

外国文学评论

Foreign
Literature
Review

2011.3

外国文学评论

Foreign
Literature
Review

2011年 第3期

主 编 陈众议
副主编 程 巍(常务) 石海军
编 委 (以姓氏笔画为序)
叶廷芳 石南征 石海军 刘象愚
刘意青 吴元迈 吴岳添 陈众议
陈敏华 陆建德 钱中文 郭宏安
黄 梅 黄宝生 章国锋 盛 宁

主管单位: 中国社会科学院

主办单位: 中国社会科学院外国文学研究所

编 辑: 《外国文学评论》编辑部

地 址: 北京建国门内大街5号

邮政编码: 100732

电 话: 010-85195583(周二、四)

电子邮件: wenping@cass.org.cn

出 版: 《世界文学》杂志社

印 刷: 北京千鹤印刷有限公司

国内发行: 北京市报刊发行局

订 购: 全国各地邮局

国外发行: 中国国际图书贸易集团有限公司

本期出版日期:

2011年8月18日

外国文学评论

- 罗马的民主：《裘力斯·凯撒》中的罗马政治 冯 伟(5)
- 《尤利西斯》：笑谑风格与宣泄 - 净化的艺术 郭 军(16)
- 历史与文学的分野：奥德修斯的谎言
- 与西方文学经典表述样式的初始展现 陈中梅(29)
- 真实与虚构
- 论秘索思与逻各斯 王 倩(64)
- “血气”的研究
- 从柏拉图的角度看《雅典的泰门》 陈 雷(76)
- “打造一个迟钝、污浊的新世界”
- 《群愚史诗》对初现的英国现代社会的批判 马 弦(91)
- 告诉我她在唱什么：《孤独的割麦女》的后殖民解读 王 莘(105)
- 《秋颂》研究中的两种政治 - 历史批评及其问题 张旭春(118)
- 浪漫主义时期的阅读伦理与女性创作 张 鑫(136)
-

文学市场化与作为心理自传的《马丁·伊登》	虞建华(149)
《愤怒的葡萄》与美国 1930 年代的大平原沙尘暴	高祥峪(159)
从《熊》看原生命链毁坏对殖民进程的推动作用	张慧荣(169)
“口吃”是一只小鸟	
——三岛由纪夫《金阁寺》的微精神分析	李 征(180)
传统的记忆与文化包容	
——奥地利文学中的传统文化意识特征	聂 军(193)
格雷·史奈德长诗《山河无尽》中的 <i>Ku</i> 结构及其意蕴	谭琼琳(204)
施美美的《绘画之道》与摩尔诗歌新突破	钱兆明 卢巧丹(216)
塞万提斯反讽探源	宗笑飞(225)
.....	
《外国文学评论》来稿须知及注释规范	(234)
编后记	(239)

CONTENTS

Democracy in Rome:	
Roman Politics in <i>Julius Caesar</i>	Feng Wei (5)
<i>Ulysses</i> : Style of Laughter and Art of Catharsis-Purgative	Guo Jun (16)
The Deviation of Literature from History:	
Odysseus' Lying and the Emergence of the Conventional Narrative	
Form of the Western Literature	Chen Zhongmei (29)
Factual or Fictional: On Mythos and Logos in the Times of Homer and Hesiod	Wang Qian (64)
On "Spiritedness":	
A Platonic Reading of <i>Timon of Athens</i>	Chen Lei (76)
"Of dull and venal a new world to mould": Alexander Pope's Critique	
of the Early Modern English Society in <i>The Dunciad</i>	Ma Xian (91)
"Tell me what she sings": A Post-colonial Reading	
of Wordsworth's "The Solitary Reaper"	Wang Ping (105)
Two Political-Historical Approaches to Keats's "To Autumn":	
Insights and Blindness	Zhang Xuchun (118)
Reading Ethnicity and Women Writers in the Romantic Period	Zhang Xin (136)
The Commercialization of Literature and Jack London's	
<i>Martin Eden</i> , His So-called "Autobiography"	Yu Jianhua (149)
John Steinbeck's <i>The Grapes of Wrath</i> and the Dust Bowl	
in the 1930s	Gao Xiangyu (159)
An Analysis of Faulkner's "The Bear": How the Destruction	
of Native Life Chain Accelerates Colonization	Zhang Huirong (169)
A Micro-Psychological Analysis	
of Yukio Mishima's <i>Temple of the Golden Pavilion</i>	Li Zheng (180)
The Nostalgic Construction of "Habsburg Mythos" in Austrian Literature:	
The Case of Three Major Writers in the Biedermeier Period	Nie Jun (193)
"Ku" and Its Poetic Role in Gary Snyder's	
<i>Mountains and Rivers Without End</i>	Tan Qionglin (204)
Impact of Mai-mai Sze's <i>The Tao of Painting</i>	
on Marianne Moore's Late Poems	Qian Zhaoming Lu Qiaodan (216)
The Source of Cervantes's Irony	Zong Xiaofei (225)

