

詩歌的危機與現代性

——英國詩學的核心問題 (1800-1830)

• 李永毅

1857年波德萊爾(Charles Baudelaire)因為《惡之花》(*Fleurs du Mal*)出庭受審的事件頗具象徵意味，可以理解為詩歌現代性的一個症候，標誌着讀者與詩人之間的向心關係正逐漸讓位於離心關係。自那以來，嚴肅詩人對主流價值的反叛、與主流社會的分裂日益明顯，與普通讀者之間的疏離甚至敵對日益加深，詩歌危機呈現表面化、普遍化的趨勢。這些問題在1800-1830年的英國已經露出端倪，詩人和評論家也有過深入的討論。事實上，詩歌的危機和詩歌的現代性是當時詩學的一個核心問題。正是由於這一點，英國浪漫主義詩歌運動對於理解現代主義乃至後現代主義的諸多詩學問題，具有某種原型意義。

在工業革命和法國革命雙重激蕩下，英國的部分詩人和詩評家認識到，他們置身的時代已經不同以往，一種歷史的斷裂已經發生，並將繼續下去。這種斷裂首先是以靈性危機的面目出現的，但它對詩人而言意味着詩歌的危機，而且這種危機不是歷史上出現過的某種風格、某種流派、某

種寫作範式的危機，而是詩歌自身的生存危機。從外部看，現代社會擠壓和威脅着殘餘的詩歌空間；從內部看，詩歌必須調整自己，容納新的經驗，為自己的合法性辯護。

一 詩歌終結的預言：皮科克的詩歌發展模式

1820年，皮科克(Thomas L. Peacock)發表了〈詩歌的四個時代〉(“The Four Ages of Poetry”)①，預言詩歌將日趨衰落，並最終從現代社會消失。從某個角度看，它只是這位著名諷刺作家的一篇遊戲之作，藉機奚落華茲華斯(William Wordsworth)等同時代的詩人。然而，皮科克所勾勒的詩歌發展模式極具概括性，而且他以戲謔口吻闡述的詩歌終結論並非危言聳聽，的確觸及了威脅詩歌生存的一些重要因素。至少雪萊(Percy B. Shelley)意識到這篇文章的分量，寫了著名的〈為詩辯護〉(“A Defence of Poetry”)作為回應。

在工業革命和法國革命雙重激蕩下，英國的部分詩人和詩評家認識到，一種歷史的斷裂已經發生，並將繼續下去。這種斷裂首先是以靈性危機的面目出現的，但它對詩人而言意味着詩歌的危機。從外部看，現代社會擠壓和威脅着殘餘的詩歌空間；從內部看，詩歌必須調整自己，容納新的經驗，為自己的合法性辯護。

皮科克宣稱，在英國浪漫主義的青銅時代之後，詩歌將徹底沉淪。因為自文藝復興以來，理性主義哲學和自然科學的巨大進展對詩歌造成了毀滅性的打擊。實證主義、物質主義的社會以理性和科學的名義開始審判「感性」、「落後於時代」的詩歌，指控詩歌缺乏理性的基礎，不具備現代性。

皮科克以理性的發展程度和詩歌地位的變遷為依據，將詩歌史依次分為鐵、金、銀、銅四個階段。在黑鐵時代，人類社會尚處於野蠻狀態，只有極其粗糙的詩歌存在。隨着人類進入文明時代，詩藝經過長時間的積累已經成熟，而其他藝術尚未充分發展，以理性思維為特徵的各種學科尚未興起，詩歌因此成為一切知識的載體。沒有理性的束縛，也沒有題材的限制，這一時代的詩人將想像力和創造力都發揮到了極致，所以這是詩歌的黃金時代，荷馬就是最傑出的代表。然而，當人類日益文明化、思維日益理性化，詩歌的領地便日益縮小。皮科克認為，理性只適合以透明的語言表達，詩歌由於其感性和形象性特徵，天然不是真理的載體。受到限制的詩人只好轉向對前代詩人的模仿，以學識和優雅的語言彌補創造力的不足。這是詩歌的白銀時代或者說維吉爾時代。到了青銅時代，詩人們厭倦了對傳統無休止的模仿，於是在「回歸自然」和「復興黃金時代」的名義下，拋棄了白銀時代的學識和語言的裝飾，推崇粗糙直白的風格。在皮科克看來，這是進一步的倒退，所以把這一時代稱為青銅時代。青銅時代之後，詩歌重新淪入黑鐵時代，所有優秀的傳統全部沉睡了，中世紀的歐洲就是代表。

