自由诗和散文没有区别。

这种认识也确实能在法国象征主义理论中找到一些根据。弗林特和休姆受到了古尔蒙(Remy de Gourmont)、卡恩(Gustave Kahn)、博尼耶(André Beaunier)的影响。卡恩和博尼耶都曾主张诗人创造自己的节奏,打破旧的规则。尤其是古尔蒙,弗林特曾引过他这几句话,“我们不再有任何原则,不再有任何模式;一个作者在创造他作品的过程中,也创造自己的美学;我们必须向感受呼吁,而非向判断力呼吁。在文学中,就像在一切事物中一样,必须中止抽象词语的统治”^[5]。

在这些观念的示范下,弗林特和休姆提倡绝对的自由形式也就可以理解了。弗林特和休姆的自由诗强调形式的自发性,反对任何外在的规范。正如弗林特所说的那样,“当节奏自由的时候,一种更加

^①新生代,这里指的是1900年之后法国诗歌界涌现出的新一代诗人,庞德罗姆在《巴黎之路》中称之为“诗歌新生代”(New Poetic Generation),本文采用庞德罗姆的术语。这个术语接近纳雷摩尔所用的“The Younger Generation”。弗林特在《当代法国诗》中曾用过“当前一代”(Present Generation)的提法。

自发的、纯粹的诗就产生出来”^[4]。这种纯粹的诗是任何规则无法凑泊的,它不假人力,完全是激情的自然产物。

但法国象征主义自由诗理论在韵律上并不是形式的无政府主义,它有积极的主张。卡恩在《论自由诗序》中,认为他的自由诗,或者说个人的节奏,有“不可或缺的重音和步法”^[6]。卡恩虽然致力于打破亚历山大体,但是并没有废除韵律、节奏体系,而是用一种与意义和情感相对应的可变的韵律,来代替以前固定的韵律,所以卡恩认为自由诗仍然不离以前的韵律,“古代的韵律学仍然是一种新韵律学的特例,新韵律学包含了它,也超越了它”^{[6]16}。在自由诗的韵律中,固定的音步和语顿被取消了,但是音步还有必要存在,而且在卡恩看来,甚至每个自由诗诗行在时值上都有可能是相等的,换句话说,每个诗行的重音和音步(卡恩称之为诗行的单元)数量也可以有一定的一致性。不仅诗行中的音步和重音数要有一定的规则,而且音步与音步之间的联系,也须依赖其他韵律要素,以让它们“联姻”。卡恩利用了双声、半韵(Assonance)等技巧来联结音步,音节和谐的要素不但没有降低,反而上升到更高的程度。所以卡恩说:“在诗的解放上,我寻求一种更加复杂的音乐”^{[6]17}。这种论述恐怕是弗林特和休姆没有注意到的。另外,卡恩在1912年还说过这样的话:“自由诗必须要有一种韵律吗?是的,这毋庸置疑,因为这符合习惯,也紧靠着传统(这是我们的责任)”^[7]。虽然从语境上看,卡恩并不想很快让自由诗确定它的韵律,但是卡恩对韵律技巧的强调是没有疑问的。

另一位象征主义自由诗理论家维内-格里凡(Vielé-Griffin)的观点也值得参考。维内-格里凡被称作是和拉弗格(Jules Laforgue)并驾齐驱的自由诗“大诗人”^[8],他也是最早的自由诗理论家之一。格里凡在1899年曾经这样解释自由诗,“自由诗并不是真正的自由,它凭此与散文明确地区别开来……因为只有在这种严格的、明确的条件下诗才会存在:诗人的词语,在一个有节奏的秩序和有意的排版下安排起来,它们没有改变这种状况的自由”^[9]。格里凡强调,自由诗有着“节奏的秩序”,不同于散文。与卡恩相似,格里凡也维护韵律体系的适用性,他认为亚历山大体“作为节奏的组成部分”^[9],也能加入自由诗的诗行之中。