格雷·史奈德长诗《山河无尽》 中的 *Ku* 结构及其意蕴

谭琼琳

内容提要 美国诗人格雷·史奈德耗时40年完成的具有全球亚文化和神话色彩的长诗《山河无尽》自1996年出版以来一直被誉为西方生态诗歌的盖世之作。受日本《禅林句集》的启迪，史奈德运用其独创的 *ku* 结构机制解决了该诗卷中“山河无尽”的叙事矛盾，营造出时空一体的诗意效果。本文探讨史氏 *ku* 结构与俳句、禅林语录、视觉想像、自然-禅意象等概念之间的内在关联，分析诗人如何运用杂糅手法、采用亚文化素材创作 *ku* 结构以及 *ku* 结构如何调和诗人“先知/预言家”两大功能的矛盾。

关键词 格雷·史奈德 《山河无尽》 *ku* 结构 时空一体 先知

《山河无尽》(*Mountains and Rivers Without End*) 是当代美国诗人格雷·史奈德 (Gary Snyder, 1930 -) 采用中国山水画卷的形式, 历时 40 年完成的具有全球亚文化和神话色彩的长诗卷。^① 全诗由四部分组成, 第一部分是九首诗, 外加一首由藏传佛教圣者密勒日巴 (Milarepa, 1052 - ?) 和日本道元禅师 (Dogen

^① 对该诗的众多研究中, 迄今全面探讨该诗卷且颇具影响的研究成果首推安东尼·亨特教授于 2004 年出版的专著《格雷·史奈德〈山河无尽〉中的起源、结构和意义研究》(Anthony Hunt, *Genesis, Structure, and Meaning in Gary Snyder's Mountains and Rivers Without End*, Reno & Las Vegas: University of Nevada Press, 2004)。See also Tim Dean, "The Other's Voice: Cultural Imperialism and Poetic Impersonality in Gary Snyder's *Mountains and Rivers Without End*", in *Contemporary Literature*, 41.3 (Fall 2000), pp. 462-494; Robert Kern, "Mountains and Rivers Are Us: Gary Snyder and the Nature of the Nature of Nature", in *College Literature*, 27.1 (Winter 2000), pp. 119-128; Woon-Ping Chin Holaday, "Formlessness and Form in Gary Snyder's *Mountains and Rivers Without End*", in *Sagetrieb*, 5.1 (Spring 1986), pp. 41-51; Patrick D. Murphy, *A Place for Wayfaring: The Poetry and Prose of Gary Snyder*, Corvallis: Oregon State University Press, 2000.

Zenji, 1200 – 1253) 的警句构成的序曲, 其余三部分每部分也都有十首诗。这种编排似乎受到中国数字文化的影响, 4、10 和 40 均象征一种循环无尽的圆满。自 1996 年出版以来, 这卷长诗一直被评论界誉为西方生态诗歌的盖世之作。

早在 1965 年, 当史奈德首次发表其中的六首诗歌时, 西方评论家就已经注意到了其结构深受中国诗画美学的影响。70 年代末, 在法斯的访谈录中, 史奈德首次公开提到这卷长诗中创作的 *ku* 结构所起到的时空一体 (spatiotemporality) 的作用。^① 遗憾的是, 当时诗人、采访者与西方评论界并没有对 *ku* 结构进行深层的对话和研究。本文根据诗人与作者的来往邮件以及作者近年的思考, 尝试从关联性、建构性和调和性三个方面全面探讨 *ku* 结构在该卷长诗中所起的作用。在这里, 关联性指的是史氏 *ku* 结构与日本俳句、禅林语录、庞德的意象、中国古诗中的自然 – 禅意象、美国视觉诗学等概念之间的内在关联; 建构性指的是诗人如何运用杂糅的手法、采用亚文化的素材创作 *ku* 结构; 而调和性指的是 *ku* 结构如何调和诗人“先知/预言家” (“seer/prophet”) 两大功能的矛盾。

一、*Ku* 结构的关联性

Ku 是中国汉字“句”的日语发音。此“句”非指普通意义上的完整句子, 而是指禅宗公案或佛教经文中的精辟短语、警句格言, 亦即禅林语录; 或指具有禅意的诗句、熟语和典故。为了方便初学者入室参禅或练习诗文, 日本临济宗妙心寺派僧人东阳英朝 (Toyo Eichō, 1429 – 1504) 从 200 多部中国禅宗教义、经书、灯录、公案、典籍和古诗中, 精选出 4000 多句禅林偈颂、宗门熟语、佛经典故、古诗词句等汇编成一本可随身携带的小册子, 后经多名高僧补纂、抄录、刊行, 成为日本僧侣和俗徒进行日常禅修或习文的“语汇”工具书, 故名《禅林句集》, 又称《句双纸》 (*Zenrinkushu*)。^② 一个 *ku* 的字数可短至一个字, 长至 20 多个字, 如: “咄”、“吃茶去”、“一宿觉”、“磨砖作镜”、“庭前柏树子”、“月在青天水在瓶”、“一喝大地震动, 一棒须弥粉碎”等。每一个 *ku* 都有其深层含义, 可开启人的慧根, 令人渐修顿悟。比方说, “磨砖作镜”取自《景德传灯录》中怀让禅师的语录。当沙门道一问: “磨砖岂得成镜耶。”怀让禅师回答:

^① See Ekbert Faas, ed., *Towards a New American Poetics: Essays & Interviews*, Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1979, pp. 135 – 136.

^② See Sōiku Shigematsu, ed., *A Zen Forest: Sayings of the Masters*, New York & Tokyo: Weatherhill, 1992.