第二個黑鐵時代並不是詩歌的終結，因為理性還未發展到最高峰，詩歌的地位仍未被其他學科取代。文藝復興對人性的解放也帶來了想像力的解放，復興的古希臘文化與基督教文化一起為詩人們提供了無窮盡的題材，詩歌因而進入第二個黃金時代。皮科克對詩歌第二輪迴圈的分析僅限於英國。他認為，莎士比亞是黃金時

代的代表，密爾頓 (John Milton) 兼具了黃金時代和白銀時代的優點，蒲柏 (Alexander Pope) 是白銀時代的代表，華茲華斯則是青銅時代的代表。然而，與第一輪迴圈不同，皮科克宣稱，在英國浪漫主義的青銅時代之後，詩歌將徹底沉淪，再也不會有一個新的黃金時代從黑鐵時代的黑暗中升起。

皮科克分析說，這是因為自文藝復興以來，人類社會發生了深刻的變化。詩歌以外的其他藝術已經高度發達，各種人文科學和自然科學紛紛獨立，開創自己的疆界。詩歌作為藝術中心、文化中心的地位已經不復存在。理性主義哲學和自然科學的巨大進展尤其對詩歌造成了毀滅性的打擊。蹣跚在感性和形象性中的詩歌，已經無力包容人類新的認知成果。皮科克指出，「在詩歌興起和繁盛的時代，生活中的種種聯繫都由詩意的題材構成。而在我們的時代，情況完全相反。」^②因此，在他看來，保持詩歌的魅力只能依靠一些遠離日常感受的奇思怪想，這樣詩人就不得不將幻想與現實混雜在一起，製造出一種蠻荒奇異的效果。長此以往，詩歌只能與理性日益疏離，成為現代社會的怪胎，最終被人們唾棄。

無論皮科克本人的真實想法如何，以上的論述至少代表了現代社會普通讀者對詩歌價值的懷疑。實證主義、物質主義的社會以理性和科學的名義開始審判「感性」、「落後於時代」的詩歌，其核心的指控便是詩歌缺乏理性的基礎，因而不具備現代性。將人的心智割裂為理性和感性，推崇理性，貶低感性，並以此劃分認知對象 (the sensible/the intelligible)，一直是西方傳統哲學的主流。啟蒙運動和工

業革命使得理性與感性的這種對立空前嚴重，詩歌也因此面臨着空前的危機，皮科克的詩歌終結論便是這種危機感最極端的表達形式。

二 靈性危機與人性危機： 現代性的負面

事實上，詩歌危機的意識正是英國浪漫主義運動的主要動因，除了彭斯 (Robert Burns) 以外，其他幾位重要的浪漫主義詩人都敏銳地意識到了詩歌外部環境和內部環境的深刻變化，以及由此對詩歌造成的壓力。其中，對詩歌的外部困境闡述最為精闢的是華茲華斯和雪萊。他們認為，詩歌在現代社會的尷尬處境，與其說是詩歌危機，不如說是靈性危機，甚至是人性危機。在工業革命創造的巨大財富和科學的迅速進步後面，他們看到了現代性價值的內在缺陷和衍生的嚴重後果。

華茲華斯在1802年發表的《抒情歌謠集》(*Lyrical Ballads*) 的第三版序言也許是最早反思現代性的理論文獻之一。他精煉地概括了當時人們的精神面貌：「過去世代從不知曉的許多因素，正共同發生着作用，使得人們甄別判斷的能力日益遲鈍，主動思索的意願日益萎縮，淪入一種近乎野蠻的麻木狀態之中。」^④現代社會的普通讀者不再願意和作者一起耐心地進行思想和體驗的歷險，不再把閱讀視為一種磨礪心智、提升境界的活動。他們已經開始向一種平面化、單向度的生存方式靠攏，而詩歌閱讀作為一種兼具難度和深度的體驗，自然會遭到他們的排斥。

華茲華斯指出了這種靈性危機的部分社會原因。在迅速工業化的城



市，骯髒擁擠的環境、單調平庸的生活迫使大眾對任何能夠馬上吸引他們注意力的因素趨之若鶩^④，那些離奇、怪異甚至恐怖的事件或場景尤其讓他們迷戀。低級庸俗的媒體和粗製濫造的流行文學恰好滿足了這種需求，因而受到普遍的青睞^⑤。這種趨勢無疑威脅到了詩歌的生存，但更重要的是，它不僅會加深人們的靈性危機，而且會毒害人性。