法国自由诗理论中确实有虚无主义的自由诗观念。比如雷泰(Adolphe Retté),他像博尼耶一样,呼吁焚毁与自由诗对抗的韵律论著,“打倒诗歌技法和大师权威”^[10],但是这毕竟是例外。总体来看,法国自由诗理论家是注意自由诗的韵律的。他们不仅重视诗行内部的音步技巧,而且也主张利用多种音节和谐的韵律技巧,来联结、修饰诗行。法国自由诗理论家清楚地意识到自由诗要与散文区别开,这与休姆、弗林特早期把自由诗与散文揉成一团是不一样的。

三、弗林特对法国新生代诗学的接受与改造

法国象征主义自由诗的发生,背后有文化虚无主义的作用。休姆和弗林特在英国经营自由诗,并非与文化虚无主义毫无瓜葛。文化虚无主义延伸到形式上,就会造成形式虚无主义。休姆和弗林特草创期的自由诗理论,就带有形式虚无主义的印迹,但是虚无主义的理论难以久持,因为打破传统诗律是一回事,建立新形式是另一回事。形式虚无主义无法满足诗歌本体特征的需要。

休姆和弗林特在草创期着眼于破的一面,对立的一面有极大的忽略,这就为随后的自由诗的反思和转型留下了空间。1912年之后,休姆的兴趣转向了抽象艺术,不再关注诗歌问题,自由诗转型的任务落在了弗林特身上。这一年,弗林特应邀为一个新创办的杂志《诗歌评论》著稿,介绍法国当前的诗歌。为了获得第一手资料,弗林特和法国的许多新生代诗人取得了联系。法国新生代诗学一方面继承了象征主义的自由诗理念,另一方面又去除了它过于自由的倾向,更注重形式的建设。弗林特通过法国新生代诗人寄来的诗集和论著,得窥法国自由诗理论的堂奥。

弗林特成形的文章《当代法国诗》,发表于1912年8月。其中介绍迪阿梅尔(Georges Duhamel)和维

尔德拉克(Charles Vildrac)诗学的部分,非常重要。1908年至1909年,迪阿梅尔和维尔德拉克合著了一本书,定名为《诗歌技巧评论》(下文简称《评论》)。书中有一些思想,是弗林特所熟悉的,比如《评论》批评古代诗体的规则“变成了束缚”^{[11]1}。弗林特可以轻松地接受这些观点。但是可能令弗林特感到意外的,而且改变弗林特诗学发展轨迹的,是书中的新形式理论。迪阿梅尔和维尔德拉克作为自由诗批评者的角色,并不弱于作为自由诗维护者的角色。二人都对当时法国新诗的形式心怀不满。维尔德拉克认为以前的很多自由诗诗人是“不守法纪的拙劣诗人”,他们根本不懂得什么叫形式,用原话来说,“他们可能非常轻视技巧,这就是为什么我们拥有自由诗的原因”^{[12]11-12}。自由诗无非是想实验一种新音律,但维尔德拉克认为这种实验是很糟糕的,“我认为用更坏的东西来代替坏的东西毫无用处”^{[12]16}。自由诗这时成为一种比音律“更坏的东西”,维尔德拉克似乎胸中憋着许多火,他挖苦自由诗诗人说:“他们似乎相信诗神古老的飞马已瞎了一只眼,我们说新马,即他们的马,双眼皆瞎,一点也不强健”^{[12]16}。

维尔德拉克这么义愤填膺的原因,是想给自由诗确立新的规则,即“在某种尺度中改革诗体”^{[12]18}。换言之,维尔德拉克想减少自由诗自由的成份,增加自由诗规则的元素。他注意到卡恩也曾作过努力。卡恩试图寻找一种声音和意义相统一的节奏单元。但维尔德拉克对此并不满意,他认为卡恩的理论“模糊不清”,而且是一种构想,并不真实。卡恩在主张自由诗的时候,认为诗人要用他个人的节奏,“而非令他披上早经剪裁的制服”^{[6]28},休姆也曾重复过类似的观点,但现在维尔德拉克来了个“以其人之道,还治其人之身”,他说卡恩自由诗的主张“不是拿礼服来配人的身段,这绝对像是在人群中找一个能穿这种礼服的人”^{[12]13}。