“磨砖既不成镜。坐禅岂得成佛耶。”^① 这个禅宗公案旨在启迪初学者，佛没有固定的相状，如果执著于坐相则不能成佛。

日语发音的 *ku* 与中国古诗之间的关系可从日本俳句一词 (*haiku*) 本身的词汇构成中窥见一斑。从词源和语音的角度来说, *haiku* 的发音源自中古汉语, *hai* 意即“娱乐”, 发音为 *bəji*, *phaj*, 而 *ku* 意即“句”, 发音为 *kuəh*。^② 作为诗歌体裁, *haiku* 是由 17 个音节组成的三行无韵短诗, 其意境通常由两个自然意象叠加构成。从关联意义上来说, 我们不难理解著名英国诗人布莱斯 (R. H. Blyth) 的一个断言: “《禅林句集》是中国古诗通往日本俳句的桥梁。”^③ 布莱斯的四卷本英译俳句对美国现代派诗人积极响应庞德倡导的诗歌革新运动也有着不可磨灭的贡献。美国 50 年代垮掉派作家、旧金山文艺复兴诗人如艾伦·金斯堡、杰克·凯鲁亚克和史奈德等都曾模拟俳句进行过诗歌再创作。为了区别于日本俳句, 凯鲁亚克将自己创作的俳句称为“西俳”(“Western haiku”), 后来又将自己完全摆脱日本俳句传统创作出的、具有垮掉派独特风格的俳句取名为“流行俳句”或“波普俳句”(“Pops”)。^④ 史奈德则以“Hitch Haiku”(《俳句顺风车》)为标题写诗。^⑤ 50 年代初期, 史奈德与同窗好友菲利普·惠伦 (Philip Whalen) 在加州伯克利分校读大学期间经常去当地佛教协会听讲座, 并通过艾伦·沃茨教授 (Alan Watts) 认识了鲁思·富勒·佐佐木夫人 (Ruth Fuller Sasaki), 得到她的资助前往日本大德寺为美国第一禅宗寺院翻译佛经、公案和中国古典诗词。^⑥ 史奈德在日本寺庙十年 (1956 - 1968) 的禅修和翻译经历为他在 60 年代末重返美国诗坛成为一代杰出宗师奠定了坚实的基础。他的恢宏巨作《山河无尽》中所独创的 *ku* 结构机制无疑也源自于他对佛教经文、禅宗公案和中国古诗的参悟。

受《禅林句集》的启迪, 史奈德对 *ku* 下了一个类似的英语定义: *ku* 指的是“一个聚焦的意象”; 它是“一个言简意赅的短语”, “在某种意义上来说是一个关键词组”, 其功能相当于一首诗的骨骼, 旨在显示整个结构。为了营造《山河

① 释道元《景德传灯录》[DB/OL], 卷五。

② See *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Boston: Houghton Mifflin, 2000, s. v. haiku.

③ Quoted by Joan Qionglin Tan, *Han Shan, Chan Buddhism and Gary Snyder's Eco-poetic Way*, Brighton and Portland: Sussex Academic Press, 2009, p. 264.

④ See Jack Kerouac, *Book of Haikus*, ed. and with an introduction by Regina Weinreich, New York: Penguin, 2003, pp. xii-xv, p. x, p. xxxii.

⑤ See Gary Snyder, *The Back Country*, New York: New Direction, 1971, pp. 24 - 27.

⑥ See Rick Fields, *How the Swans Came to the Lake: A Narrative History of Buddhism in America*, Boston & London: Shambhala, 1992, p. 215.

无尽》这首长诗不间断或无尽的写作效果，史奈德让其中每首诗进而每一诗节都围绕一个 *ku* 展开叙述，由此形成一个个相对独立的“骨结构”；而整本书的结构又聚焦于一个意象或一个更大的 *ku*，即《山河无尽》开首篇和结束篇诗行中的短语“走中走”（“walking on walking”）。^① 这样，书中所有大大小小的 *ku* 像一个个“节点”（“knot”）形成了一个网络状的 *ku* 结构机制，使得呈现在读者眼前的一首首“文化旅游”诗歌酷似中国山水画轴上的一幅幅山水景色，给人时空一体、无尽延伸的感觉。

史奈德认为，*ku* 是其诗歌创作过程中的自然产物，并非“预设”的结果：“每当我的大脑里闪现一个意象，我就明白整首诗的内容将会怎样。”^② 这种“自发写作”备受 50 年代美国垮掉派作家的青睐。这群人爱服用 LSD 迷幻剂、大麻、海洛因、皮约特仙人掌等兴奋剂，或采用宗教仪式里的神秘性交如藏传佛教的男女双修，来让大脑神经末梢处于兴奋、迷幻的状态，从而激发创作灵感和想像欲望，以创新诗歌形式、内容和语言。这种去浪漫化的美国非主流文学被西方评论界冠之为“诗歌激情的极端体验”。记录凯鲁亚克生平的《记忆宝贝》就记载了这批人服药后的身体变化。^③ 正因为这种超常规的实验，他们才迅速接受了禅宗打坐、入静致幻的方式。