只有從這個層面，我們才能真正理解華茲華斯發動詩歌革新運動的緊迫性。在他看來，面對如此嚴重的人性危機，暮氣沉沉的新古典主義詩歌依然把自己禁錮在狹窄陳舊的題材和陳腐的「詩意語言」(poetic diction) 裏面，與時代完全脫節，無法應對劇烈變動的外部現實和精神現實，更無力承擔拯救人性的重任。因此，反抗新古典主義傳統不僅僅是審美趣味的問題，甚至也不僅僅是拯救詩歌的問題，而是保衛人性的問題。

如果說華茲華斯主要分析了導致靈性危機的社會因素，比他晚一輩的

華茲華斯和雪萊認為詩歌在現代社會的處境，與其說是詩歌危機，不如說是靈性危機，甚至是人性危機。華茲華斯指出在迅速工業化的城市，低級庸俗的媒體和粗製濫造的流行文學滿足了大眾需求，這種趨勢威脅到詩歌的生存，毒害人性。圖為華茲華斯像。

證明詩歌在現代社會的合法性，用詩歌來拯救陷入危機的人性，是十九世紀早期英國詩人面臨的兩大挑戰。拜倫筆下的主人公往往是倫理的自我立法者，在精神上完全獨立，這種哲學和倫理的個人化，是對現代社會價值失衡的一種反應。柯勒律治認為想像是藝術家對世界的某種整體感受，超越理性／感性的對立。圖為柯勒律治像。

雪萊則從哲學的角度進行了剖析。他認為，靈性危機最根本的原因在於人類對理性的片面強調和由此帶來的畸形發展。長期以來，人們把理性錯誤地等同於邏輯性、分析性的工具理性，忽視了想像力所代表的創造性、整合性的認知功能。在工具理性極度繁榮、物質產品極度豐富的現代社會，這一錯誤的災難性後果終於凸顯出來。無力整合理性和感性、內心和外界的人類面臨着人性的分裂甚至異化。他下了一個驚人的斷語：「人奴役了自然，自己卻仍然是奴隸。」^⑥雪萊將詩歌定義為一切創造性的活動，不僅包括文學和各種藝術，甚至涵蓋了宗教、政治、法律領域的開創之舉，正是為了用創造性來對抗人類思維的工具性和奴性，療救人性的重症。

因此，在華茲華斯、雪萊等詩人看來，簡單地認同現代性價值，不僅是膚淺的，而且是不負責任的。詩歌的現代性不等於哲學的現代性，實現詩歌的現代性，必須走向內心，直面人性的震蕩與困惑，在探索中尋找新的價值觀。



三 辯護與拯救：走向內心的詩歌

證明詩歌在現代社會的合法性，用詩歌來拯救陷入危機的人性，是十九世紀早期英國詩人面臨的兩大挑戰。這兩者彼此糾結在一起，因為質疑詩歌合法性的觀念模式正是導致靈性和人性危機的觀念模式。主要的浪漫主義詩人在各自的方向上對此做出了回應。

布萊克 (William Blake) 繼承了從《舊約》到密爾頓的先知傳統。他意識到了自己身處一個與真正藝術家相對的現代世界，但他堅持自己的藝術理想，決不妥協。他深信「偉大的東西對於孱弱的靈魂必然是難懂的」，「能夠讓白癡明白的東西不值得〔他〕費心」^⑦。在他身上，我們已經看到後世那些在精神上自我放逐的藝術家的影子，以及他們與普通讀者之間明顯的敵意。布萊克的詩歌已經是面向內心的詩歌，他在作品中構築的神話體系也為人性療救開出了藥方。他將原罪解釋為普遍人性的自我分裂，將完美世界的來臨理解為人性通過想像力的作用重歸統一。

拜倫 (George G. Byron) 沒有直接介入詩歌合法性的探討，但他的姿態和作品卻指明了未來詩歌的一個方向。他的叛逆性和他對個人自由的極端追求，使得他成為一類特殊精神氣質的先驅。文學史家常用「拜倫式英雄」(Byronic hero) 來概括他筆下的主人公。他們往往是倫理的自我立法者，在精神上完全獨立，蔑視任何外加的準則，如同一個自足的宇宙。這種哲學和倫理的個人化，是對現代社會價值失衡的一種反應，成為現代主義詩歌的重要特徵。拜倫的詩歌同樣