解决自由诗危机的办法,是让自由诗获得节奏,这种节奏主要是调子(cadence)。^①迪阿梅尔和维尔德拉克把调子与诗行中的节奏常量(constante rythmique)联系起来,“在现代的形式中,我们发现一个诗节或者诗段的调子,归因于每个诗行中固定数量的音节群的重复存在,我们可以称这种音节数为节奏常量,它在持续的旋律中击打着节拍”^{[11]13}。

节奏常量在汉诗中与赵毅衡提到的音组比较接近,^②是由诗行中的语音和意义的停顿所形成的音节组合。在现代法国诗歌中,四个、五个音节左右的节奏常量比较常见。在法国自由诗中,诗篇有时是由一个节奏常量附加其他字数不同的音节组成,有时是由两种节奏常量组合而成,甚至节奏常量还可以中途变换。因而节奏常量在实际运用中是不可为典要的,这体现了新生代诗人的新理解:自由诗的自由是在节奏常量的基础上的自由。弗林特注意到了节奏常量的理论,他用英文的术语“rhythmic constant”来对译法语词,他还注意到了法国自由诗中节奏常量的灵活性,“传统的亚历山大体有一个六音节的节奏常量,一个诗行由两个常量构成。但是现代诗体是由任一数量音节的一个常量构成,并加上一个在数量上有变化的要素,这让现代诗体有了切合意义的个性”^[13]。弗林特注意到这种节奏常量赋予了诗行旋律和调子,其实,上面《评论》的引文中,已经出现过调子。弗林特的调子理论还有另一个来源:法国新生代批评家苏札(R. de Souza),苏札是法国20世纪比较活跃的理论家,他1912年出版的《论法语节奏》对英美诗人也有很大影响。

《论法语节奏》将自由诗分成很多小类,它们分布在散文和音律这两极之间的不同的位置上,这些小类有自由音律(Le mètre libre)、诗节节奏(Le rythme strophique)等。所谓的自由音律类似于霍普金斯的“弹跳节奏”,这种节奏主要依赖诗行中固定数量的重音,轻音的数量可以多少不拘。苏札在谈自由音律的节奏时说,如果“遵从着押韵或者重音数量上多少具有的一致性的调子”^{[14]34},这样诗行与诗行

^①调子(cadence),来自拉丁语 cadere。cadere指的是“下降、倒”。因而调子(cadence)本义为降调或者起伏。考虑到法语自由诗中轻重音已经不重要,起伏并不明显,所以这里采用“调子”的译名。

^②参见赵毅衡:《汉语诗歌节奏初探》,载《徐州师范学院学报》(哲学社会科学版)1979年第1期。赵毅衡提到的音组,与孙大雨、闻一多的音组、音顿并不一样,它是音节和语意的统一。

就有了一致性,就可以建立起稳定的诗节。这里也出现了调子,虽然这里的调子意义与迪阿梅尔和维尔德拉克的不同,主要指重音组织的节奏,但是无论如何,它能让弗林特把调子与诗行联系起来。

弗林特随后把调子看作英国自由诗最基本的节奏特性。他在《另一个世界·序》中提出“无韵的调子”的概念。这种调子即来自法国新生代诗学。弗林特不仅采用调子来建造自己的新理论,而且也从前期提倡自发的形式,转为强调自觉的形式。外在规则的适用性在一定程度上得到了肯定。他注意到了自觉的节奏的一个标志:分行。分行是诗人自觉的行为,它“标示出调子及其速率的运动”^{[15]vii},因而分行是诗人有意发展调子的一种方式,在这个过程中,诗人对诗行的调子是留意的,诗人最终促成了节奏的外显。

1920年,弗林特在迈向自觉的自由诗理论上走出了更大的一步。他承认调子或节奏不但散文有,诗体(verse)也有,调子并不是散文和诗体的不共法,这更加肯定了外在规则的价值,因为现在格律诗不是比散文少,而是比散文多,它不仅有调子,还有押韵和音步。这种论述缓和了自由诗与音律的关系,而且并不完全否定格律诗中个性的调子的存在。弗林特还取消了将格律诗与散文、自由诗对立起来的做法:散文和诗体没有种类上的差别。因为它们都是具有秩序的词语,都有节奏,很明显,它们本质上是一样的。但诗体不但有节奏,而且也有步拍。它也可以有押韵。“自由诗体”没有拍子,因而,准确来说,它不能被称作“诗体”。“调子”是对它的一个更好的称呼^{[16]18}。