从某种意义上来说，*ku* 作为创作过程中的自然产物，也归属于史奈德所定义的“视象诗学”（“visionary poetics”）范畴。在访谈中，史奈德认为美国 50 年代这些反传统文化的先锋派诗人均继承和发展了英国前浪漫主义诗人威廉姆·布莱克的视觉想像诗歌技巧，但同时又受日本禅学大师铃木大拙关于禅宗“顿悟”和庞德关于“意象”定义的影响。尽管史奈德所创作的 *ku* 呈现在读者眼前的只是一个简洁的意象，但它的确体现了庞德关于“意象”定义^④的开放性和复杂性。通过对比我们不难发现，史奈德将 *ku* 定义为“an image, a focal image”，如同庞德定义“意象”的句式“An image is that which...”，其不确定的开放性唤起了读者无尽的想像力；而史奈德将 *ku* 视为“the bones of [a] poem”时，他所使用的复数形式“bones”也与庞德定义中的“an intellectual and emotional complex”

① See Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, Washington D. C. : Counterpoint, 1996, p. 9, p. 52.

② See Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics*, p. 136.

③ See Gerald Nicosia, *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 366 - 367.

④ 庞德定义意象为：“An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”（意象是一瞬间呈现的智性和情感的综合物。）See Peter Jones, ed., *Imagist Poetry*, Harmondsworth: Penguin Book, 1985, p. 130.

一样具有包含作者深邃思想的复杂性。因此，一个简短的 *ku* 实际包含了表层和深层两层结构：表层意思由简单的自然意象构成，而深层意思则蕴含宗教、哲学、文化等玄奥之义。从这个意义上来说，*ku* 类似中国古诗中的自然 - 禅意象，即自然之景的简短透明的意象可表达佛门法语或饱含禅意，如“月亮”就常用来表达佛门法语“本性清静”，故寒山诗句“吾心似秋月，碧潭清皎洁”便作为一个 *ku* 收录在《禅林句集》里。^①

当然，史氏 *ku* 结构不仅内涵丰富，而且外延也远比自然 - 禅意象宽广，这是因为史奈德运用了全球亚文化的素材进行创作。依其观点，亚文化指的是地球上最古老的传统文化，如“欧洲的农民巫术、孟加拉的密教、英格兰的公谊会/贵格会、日本的立川派真言宗和中国的禅宗”^②。在《中国之“野性”》一文中，史奈德对于自然 - 禅意象在中国古诗中所产生的语言能量给予了很高评价。他将“空故纳万境”形象地描述为：“a Nothing that can produce the ten thousand things, and the ten thousand things will have that marvellous emptiness still at the center.”^③ 史奈德希冀他所创作的 *ku* 能像因陀罗网中的天珠一样，互映光辉、穿越时空、重重无尽。因此，从这个意义上来说，*ku* 决定了一首诗的结构能否像高能量储存器或释放器一样纳万境于空中，吐万境于象外。

二、*Ku* 结构的建构性

在《山河无尽》中，史奈德运用杂糅的手法、采用全球亚文化的素材创作其独特的 *ku*，这一点类似《禅林句集》中“句”的取材广泛。尽管 *ku* 的形式简洁明了，但 *ku* 的深层结构却要求诗人具备高度浓缩知识于一精辟短语的能力。

史奈德曾提到，“double mirror waver”是他在一首题为“Bubbs Creek Haircut”（《理发巴呗湾》）的诗歌中所创作的 *ku*。^④ 就这个 *ku* 的表层意思来说，“double mirror waver”仅仅指的是“理发店里对着双镜挥手的人”。一方面，理发的人望着理发店里前后两面镜子中相互映像的“我”挥手告别；另一方面，

① See Sōkn Shigematsu, *A Zen Forest: Sayings of the Masters*, pp. 70 - 71.

② Gary Snyder, “Why Tribe”, in *Earth House Hold: Technical Notes & Queries to Fellow Dharma Revolutionaries*, New York: New Directions, 1969, p. 115.

③ Gary Snyder, “‘Wild’ in China”, in *The Gary Snyder Reader: Prose, Poetry, and Translation, 1952 - 1998*, Washington D. C. : Counterpoint, 1999, pp. 293 - 294.

④ See Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 38.

“我”去理发店剃头旨在挥手告别尘世，开始朝圣之旅；而诗人此时也在沉思关注“我”在这无限宇宙镜中的位置。透过表层意思，这个 *ku* 的深层结构则从“相互映像的双镜”这一自然意象过渡到禅宗意象，隐射出中国佛教关于“相互映衬、相互渗透、相互缘起”的哲学思想。史奈德解释道：“这是《华严经》教义里的一个关键意象。……多镜多映射，宇宙本来面目。”^① 唐朝高僧法藏为了给女皇武则天解释《华严经》的教理，曾将十面圆镜摆放在房间八隅上下，互相映照，然后将佛像置于中央，点燃蜡烛，女皇惊愕所有镜中皆为佛像，这就是“镜镜现像，互相摄入”^②。《华严经》的翻译和研究在西方颇受重视，史奈德的一些诗学观点如圆融互摄、事事无碍，均来自《华严经》教义。如此玄奥的深层结构隐现在看似简洁的短语“double mirror waver”之中，而这个独立的小 *ku* 实质又与全书最大的 *ku* “走中走”（“walking on walking”）有一定关联。在后者中，第一个“walking”是一个自然意象，而第二个“walking”则为“行走”的深层结构，既可指移动的参照物，如漂流的船只、流动的河水，又可指天马行空的精神想像，如文化旅游、朝圣膜拜、历史畅游、禅修悟道。^③ “double mirror waver”这个 *ku* 结构的深层含义所反映的正是朝圣之旅、镜像无限。