體現出走向內心的趨勢。在《曼弗雷德》(Manfred) 和《唐璜》(Don Juan) 裏，內心的探索佔據了支配地位，外部事件無關緊要，僅僅是內心世界的鏡像。

柯勒律治(Samuel T. Coleridge)區分了想像(imagination)和幻想(fancy)⑧，修正了人們將想像理解為純感性的觀念。他認為，想像與幻想的最大區別在於前者的整體性。想像是具有某種邏輯的，只是這種邏輯不能用工具理性來解釋，它是藝術家對世界的某種整體感受，這種感受是超越理性／感性的對立的。從表現效果上講，想像能夠將看似彼此矛盾、衝突的東西融合在一起，讓人對世界產生新的認識。因此，想像是一種「塑造統一性」(esemplastic)⑨的力量。另外，他的「願意暫時信以為真」(willing suspension of disbelief)⑩的觀念暗示，詩歌之真是對人類經驗的忠實，而非與觀念性的真理相一致，從而間接反駁了對詩歌「不真」的指控。

從正面為詩歌合法性辯護的是華茲華斯和雪萊。華茲華斯在《抒情歌謠集》序言中宣稱，詩歌是「捍衛人性的磐石」，「是最初和最終的知識——它和人類心靈一樣不朽」⑪。這就是詩歌在靈性荒蕪的現代社會的最高價值和存在的理由。值得注意的是，華茲華斯沒有用真理和理性為詩歌辯護，他將詩歌的價值定位在捍衛人性上，可以理解為對狹隘的傳統真理觀、理性觀的反駁。人性涵蓋了理性，理性不是衡量詩歌的最高標準，也沒有資格審判以人性為對象的詩歌。正是基於這樣的認識，華茲華斯力圖探索人性在種種情境下的真實反應。他的詩歌是沉思的、內省的、心靈自傳式的，自然景物以某種精神實體的方式



參與着與人性的對話。由於華茲華斯的巨大影響，英國詩歌的疆域從外部世界向內部世界的轉移主要應該歸功於他。

雪萊為詩歌價值的辯護尤其精彩，也最具哲學意味⑫。從他的論述中，我們至少可以歸納出詩歌的三重功能。第一重功能可以借用海德格爾(Martin Heidegger)的說法——「去蔽」。他指出，由於印象的多次重複，人對事物的感覺會趨於麻木，詩歌卻可以通過獨特的表達方式，重新發明這些事物，喚醒人的心靈⑬。第二重功能是預言功能，這裏的預言是指詩人能夠預見到文化的發展方向，他們的思想會在未來社會開花結果。第三重功能是拯救功能。詩歌可以拯救人性，這主要體現在兩方面。首先，詩歌對世界的再創造可以讓讀者保持敏銳的感知和思索能力。其次，詩歌能夠喚醒愛，而愛意味着擺脫自我的界限，與思想之美、行動之美、他人之美融合。因此，詩歌可以療救現代社會人與人的隔閡和自我的分裂⑭。

華茲華斯將詩歌的價值定位在捍衛人性上，人性涵蓋了理性，理性不是衡量詩歌的最高標準。他的詩是沉思的、內省的。雪萊認為詩歌對世界的再創造可以讓讀者保持敏銳的感知和思索能力，夠喚醒愛，療救現代社會人與人的隔閡和自我的分裂。圖為雪萊像。

濟慈認為詩歌由外而內的轉變是社會和詩歌自身發展的結果。但他看到了這一轉變的局限，詩人所關注的內心主要只是自己的內心，顯得局促、狹隘。他認為詩歌拯救人性的途徑，只能是在不斷的追問中保持自己和讀者靈性的警覺。

濟慈 (John Keats) 敏銳地注意到了英國詩歌轉向內心的趨勢，並進行了深入的思考。一方面他認為詩歌由外而內的轉變是社會和詩歌自身發展的結果。雖然他本人對密爾頓極為崇拜，對華茲華斯頗有微詞，但他在仔細的比較之後，仍然得出結論：華茲華斯的詩歌更深刻。在給雷諾茲 (J. H. Reynolds) 的一封信中，他用一個比喻解釋了自己的觀點。他把人類的經驗比喻為一幢有許多房間的大廈。無憂無慮的天真狀態是「嬰兒房間」(the Infant Chamber)，意識到生命的痛苦、但仍有明確的價值信仰的狀態是「處女思想的房間」(Chamber of Maiden-Thought)，但人最終會看到，周圍還有許多扇虛掩的門，每一扇都通向一條「黑暗的通道」，華茲華斯的偉大之處就在於他率先走入了黑暗，去體驗「神秘的重負」(Burden of Mystery) ⑮。