将格律诗(即诗体)、自由诗、散文三者视为一体,这就弱化了自由诗与格律诗的自发节奏之争。三种形式都需要利用语言中的调子。当然,弗林特的这个认识,也与苏札有些关系。苏札《论法语节奏》中说得明白:在人们所称的散文和人们所称的诗体之间,没有创作上的对立。散文和诗体没有本质的区别;有的只是状态的区别。散文是语言,因而有运动,因而有节奏。但是为了构造一种艺术、一种明确的技巧,怎么利用这种材料呢?通过强调它的自觉的效果^{[14]31}。

弗林特也强调自觉的节奏,他认为只有真正的艺术家才会“创造出出于节奏本身的原因取悦于我们的节奏”^{[16]19}。这里面有两点需要注意,第一是“创造”,它说明诗人进行的是自觉的活动;第二是“出于节奏本身的目的”,这表明诗人有意要创造出某种节奏来。

但弗林特也并未完全袭用《笔记》和苏札的理论。《笔记》和苏札的理论都曾强调过音律在自由诗中的适用性,比如在苏札的理论中,音律在一种叫做“音律的诗节”(la strophe métrique)的自由诗小类中起着作用,这种诗体里有“节奏音步的一致性”^{[14]39}。但是弗林特在这一方面仍旧维持了草创期的思想,继续轻视或拒绝音律和押韵。他坚称音律是“人工的、外在的诗歌附加品”,是“死掉的或者濒死的技巧”^{[15]viii},他将押韵视作“愚蠢的装饰”^{[16]19}。这种状况,说明弗林特的调子理论,与法国人的相比,是狭义的调子理论,它更多的承认音节、双声、类韵等元素形成的调子,拒绝重音、音步、押韵等元素的参与权利。另外,在弗林特的理论中,自由诗与散文的亲缘性更强,远超过《评论》和苏札所主张的程度。

弗林特不仅在理论上提倡调子,在创作中他也进行了一些有益的尝试,比如他的《十一月》,诗中占主导的是六音节的“节奏常量”。他另一首译自雷尼耶(H. de Régnier)的《颂诗》,节奏常量非常规则:

4 + 4 If I have loved with a great love,
2 + 4 In sad or joyous wise,
4 It was your eyes;
4 + 4 If I have loved with a great love,
4 + 4 It was your mouth so grave and sweet,
4 It was your mouth;

笔者译为:如果我深深地爱过/怀着痛苦或者快乐/那就是你的眼/如果我深深地爱过/那就是你如此低声的、甜蜜的嘴/那就是你的嘴。

这几行诗的后面,还有一些诗行,在音节数量上出现了一些小的变化,但是整首诗中4音节的节奏

常量仍然是清楚的。

总体来看,1912年后弗林特在理论和实践两方面,都自觉进行了自由诗调子的尝试。不仅如此,弗林特译介的法国新生代诗学也对后来的意象主义诗人产生了影响。

四、意象主义诗人的调子说的接受和调整

庞德1909年4月加入休姆和弗林特的圈子。根据弗林特的回忆,此时的“脱离俱乐部”经常讨论自由诗问题,庞德在场,自然会得到启发。但是庞德本人否认从该活动中得到过益处,“我对1909年(俱乐部)的印象是,那儿极少有共识。我似乎记得休姆徒劳地试图劝说人什么。那儿很少或者根本没有章程”^[17]。庞德1912年之前的文章极少提到自由诗,“脱离俱乐部”有关自由诗的讨论好像没给他什么印象。