史奈德从全球亚文化中汲取养料创作《山河无尽》，每一首诗中所独创的 *ku* 都体现了“走中走”的循环特征。这种循环就可以解决“无尽”的叙事矛盾，毕竟诗歌是有尽的，一切都将终结。纵观 *ku* 的建构内容，大体可分为三类：文化之旅、精神之行和身体之移。“文化之旅”指在中国山水画、日本能剧、美国印第安传说中所进行的“想像观游”；“精神之行”指在宗教仪式、静坐禅修、藏佛曼陀罗中进行的“心灵漫步”；“身体之移”指在大地图、情爱世界中进行的“身躯移动”。诗卷里的每一首诗歌均包含“行走”的节奏、方向、位置和策略。从宏观的角度来看，“行走”的节奏舒缓硬朗，与诗人一贯强调诗歌创作应采用岩石般词语、地质节奏、空间即时间、呼吸间歇朗读控制等理念有关。“行走”的方向通向静谧神秘的自然/外部世界和心灵/内心世界。在史奈德看来，荒野大地为“外景”，因为“《山河无尽》中的长诗均为田野之作，所叙事物并非按年代而是按地点场所进行描写的”；精神世界则为“内景”，这是诗人希望占

① Quoted by Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics*, P. 135.

② Fa Zang, “On the Golden Lion”, in *The Buddhist Teaching of Totality*, trans. by Garma C. C. Chang, London: Ruskin House, 1972, p. 24.

③ 详见谭琼琳《〈宋人溪山无尽图〉与格雷·史奈德的“溪山无尽”绘画诗——兼论郭熙山水画论在美国现代绘画诗中的运用》，载《外国语》2010年第1期，第61页。

据的写作领地，诸如“温暖的人性化的哺乳家族领地、神话原型领地和透明直觉感官领地”^①。史奈德承认，在《山河无尽》的创作过程中，他“越来越关注外部与内心这两个世界之间的紧密联系”^②，诗人来回行走穿梭于这两个世界里进行写作，无疑给《山河无尽》增添了浓厚的神秘复杂色彩。“行走”的位置在一定程度上确定了叙述的内容，故而诗歌与行走融为一体；通过行走，诗人的经历、沉思和观赏在诗歌中体现出来，于是就形成了作者的“地方感”。受日本道元禅师的《山水经》启示，史奈德在其解读文章《青山永行》里强调“行走”对培养一个人的地方感的重要性：“地方场所和空间维度只能靠我们自己的身体力所能及地去测量。”^③这种“地方感”用史奈德的话来概括，就是一个字“homeless”（无家），即“being at home in the whole universe”（“身处宇宙大家”）^④。“行走”的总策略则是让诗歌本身能展示自然循环、自我显现的视觉效果。史奈德解释道，“关于‘无尽’，你能做的就是将填充物‘无尽’塞进去，使之成为一个圆圈”^⑤。因此，ku的建构必须考虑其形式、内容和主题是否能让读者产生“无尽”的联想，方能解决“山河无尽”的叙事矛盾。

了解ku的建构性能后，我们对《山河无尽》的整体结构才会有一个清晰的轮廓。大ku“走中走”的确让读者感受到了“无尽”的审美情趣，诗人在外部与内心两个世界里自由穿梭的写作方式使得“诗歌”与“行走”融为一体。一首题为“Night Highway 99”（《99号高速公路之夜》）的诗歌便体现了这一点。这首诗记载了99号高速公路上的集体夜行，诗歌最后一行却为“there/IS no 99（并/无99号公路）”^⑥。这里诗人要表达的意思是人们可以在地图上找到99号高速公路，但虚空无尽，心灵世界里没有99的标志。因此，诗中的短语“the network womb”（网络子宫）就是一个ku，它将高速公路看成是一个四通八达的“网络子宫”，公路上所有的东西在单位时间里，在无边的、圆形的“网络子宫”空间里，都可以“行走”到达不同的目的地。英语“womb”一词本身就含有“发源地”的意思；作为时空一体的意象，“the network womb”让诗人带着读者

① Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics*, pp. 130-131.

② Gary Snyder, *The Real Work: Interviews & Talks 1964-1979*, ed. and with an introduction by Wm Scott McLean, New York: New Directions, 1980, p. 5.

③ Gary Snyder, “Blue Mountains Constantly Walking”, in *The Practice of the Wild: Essays by Gary Snyder*, 12th printing, New York: North Point Press, 1990; repr. 2001, p. 98.

④ Gary Snyder, “Blue Mountains Constantly Walking”, p. 104.

⑤ Ekbert Faas, *Towards a New American Poetics*, p. 134.

⑥ Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 24.