但另一方面，濟慈卻和哈茲利特 (William Hazlitt) 一樣，看到了浪漫主義詩歌在這一轉變中的局限，那就是他們所關注的內心主要只是自己的內心，所表達的主要只是「某某的經歷和想法」⑯，因而與荷馬、但丁、莎士比亞等詩人比起來，顯得局促、狹隘。而且，深受經驗主義影響的濟慈不相信詩歌是終極真理的載體，無論這種真理是通過邏輯還是通過想像把握到的。他提出，詩歌的價值在於「猜測」(speculation) ⑰。在一個確定性已經終結的世界裏，詩人無法再扮演先知的角色，提供任何終極答案；詩歌拯救人性的途徑，只能是在不斷的追問中保持自己和讀者靈性的警覺。在他最後的重要作品《海披里安的覆滅：夢境》(The Fall of Hyperion: A Dream) 中，他說衡量真正詩人的標準在於，「在他們的眼中，世界的苦

難／就是苦難，而不會沉入幽寂。」⑱在神性消隱、信仰衰頹的現代社會，要達到這樣的標準，需要超凡的勇氣。

無論他們在具體的詩學觀念上有多大差異，轉向內心的確是上述幾位詩人的共同傾向，也是1800-1830年間英國詩歌的顯著變化。這一轉變既是社會深刻變革所導致，也是浪漫主義詩人對詩歌危機和人性危機的回答。然而，僅僅意識到詩歌在現代社會的價值和使命，還遠遠不能解決詩歌的困境。如何讓詩歌的語言、形式、觀念、題材與新的歷史語境相適應，如何讓詩歌理想的現代性轉換成詩歌藝術的現代性，同樣是橫在他們面前的難關。

四 傳統重負與創新激情： 繞不過的傳統

獨創性在英國浪漫主義運動之前幾乎不是問題，在題材、結構和語彙等各個層次上，程式化都是古典主義和新古典主義創作的重要特徵。對獨創性和想像力的空前強調，恰恰表明傳統的重負到達了空前的程度。對十九世紀早期的英國詩人而言，這種壓力變得尤其難以忍受，因為工業革命造成的精神斷裂和社會巨變，是新古典主義詩歌傳統無法容納的，英國浪漫主義所面臨的表達難度，遠遠超過了前人。

事實上，歐洲的新古典主義傳統本身就是傳統重負的產物，文藝復興諸多巨人的天才創造，讓後人難以為繼，只能像羅馬文學的白銀時代一樣，進入模仿的階段。就英國詩歌來說，喬叟 (Geoffrey Chaucer)、斯賓塞 (Edmund Spenser)、莎士比亞、密爾

頓令人敬畏的存在，對後代詩人無疑是一種威壓。新古典主義詩歌在思想上的貧乏和技法上的保守，並非因為詩人缺乏才能，而是因為模仿傳統的意識束縛住了詩歌的翅膀。

到了十八世紀末，與迅速工業化的、資產階級化的社會相對照，貴族化、充滿古代印記的新古典主義詩歌已顯得幾乎荒謬。掙脫傳統重負的欲望，表達複雜現實的痛苦，再加上法國傳來的激進精神，使得浪漫主義的詩人和評論家將批判的火力對準了新古典主義傳統。

德昆西 (Thomas De Quincey) 在論及蒲柏的一篇文章中，將新古典主義文學稱為「知識的文學」(literature of knowledge)，其功能只是傳播平庸的常識，而密爾頓等人的作品卻代表了「力量的文學」(literature of power)，能震撼人的靈魂，如同「雅各的天梯」將人引向「遠離塵俗的神秘高處」^⑨。與此相似，哈茲利特將蒲柏與莎士比亞相比較，稱前者是「藝術的詩人」(poet of art)，局限於自身的知識，而後者卻是「自然的詩人」(poet of nature)，對於世間萬事都有直覺的領悟^⑩。柯勒律治也指責蒲柏沒有「詩性的思想」(poetic thought)，只有「散文的思想」(prose thought)，其作品只是將散文的思想翻譯成詩歌的形式^⑪。

華茲華斯在《抒情歌謠集》序言裏對新古典主義進行了更加嚴厲的批判。他的指控主要有兩項。一是語言的造作。新古典主義詩歌採用了一套與日常語言相隔離的人為語彙，長期沿襲，早已喪失與生活的關聯和現場感。二是題材的狹隘。新古典主義詩人對下層的普通人視而不見，醉心於描繪貴族社會和古代的傳說人物。因此，新古典主義傳統已經喪失了存在