弗林特的《当代法国诗》刊发后,庞德注意到了文中有关《评论》的信息,并进一步看到了《评论》原书。在《一个意象主义者的几个戒条》中,庞德建议“让学诗的人脑海里充满他能发现的微妙调子”^[18],这里就采用了《评论》和苏札的术语。庞德还学习了《评论》有关双声、类韵的技巧,他在自己的文章中强调这些技巧的重要性,而且还补充道,“更多内容,请参看迪阿梅尔和维尔德拉克《诗歌技巧评论》”^[18]。《评论》中批评旧诗学过于强调固定的节拍数量,明言不要采用节拍器(Métronome)来组织调子^{[11]13}。庞德和弗林特合作的《意象主义》一文,明显受到这种思想的影响,“至于节奏,以乐段之序而非以节拍器之序作诗”^[19]。

纳雷摩尔(James Naremore)注意到庞德不时学习《评论》的创作经验,比如他1913年发表的《舞者》^[20]中,有些诗段中有比较规则的五个音节的节奏常量:

5 + 3 I have not found thee in the tents,
5 + 1 In the broken darkness.
5 + 4 I have not found thee at the well-head,
5 + 3 Among the women with pitchers.

笔者译为:我没有发现你在帐篷里/在破晓的黑暗中/我没有发现你在井口边/在提着水罐的女众中间。但确实像纳雷摩尔所说的那样,庞德没有过多地使用《评论》中的技巧^[21]。

《评论》对庞德影响更大的,是对自由诗的批判态度。《评论》中对一些自由诗诗人进行了嘲讽,这些人“一心固守着它”“不放下死板形式的幼稚的细枝末节”^{[11]4}。虽然《评论》对自由诗的调子进行了探索,但是它对形式持开放态度,并不认为自由诗是最优越的,每种形式都有利弊。它建议在自由诗已经流行的时代,对自由诗的泛滥要更加提防。《评论》说:“我们不会出于偏见要么沉湎于自由诗,要么沉湎于格律诗。格律诗也是我们自由的一部分”^{[11]17}。这种话一定鼓舞了庞德。因为在较早的文章中,庞德对自由诗的态度可以说不冷不热。但是在弗林特的文章发表之后,庞德明显变了一种面孔,他常常流露出对自由诗的轻视之意,认为自由诗连古希腊诗人也创作过,无所谓新与不新,又认为诗坛出现了许多“坏的自由诗”,这些坏的自由诗像其他诗体一样“非常糟糕”^[22]。

值得注意的是,中国的诗人李白,也被庞德卷进自由诗与音律优劣论的旋涡之中。庞德将李白看作是中国最早的自由诗批评者,“在十一个世纪之前,李白抱怨屈原的模仿者无法将任何潜在的节奏放入他们的自由诗中,他们得到的只是‘水沫而非浪花’”^[22]。不知道中国诗人李白这个来头,能否震慑住低劣的英美自由诗诗人,但是庞德从日语文献中拿来的引文引错了。李白的原文是“正声何微茫,哀怨起骚人。扬马激颓波,开流荡无垠。”庞德所引的文献将“荡无垠”,误解为没有开出浪花。另外,李白所谈的是骚体诗的风骨问题,与自由诗没有关系。但无论如何,李白让庞德有了一个外国的根据指责自由诗的泛滥,并肯定“美丽而规则的音律”^[22],这都使诗人们反思诗歌的形式问题,使人们更多地注意自由诗的技巧。

但庞德也并非完全模仿《评论》,他持有强烈的有机形式主义的观念,认为“情感是形式的组织者”^[22]。《评论》偏于自觉的节奏,而有机形式的观念偏于自发的形式。从这里可以看出,庞德的形式观与柯勒律治(S. T. Coleridge)比较接近。庞德的形式观还与他的漩涡主义有联系,他认为情感力量就像是一个漩涡,它不断创造形象,也创造形式。自发的形式是庞德漩涡理论的组成部分。

奥尔丁顿(Richard Aldington)也注意到了弗林特译介的新生代诗学,他曾说在英国弗林特和弗莱彻是现代法国诗涉猎最广的人,而且向弗林特请教过阅读书目^[23]。他认同调子的提法,认为当诗人的调子自由流淌时,诗人就写得自然而且准确,能表达他全部的风格。他还采纳了《评论》中的“节奏常量”的术语,说自由诗与散文的区别,在于“它的调子更快,更富特征,它的‘节奏常量’更短,更有规则”^[24]。节奏常量和调子促使奥尔丁顿思考自由诗与散文的具体区别,他得出的结论是自由诗在节奏频率上比最好的散文大约高5倍,在情感强度上大约高6倍。这种数据是当不了真的,但是它说明自由诗与散文在形式和情感上有浓淡之别,而调子提供了观察这种差别的角度。