不仅完成了 99 号高速公路上的集体夜行，而且也在虚空的本体世界里进行了一次心灵上的洗礼。在另一首题为“The Blue Sky”（《蓝天》）的诗歌中，读者被引领去一个叫做 Lapis Lazuli（天青石）的宝石之地，领略了神秘复杂的宗教之行。Lapis Lazuli 为佛教药师佛居住之地，那里的蓝宝石具有药疗的功效。标题短语“the blue sky”是一个颇具禅意的 ku，其表层意思指“蓝色的天空”，而其深层意思却呈多样性。自然意象“天空”可引申到禅意象“虚空”；天空中的老鹰引路，从阿弥陀佛的西天出发，每天驱车一直东行，需经过 12,000 个暑假^①，超越光年才能到达那里。^② 经过诗人的“想像行走”后，原本只是一个空间意义上的 ku “the blue sky”，转化成了一个时空一体的 ku。

《山河无尽》中各种各样的 ku 都与“行走”相关，而且“行走”的纵深方向均为“无尽”，通过“行走”，ku 得以在真实与想像的世界里进行建构。诚如罗杰·吉伯特所言，史奈德关于“行走”主题的作品“之所以经久耐读、回味无穷，就是诗人能将语言与经历融合，彼此依存，能让完美但平实的语言艺术与完全浸染的尘俗世事相互协调观照”^③。

三、Ku 结构的调和性

作为一名生态诗人，史奈德多次谈到其终极目标就是“神话诗意般解读社会、生态和语言三者的共界面”^④，为此，他提出自己的生态政治主张就是要“成为野生自然的发言人”，并愿把“荒野”看成是自己的“主要选民”。^⑤ 史奈德赋予万物生灵民主、平等的权利，而这种“新民主”的生态观来源于诗人对天台宗所蕴含的佛教生态思想的吸收，其中包括唐朝湛然大师在其《金刚錡》中的论述“一草一木一砾一尘，各一佛性各一因果具足缘了”^⑥。史奈德从生态政治角度巧妙地阐释了庞德的至理名言“艺术家为人类之触角”^⑦。这句话又可

① 因美国学校暑假特别长（从六月至九月），史奈德在此用“暑假”表示很长一段时间。

② See Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, pp. 40-44.

③ Roger Gilbert, *Walks in the World: Representation and Experience in Modern American Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 208.

④ Gary Snyder, “The Paris Review Interview: The Art of Poetry”, in *The Gary Snyder Reader*, p. 322.

⑤ See Gary Snyder, *Turtle Island*, New York: New Directions, 1974, p. 106; see also Gary Snyder, *The Real Work*, p. 49.

⑥ 湛然《金刚錡》，见《大正藏》No. 1932 [DB/OL]。

⑦ “Artists are the antennae of the race.” See Ezra Pound, “The Teacher’s Mission”, in T. S. Eliot, ed., *Literary Essays of Ezra Pound*, London: Faber and Faber, 1960, p. 58.

译为“艺术家为万物生灵之触角”，史奈德取后者之意重新进行生态阐释，认为诗人的职能就是“一个早期预警系统”，他们可以“听到树木、空气、云彩、分水岭的痛苦呻吟声和抱怨声，……并从所视之处和所听之音中寻找精神 - 能量释放的新路径，这看上去更显创新的方向实际上却能改变政治的方向”^①。因此，诗人在此无疑扮演了“先知/预言家”（“seer/prophet”）的孪生角色。

在西方文化里，“先知/预言家”是成对词，常指愿意承担社会、政治、宗教、教育变革责任的圣人、信徒或政治家；他们能占卜未来、显灵真理。虽为同义词，但职能有所区别。根据《牛津大辞典》的解释，“seer”指能用灵眼看见普通人看不见的隐藏真理的“先知”，而“prophet”则指可以占卜未来之事的有灵感或准灵感的“预言家”。^②“prophet”的职责像一名教师，必须将已知的真理传播给众生，而“seer”的职责像一名观察者，只需将隐藏的真理彰显出来。“prophet”肯定是“seer”，因为“prophet”必须具备“seer”的智慧和知识为众生服务；然而，“seer”却未必是“prophet”，如果他并不能够将其智慧转化为众生所需的力量。在西方诗学传统里，“先知/预言家”体现了诗人应具备却难以调和的两大功能：一方面，诗人需要拥有“seer”的智慧，能够显灵过去、彰显未知、占卜未来；另一方面，他又要像“prophet”那样，以诗化的语言将其智慧成功地转化为众生需要的力量。假如两者不能兼顾，那么，从某种程度上说，诗人所创作的诗歌虽具高度审美效果，但却缺乏普遍感召力与社会影响力。因此，评论家查尔斯·阿尔蒂里认为，传统诗人扮演的是先知的角色，之所以能写诗就是他们找到了“一种精神表达方式”^③，将自己对社会的敏感、对生活的热爱、对过去的神思、对未来的感悟用诗性语言审美地表现出来，而这恰恰是普通思维过程中不能显示的才华。然而由于传统诗人基本上远离社会、政治和权力话语中心，其诗性语言一般难以具备大众传播功能，故传统诗人是其所处社会的“先知”而非“预言家”。作为预言家的诗人必须能创作出可以左右或唤起读者想像力的诗歌意象，具备影响社会或政治变革的才艺。在当今的生态运动里，生态诗人就应具备这样的双重职能，他们既要像“seer”一样写出诗意的生态作品，又要像“prophet”一样唤起民众的生态保护意识。

^① Gary Snyder, *The Real Work*, p. 71.

^② See *The Oxford English Dictionary*, 2nd edn., Oxford: Clarendon Press, 1989, s. v. seer and prophet.