的合理性，必須用新的詩歌取而代之。

然而，新古典主義遠不是英國詩歌傳統的全部。浪漫主義詩人在反抗新古典主義傳統的時候，目光未能看得更遠。他們以為用獨創性和想像力可以繞過傳統，但情況遠非如此簡單。在傳統問題上的偏差導致了浪漫主義詩歌的典型缺點——自我中心主義、結構控制能力欠缺、意象浮泛空洞，後來被現代主義詩人所詬病，就是自然的了。但現代主義詩人對浪漫主義的激烈批評本身也是浪漫主義運動的一個遺產。正是由於獨創性觀念的深入人心，從浪漫主義開始，後輩詩人挑戰前代詩人往往會採取誇張的、矯枉過正的姿態，與浪漫主義之前文學風格的平穩演變迥然不同。

在傳統問題上，濟慈的態度更為成熟。終其一生，他都在尋求個人才能與一個大傳統的融合方式。這個傳統不僅包括了同時代的巨人華茲華斯，更包括了荷馬、維吉爾、但丁、斯賓塞、莎士比亞、密爾頓。他相信，只有不斷地自我否定，不斷地調整自身與前人的關係，而不僅僅是反對與自己最鄰近的局部傳統，才有可能鍛造出一種新的詩歌。無論艾略特 (Thomas S. Eliot) 是否受了濟慈的影響，他的理論都是濟慈理論的延續；從尋求詩歌與現代社會複雜性相適應而言，現代主義詩歌更是浪漫主義詩歌的延續。

掙脫傳統重負的欲望，表達複雜現實的痛苦，再加上法國傳來的激進精神，使得浪漫主義的詩人和評論家將批判的火力對準了新古典主義傳統。華茲華斯對新古典主義的指控主要有兩項：一是語言的造作，二是題材的狹隘。

五 突圍與歷險：走向自覺的藝術

從某種意義上說，浪漫主義運動的興起將英國詩歌史分成了兩個階

個性化寫作成為新的趨勢，其主要特徵是信仰的個人化和藝術上的自覺。題材方面，華茲華斯讓英國鄉間的小人物成為自己詩歌作品的中心，對詩歌的平民轉向起到了至關重要的作用。語言方面，他將日常口語吸納入詩，打破了幾千年來將詩歌語言與日常語言刻意隔離的偏見。

段：程式化寫作階段和個性化寫作階段。程式化寫作是與集體化的信仰和一種穩定的主流價值體系相適應的，它有相對固定的題材庫、程式庫和語彙庫。然而，在啟蒙運動和工業革命的雙重推動下，英國社會發生了深層次的變革，去中心化的進程隨之開始。面對前所未有的劇烈變動，敏感的詩人們意識到程式化寫作已難以應對複雜的精神現實，個性化寫作成為新的趨勢，其主要特徵是信仰的個人化和藝術上的自覺。英國浪漫主義詩人在多個向度上進行了有深遠意義的探索，將詩歌帶入了一個不斷突圍與歷險的時代。

首先是題材上的突破。長期以來，西方詩歌幾乎完全被王公貴族和神話人物所佔據。當華茲華斯讓英國鄉間的小人物成為自己詩歌作品的中心時，其效果無異於在詩歌領域裏推動民主革命。這是對詩歌的貴族氣息的一次蕩滌，對詩歌的平民轉向起到了至關重要的作用。數十年之後，愛默生(Ralph W. Emerson)對美國詩人同樣發出了關注普通人的呼籲^②。很快，最具平民意識的偉大詩人惠特曼(Walt Whitman)便出現在詩歌舞台上。華茲華斯對題材方面的貢獻還體現在對科學的獨特認識上。皮科克認為感性的詩歌無力容納理性的科學，華茲華斯卻指出，無論甚麼題材，只要詩人對它熟悉到足以產生感情的程度，就能把它轉化成詩，科學和詩歌可以攜手並進。他本人就曾寫過以火車和汽船為題材的詩^③，開啟了機器詩歌的先河。

語言資源的拓展是華茲華斯的另一項貢獻。雖然柯勒律治等人對詩歌語言與散文語言沒有本質區別的論斷有所保留，但華茲華斯將日常口語吸納入詩，打破了幾千年來將詩歌語言

與日常語言刻意隔離的偏見，全方位地拓展了詩歌的語言資源。後來的詩人對口語日益重視，特別是在二戰以後，經過提煉的口語在詩歌中已然成為主流資源。離開了鮮活的、個性化的口語，要準確捕捉現代和後現代社會的生存狀況和人類處境將是難以想像的。提高口語地位，更深刻的意義在於，它促成了詩人的語言自覺。沒有現成的、天然的詩意語言，詩意只能在每一次具體的藝術安排中誕生。