洛厄尔(Amy Lowell)出道稍晚,她1914年开始思考自由诗的问题。因为弗林特、庞德等人已经思考过自由诗的新原则,所以洛厄尔一开始就受到了这种风气的影响。在1914年的一个序言中,她沿用弗林特的术语,称自由诗为“无韵的调子”。稍后,她还这样定义自由诗:“建立在调子上的一种诗体形式”^[25]。在她和奥尔丁顿合作的1915年《意象主义诗人们》的序言中,迪阿梅尔、维尔德拉克、苏札等新生代诗人的名字作为形式理论的参考,赫然在列。文中还同奥尔丁顿一样,认为自由诗的调子要比散文更加明确,联结的也更为紧密。

洛厄尔同样也发展出自己的见解,她将“曲线”或者“摆动”引入到形式中,认为凡是诗体都有一种节奏的回返(return),这种回返源于节奏的“环状摆动”(circular swing)。“环状摆动”说,虽然也构成了调子,但是具体来看,又不同于“节奏常量”说。节奏常量指的是诗行中固定存在的音节群,“环状摆动”更强调整个诗节的内部平衡运动。“环状摆动”只是一个譬喻,它说明诗节内部存在着均衡的呼应关系。为了配合“环状摆动”说,洛厄尔甚至修改了调子的含义,“诗中的‘调子’,我们指的是一种节奏的曲线,它含有一个或多个强调的重音,大约与呼吸需要的时长相当”^[26]。“环状摆动”说的特色在于放弃了自由诗节奏单元的论述,代之以诗节的宏观原则。

五、结 语

1912年8月之后,通过弗林特的译介,法国新生代诗学的形式理论进入英国,弗林特和后来的意象主义主要诗人,认可并接受了新生代诗学的理论主张。新生代诗学给英美自由诗带来的改变有这些:第一,开始清算形式虚无主义的立场。诗人们不再认为诗歌的形式只是一种无用的把戏,而是恢复了形式的价值。在这个过程中,诗歌创作不再以自由为尚,一些坏的自由诗受到了批评。第二,开始建构自由诗的本体特征。自由诗产生于对音律的脱离,对散文的靠近,而自由诗本体特征的建构,却要反其道而行之,即要对散文远离,寻找音律和散文之间的中间地带。以调子、曲线为基础,弗林特、庞德、奥尔丁顿、洛厄尔等人以不同的方式,加入到这场形式建设的大潮之中。这两种改变使1912年之后的英美自由诗理论,明显有别于早期的了,这说明英美自由诗的转型已经发生。

英美自由诗的转型,法国新生代诗学的传入起到了关键作用。一个问题出现了:假如没有法国新生代诗学的传入,这种转型会不会仍旧发生呢?这涉及到对法国新生代诗学影响价值的评估。虽然历史不容许猜测,但是根据对诗学背景的调查,还是可以做出肯定的判断的。如果没有法国新生代诗学的传入,英美自由诗仍旧会发生转型,只不过转型的时间可能会推迟,转型的推动力可能会有损益。其原因如下:第一,英美新诗人内部,已经出现了独立的反思自由诗无形式的声音,其中,庞德和弗莱彻(J. G. Fletcher)所起的作用不容低估。庞德在弗林特《当代法国诗》刊出之前,就已经肯定过音律的