^③ See Charles Altieri, “Gary Snyder’s *Turtle Island*: The Problem of Reconciling the Roles of Seer and Prophet”, in *Boundary*, 2, 4 (1976), pp. 61-77.

尽管我们不能声称《山河无尽》中的每一个 ku 均能完美再现诗人如何调和先知/预言家的两大功能，但实现这一调和功能的 ku 却也随处可见，尤其在与文化之旅、精神之行相关的内容中。例如《驼背笛手》（“The Hump-backed Flute Player”）一诗就以三个表层结构无关、但意象叠加后自动产生相关联深层结构的 ku，解决了生态诗人两大功能难以调和的矛盾。这三个 ku 分别是：Hsüan Tsang’s “curved frame pack”（玄奘的“曲架背包”），Kokop’ele’s “hump”（科科佩拉的“驼背”）和 Wovoka’s “empty hat”（沃沃卡的“空帽”）。^① 为了帮助读者了解标题的内涵，诗人在其诗歌旁边用简笔画了一个“驼背笛手”朝前走的形象，试图从视觉上解释“His hump is a pack”（“他的驼背是个背包”）这一隐喻的印第安文化意蕴。^② 诗人采取诗歌夹杂散文的叙事方式给读者勾勒了一幅以“驼背-背包-空帽”为主题的想像画面，它跨越了时空界限，将中国佛教历史、美国印第安民间传说、萨满教预言等糅合在一起呈现在读者的面前。也就是说，空袋、空帽、空笛、空背暗喻了一个物质文化与精神文明并存的新世界，这是作为先知的诗人找到的与众不同的“精神表达方式”，对东西方文化中所指代的“空”（即宇宙）在历史真实和神话传说中进行了诗性书写。

据历史记载，玄奘于贞观元年（627年）西行印度取经，在印度那烂陀寺院研习佛教的“空”和“唯识”，而后“背”载657卷佛经返回长安，领管佛经译场，成为中国唐朝的三藏法师，法相唯识宗的创始人。诗人采用中国山水画中的留白手法将历史真实场景并置一起构成玄奘西行取经的路线：“他西行，香火缭绕/穿越帕米尔高原 塔里木盆地 吐鲁番/抵达旁遮普 河间冲积地/恒河和雅穆拉河。”^③ 然后，诗人又从视觉想像返回现实，从词源角度阐释了那烂陀寺院废墟所在地印度比哈尔邦的名字“Bihar”即为“vihara”（“寺院”），释迦牟尼传教中心地；而英语中的 temple 亦有双层之意，既是“寺院”又是“太阳穴”，命脉中心地。因此，玄奘从那烂陀寺院“背走”的是一袋佛教的种子，这等同于美国印第安民间传说中的驼背笛手科科佩拉背着一袋花草种子，吹着“空”

^① See Gary Snyder, “The Hump-backed Flute Player”, in *Mountains and Rivers Without End*, pp. 79-82.

^② 自史前时代起，科科佩拉就是美国西南部印第安文化中掌管分娩和农业的生育神，其主要外表特征是驼背、粗大阴茎、尖头长角；他喜欢背着空袋、吹着长笛，游走于美国大盆地。不同印第安神话中，他有时将其驼背背着未出生婴儿分送给妇女抚养，有时背着一袋花草种子，吹着笛子，吹走冬天、吹来春天。因此，科科佩拉是为印第安带来新世界的神，他的“驼背-空袋”是印第安丰饶世界的暗喻。See Dennis Slifer and James Duffield, *Kokopelli: Fluteplayer Images in Rock Art*, Santa Fe: Ancient City Press, 1994.

^③ Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 79.

笛，为大地创造一个春意盎然的新世界。^①诗人于是叙述自己躺在亚利桑那州谢伊峡谷科科佩拉岩画附近，亲临其境地感受无声笛子的能量。此时的诗人又转化为一名巫师，幻觉中出现了美洲动物鬼灵群舞的淋漓画面：死去的野牛、黑熊、大角羊、猞猁、叉角羚、黑豹、旱獭、老鹰开始全部复活，聚集一起、狂奔起舞。^②这一神秘宗教舞蹈仪式^③让人想起印第安派尤特族（Paiute）先知沃沃卡的“鬼灵预言”，即：“耶稣将重返大地，一场大灾难将消灭所有的白人，水牛将重返，世界将重生，死去的印第安人将复活，并与活着的人重新联盟。”^④诗人旋即凭借沃沃卡的预言改变自己“先知”的身份，转而以一个“预言家”的身份在诗中声明：“到那时白人即将消失。”^⑤这里，史奈德的“白人消失”理念源自于他所倡导的“一个生态系统”的整体论，这迥别于沃沃卡的“鬼灵预言”。在《山河无尽》后记注释中，史奈德申明他所说的“白人”并非“种族称谓”，而是指“当我们所有人重生为龟岛^⑥土著，那时白人就会消失”^⑦。“白人消失”超越了白人与印第安人和谐共处的理念，诗人像预言家，告知众生原本没有种族差异，信仰再生的话，就不会有“白人”这个概念存在。因此，在一首题为《致众生》（“For All”）的诗里，史奈德发誓一定效忠“龟岛”，“为生于斯的众生/建立一个生态系统/多种多样/在阳光下/欢快地为了众生歌唱”^⑧。