關於想像力的深入討論是英國浪漫主義的標誌性成果。布萊克、華茲華斯、柯勒律治、雪萊、濟慈都提出了獨到的見解。他們之所以強調想像力，一方面是因為他們看到了現代化進程中的靈性危機和人性分裂，希望借助想像力的整合功能和創造特性加以挽救，一方面也因為面對傳統的重負，想像力是開拓新疆域、體現獨創性的必由之路。在田園文明消失，單調平庸的工業圖景充斥世界的時代，想像力是詩人洞察人類困境、挖掘新型詩意的關鍵素質。現代詩歌的複雜性和深刻性，很大程度是由於自浪漫主義以來，詩人們已經習慣用內在的眼睛審視周圍的世界。濟慈的客體感受力(Negative Capability)^④概念將想像力理論推進了一步，是治療浪漫主義的自我中心傾向的一劑良藥。客體感受力的奧秘在於，想像力能夠以非主觀化的方式運作。不是直接以自己的想像力去驅使表現對象，而是抑制自我意識，主動地融入表現對象，讓自己的經驗不知不覺地滲透進去，與它一起構成主客同一的藝術形象。

英國浪漫主義的另外一項遺產是形式的自覺。這方面柯勒律治是關鍵人物，他區分了兩種形式：機械形式(mechanic form)和有機形式(organic

form) ㉔。前者是預定的、傳統的、與詩歌作品沒有任何內在聯繫的形式，後者卻是詩人為了特定的藝術效果主動選擇的，並且與詩歌內容融為一體，不可分割。柯勒律治推崇後者、貶斥前者，與他推崇想像力的原因是一致的，那就是渴望超越普通思維中的二元對立和由此造成的分裂狀態。有機形式概念的提出，是對幾千年來內容／形式的美學討論的傑出貢獻。後來的詩人在形式探索方面取得了巨大的進展，柯勒律治功不可沒。濟慈在十四行詩和斯賓塞詩節的基礎上創造了一種個性化的頌詩體。北美大陸的形式實驗更加自由，首先是愛默生取消了固定的音步，只保留韻腳，接着狄金森 (Emily Dickinson) 大量使用半韻，惠特曼同時拋棄了音步和押韻的慣例，創造了自由詩體。進入二十世紀之後，各種詩歌形式更是層出不窮，圖像詩 (concrete poetry) ㉕、投射式詩歌 (projective verse) ㉖、可變音步 (variable foot) ㉗都是其中突出的例子。更深層的變化在於，詩人們已經習慣從內容的需要和個人的藝術意圖出發，有意識地選擇藝術形式。

從上面的討論可以看出，英國浪漫主義運動是詩歌歷史上的一次解放運動，它在藝術觀念和藝術手法方面深刻地影響了現代主義和後現代主義的詩歌。新古典主義時期之後，世界詩歌流派紛呈、多元共生的狀況，與當初浪漫主義詩人的藝術探險密不可分。

六 結論：現代社會與詩歌的現代性

1800-1830年間英國詩學的價值遠遠超過了一種流派、一次運動的價

值，它是詩人在詩歌生存危機的壓力下，努力探尋詩歌現代性的成果。英國浪漫主義詩人最先意識到了理性主義和工業革命所導致的價值失衡和靈性危機，以及由此產生的詩歌合法性問題。他們以超越感性／理性對立的人性觀為理想，將詩歌的重心由外部世界轉向內部世界，直面人心的痛苦與困惑，希望通過保持靈性的警覺，避免人性沉淪的悲劇。與此相應，他們在藝術上銳意革新，力圖從觀念、題材、語言、形式等各個方面發明一種現代的詩歌。

詩歌的現代性是在解決詩歌危機的嘗試中誕生的，是與現代社會的複雜性、現代人類精神狀態的複雜性相一致的，它誕生在封閉性和確定性都已終結的時代，不可能容納於一個穩定的哲學體系或者詩學體系中。現代社會是開放的，詩歌的現代性也是開放的，因而詩歌必須不斷地尋找新的現代性定義。筆者認為，正是在這個意義上，英國浪漫主義的使命遠未完成，現代主義詩歌與浪漫主義詩歌一脈相承。