价值,而且强调艺术家要利用任何形式。弗莱彻虽然以后来以自由诗诗人著称,但是在意象主义成立初期,他自认为自己不是自由诗诗人,还指责自由诗诗人不采纳音律,认为诗需要精巧的声音特质。这些现象说明,英美新诗人内部存在着一定程度的形式的自觉,一旦自由诗泛滥之至,这种声音必然会发出来。第二,在英美新诗人外部,渐渐出现了对自由诗无形式的批判。比如奥尔登在1913年批评意象主义诗人,认为他们是病态的浪漫主义,“放弃所有的形式准则”^[27]。奥尔登之后,自由诗诗人一直不缺乏批评者,菲克(A. D. Ficke)、艾肯(Conrad Aiken)、伊斯门(Max Eastman)等人一度扮演着反派角色。这种反作用力存在自由诗的发展进程之中,必然会在适当的时候促使自由诗发生转型。因而从因缘论来看,法国新生代诗学可以看作是英美自由诗转型的缘,英美自由诗发展由破格迈向创格的内在动力结构,才是英美自由诗转型的因。这种认识可以纠正托潘和庞德罗姆的缺失,英美自由诗并不是法国自由诗的影子,形式本体的寻找存在于任何语言的诗歌中。这种认识也并没有贬低法国新生代诗学的作用,它们在恰当的时候,被译介到英国,契合了当时英美自由诗新变的时势,因而发挥出最佳的影响力。

参考文献:

- [1] TAUPIN R. The Influence of French Symbolism on Modern American Poetry[M]. New York:AMS Press,1985:110.
- [2] HULME T E. A Lecture on Modern Poetry[M]// HYNES S. Further Speculations. Minneapolis:University of Minnesota Press,1955.
- [3] FLINT S F. Verse[J]. New Age,1910,6(10):233-234.
- [4] FLINT S F. Scorn not the Sonnet[J]. New Age,1910,6(12):286.
- [5] FLINT S F. Remy de Gourmont[J]. New Age,1909,5(10):219.
- [6] KAHN G. Une Étude sur le Vers Libre[M]// KAHN G. Premier Poèmes. Paris:Société dv Mercure de France,1897.
- [7] KAHN G. Le Vers Libre [M]. Paris:Euguière,1912:31.
- [8] DUJARDIN È. Les Premiers Poètes du Vers Libre[M]. Paris:Mercvre de France,1922:67.
- [9] VIELÈ G F. Causerie sur le Vers Libre et la Tradition[J]. Ermitage,1899,19(8):83-89.
- [10] RETTÉ A. Le Vers Libre[J]. Mercvre de France,1893,8(43):205.
- [11] DUHAMEL G, VILDRAC C. Notes sur la Technique Poétique[M]. Paris:Chez Champion,1925.
- [12] VILDRAC C. Le Verlibrisme[M]. Ermont:La Revue Mauve,1902.
- [13] FLINT S F. Contemporary French Poetry[J]. Poetry Review,1912,1(8):387.
- [14] DE SOUZA R. Du Rythme, en Français[M]. Paris:Librairie Universitaire,1912.
- [15] FLINT S F. Preface[M]// FLINT S F. Other World Cadences. London:The Poetry Bookshop,1920.
- [16] FLINT S F. Presentation:Notes on the Art of Writing[J]. The Chapbook,1920,2(9):18-19.
- [17] HARMER J B. Victory in Limbo:Imagism 1908-1917[M]. London:Secker & Warburg,1975:34.
- [18] POUND E. A Few Don't by an Imagist[J]. Poetry,1913,1(6):202-205.
- [19] FLINT S F. Imagisme[J]. Poetry,1913,1(6):199.
- [20] POUND E. Dance Figure[M]// POUND E. Personae. London:Farber and Faber,1975:45.
- [21] NAREMORE J. The Imagists and the French “Generation of 1900”[J]. Contemporary Literature,1970,11(3):363.
- [22] POUND E. Affirmations:IV[J]. New Age,1915,16(13):350.
- [23] ALDINGTON R. Some Recent French Poems[J]. Egoist,1914,1(12):221.
- [24] ALDINGTON R. Free Verse in England[J]. Egoist,1915,1(18):351.
- [25] LOWELL A. Preface[M]// LOWELL A. Some Imagist Poets:1916. Boston:Houghton Mifflin Company,1916:ix.
- [26] LOWELL A. Some Musical Analogies in Modern Poetry[J]. The Musical Quarterly,1920,6(1):141.
- [27] ALDEN R M. The New Poetry[J]. Nation,1913,96(16):386.