为了调和先知/预言家的两大功能，诗人将印度克利须那河雷暴急雨过后出现的自然景象“彩虹”（“rainbows”）、“落下的闪光雨滴”（“falling shining rain”）与佛教意象“佛雨”（“the Dharma rain”）、印第安驼背笛手背载“草籽”（“grass seed”）的意象进行叠加杂糅，生成出一个熔东、西方文化于一体的“草籽菩萨”（“grass-seed-buddhas”）形象，为读者描述了一幅万物生灵开悟的景色：每一滴雨转化成了端坐在佛珠里的小菩萨，成千上万摇动的草籽菩萨开始聚集在

① See Anthony Hunt, *Genesis, Structure, and Meaning*, pp. 159 - 160.

② See Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 80.

③ 这舞蹈仪式指 19 世纪 70 - 90 年代居住在美国黑山南部南达科他州印第安苏族人（Sioux）所兴起的“鬼舞”（亦称招魂舞）宗教活动。美国总统杰克逊曾和印第安人签署协议，承认黑山是苏族人的圣地，白人不得入侵。但由于黑山发现金矿，白人淘金者大量涌入，美国政府军因此将苏族人驱逐到该州印第安保留地伤膝谷一带。但苏族人在其历任首领领导下，一直顽强地与白人斗争，跳“鬼舞”就是希望借助神灵、亡灵、鬼魂的力量重新从白人手里夺回本属于印第安人的领地，沃沃卡就利用“鬼灵预言”组织印第安人跳鬼舞进行救世主宗教活动。

④ Clyde Holler, ed., *The Black Elk Reader*, New York: Syracuse University Press, 2000, p. 288.

⑤ Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 80.

⑥ “龟岛”是印第安人对美国的称呼。

⑦ Gary Snyder, “Notes”, in *Mountains and Rivers Without End*, p. 161.

⑧ Gary Snyder, *Axe Handles*, New York: North Point Press, 1983, pp. 113 - 114.

一起，在大地上复活重生。^①一方面，这一调和现象可视为因袭了禅宗六祖慧能在《坛经》中的预言：“我今说法，犹如时雨，普润大地。汝等佛性，譬诸种子，遇兹沾恰，悉得发生。”^②另一方面，调和的结果促使诗人扮演了在此岸开悟教化众生的“*bodhisattva*”（“菩萨”，非彼岸的“*buddha*”[佛]）的角色，将印第安先知沃沃卡的“鬼灵预言”升华并定格为诗人自己的“佛教生态预言”，让印第安神话传说中四处游走的变形黑色郊狼见证了“沃沃卡空帽”^③里的整个世界，“一个无底的天空”。如同先知沃沃卡运用“鬼灵”的神力，诗人借助美国西部高山上生长着的地球上最古老的树木狐尾松的超自然精灵声音预言道：“万物生灵纷呈显现/可能畅游在我的大海里，/在海螺形的长廊里荡漾着/一面镜子：岁月倒流/……/你耳边的声音/来自于星星中的蟋蟀。”^④作为 *ku* 结构的“沃沃卡空帽”，成功地让诗人以一个生态预言家的身份给芸芸众生描述了乌托邦式的生态世界，回答了诗人在叙述完玄奘的“曲架背包”和科科佩拉的“驼背背包”故事后自设的提问，即：在当今的世界里，作为一名生态诗人，“我将背负什么呢？”^⑤。因此，从一定程度上来说，这三个表面似无关联的 *ku* 在其意象叠加杂糅后自动生成了深层结构相互关联的意义，使得诗人成功地完成了既是先知又是预言家的双重使命。

[作者简介] 谭琼琳，女，1966年生，博士，湖南大学外国语学院与国际教育学院教授，主要从事生态诗学和绘画诗学的比较研究。近期出版著作有 *Han Shan, Chan Buddhism and Gary Snyder's Ecopoetic Way* (Brighton & Portland: Sussex Academic Press, 2009)、论文《重访庞德的“七湖诗章”——中国山水画，西方绘画诗与“第四维—静止”审美原则》(载《外国文学评论》2010年第2期)等。

责任编辑：严蓓雯

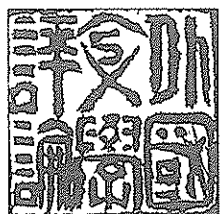
① See Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 81.

② 《坛经》，顾瑞荣今译，湖南出版社，1996年。

③ “沃沃卡空帽”既指沃沃卡随身携带的大帽子，又指他作为先知进行“鬼灵预言”时用以显灵的工具。印第安口述文化里记载沃沃卡让人往其空帽里窥看，有人就看到了白人入侵印第安领地之前的整个野生和鬼灵世界。这一充满萨满教神秘色彩的描述，在一定程度上促使印第安人虔诚相信沃沃卡的“鬼灵预言”，使得“鬼舞”宗教活动得以开展。

④ Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, pp. 81–82.

⑤ Gary Snyder, *Mountains and Rivers Without End*, p. 81.



刊号: ISSN 1001-6368
CN 11-1068/I

邮发代号: 82-325

国外代号: Q1139

定价: 15.00元

ISSN 1001-6368



9 771001 636116

中国社会科学院 主办
外国文学研究所