由於其他藝術、其他學科的領域不斷擴張，更由於大眾媒體的地位不斷加強，兩百年來，詩歌在現代社會的地位日益邊緣化。雖然詩人進行了艱苦的努力，詩歌危機卻不但沒有消除，反而日趨嚴重。回顧十九世紀早期英國詩人的詩學理論，不僅有益於我們對詩歌史的梳理，而且提醒我們，除了現代主義詩歌的負面深度 (挽歌式的)、後現代主義詩歌的零深度 (遊戲式的) 之外，至少還有另外一種對抗異化、挽救人性的姿態——浪漫主義式的正面深度，一種接受不確定性之後的深刻的理想主義。

現代詩歌的複雜性和深刻性，很大程度是由於自浪漫主義以來，詩人們已經習慣用內在的眼睛審視周圍的世界。柯勒律治提出有機形式的概念，使後來的詩人在形式探索方面取得了巨大的進展。

註釋

① Thomas L. Peacock, "The Four Ages of Poetry," in Meyer H. Abrams et al., eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 5th ed., vol. 2 (New York: Norton, 1986), 489-501.

② 同上，頁498。參考愛倫坡(Edgar Allan Poe)在《十四行詩——致科學》(*Sonnet—To Science*)一詩，該詩表達了許多同時代詩人對科學的矛盾態度。一方面科學是對「真」的追求，另一方面它卻傷害了「美」，以物質原理不斷拆解詩意的生活材料。

③⑩ William Wordsworth, "Preface to the *Lyrical Ballads*", in William Wordsworth and Samuel T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (London: Routledge, 1991), 249; 259.

④ 在稍後完成工業革命的美國，梭羅(Henry D. Thoreau)在《瓦爾登湖》(*Walden*)裏揭示了人們之所以那麼關注新聞，一個重要原因便是因為內心的無聊和生活的空虛。

⑤ 他對當時哥特式小說的流行深表憂慮。恐怖電影、色情文學等等「刺激性」文化產品在後現代社會的泛濫，證明華茲華斯的觀點依然有效。

⑥⑫ Percy B. Shelley, *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, ed. Bruce Woodcock (Ware: Wordsworth Poetry Library, 1994), 655; 653-56.

⑦ William Blake to Dr. John Trusler, 23 August 1799, in Meyer H. Abrams et al., eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 5th ed., vol. 2, 81.

⑧⑨⑬ Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, ed. James Engell and W. Jackson Bate, vol. I (Princeton: Princeton University Press, 1983), 304-305; 295; 19-21.

⑩ Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. 2, 6.

⑬ 這和俄國形式主義的陌生化理論相近，只是雪萊沒有詳細論述。

⑭ 愛默生在《梅林》(*Merlin*)、《巴克斯》(*Bacchus*)等詩和〈詩人〉("The Poet")等文章中，也有非常相似的論述。

⑮⑯⑰ Robert Gittings, ed., *Letters of John Keats* (Oxford: Oxford University Press, 1970), 95; 54; 157.

⑱ John Keats, *John Keats: Selected Poetry*, ed. Elizabeth Cook (Oxford: Oxford University Press, 1994), 183.

⑲ Thomas De Quincey, "From 'Alexander Pope'", in Meyer H. Abrams et al., eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 5th ed., vol. 2, 484-85.

⑳ William Hazlitt, "On Alexander Pope", in Alexander Pope, *Selected Poetry and Prose*, ed. Robin Sowerby (London: Routledge, 1988), 19.

㉑ Stephen E. Whicher, ed., *Selections from Ralph Waldo Emerson* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1960), 63-80.

㉒ 十四行詩，*Steamboats, Viaducts, and Railways*。

㉓ 屠岸譯法。屠岸：《濟慈詩選》(北京：人民文學出版社，1997)，前言，頁7。

㉔ Samuel T. Coleridge, *Coleridge's Literary Criticism*, ed. J. W. Mackail (Folcroft: Folcroft Library Editions, 1974), 186.

㉕ 指詩的視覺排列讓人自然聯想到詩的主題。

㉖ 美國黑山派詩人奧爾森(Charles Olson)提出的理論，主張詩歌形式不應受控於預定的韻律，而應服從呼吸的節奏。

㉗ 美國詩人威廉斯(William C. Williams)的理論，提出詩歌應當擺脫傳統格律，而以口語的自然節奏為詩歌節奏的基礎。

李永毅 北京師範大學外文學院英語系講師，主要研究英美文學和東西方詩學，主持多語種詩歌資料庫「靈石島」(www.poets.cn)。