

与狄金森一起尝试思考^①

◎ [美]杰德·戴普曼 任继泽 译

摘要：艾米莉·狄金森(Emily Dickinson)的诗歌以及狄金森与“导师”希金森(T. W. Higginson)的通信揭示了狄金森诗歌中长期存在的一个主题——尝试思考。努力用文字明晰地表达思想和心灵，构成了狄金森诗歌创作的主要动力。在狄金森的作品中，可以归纳出一类以思想活动本身为内容的诗歌，并将之命名为“尝试思考”(try-to-think)的诗歌。本文分析其中几首代表作，以展现狄金森诗歌创作的文本构成逻辑和思想试验性质。

关键词：狄金森 希金森 诗歌 思想

在许多人看来，狄金森诗歌的诱人之处并不在于其思想的明晰性，而在于那神秘的晦涩和澎湃的情感。然而在本文中，我将对此提出不同的意见，并把狄金森描绘为一位严肃的而非神秘的思想者。在我看来，狄金森诗歌常常给出一连串谨慎的理念与意象，这些理念与意象来自对存在之极限状况的思考与反应，而非某种“无节制的放纵”。本文的目的是向大家展示“思想”这一范畴对狄金森而言是多么具有支配性，她是多么执着于某些特定的思想课题，并说明她为什么需要抒情诗这一形式来表达它们。

虽然泛而言之，所有诗歌都可视为思想的反映，而且“思想”这个词在19世纪也通常被用来指代散文或诗歌，但在狄金森这里，思想本身就是诗的主题。通过狄金森早年的书信我们可以得知，思想的局限性作为一种困境一直缠绕着她。在面对死亡、永恒等话题时狄金森发现，思想无法为它们找到恰当的表达，但她又无法停止对它们进行思考。于是，狄金森的心灵就不停地重复着如下过程：不断试图为某些观念寻找合适的意象，不断失败，又不断继续尝试，直到想象力达到极限。狄金森后期的许多诗歌恰恰也呈现为一种类似的尝试，它们躁动不安而又机智多变，努力为挑战想象力的思想与经验提供相应的意象。

于是问题的关键就在于，狄金森为何会选择诗歌作为这一尝试的载体呢？狄金森如何看待心灵的试验、诗歌的语言以及二者间的关系？为了回答这个问题，我们必须看看她与希金森(T. W. Higginson)的通信，这是她专论文学的仅存材料，其中包含了许多她对思想与诗歌间关系的认识。这些通信能帮我们认识一个思考着的狄金森，让我们明白她的许多诗歌实际上来自艰难的思想试验，也为我们的理解与认识指明了道路。

1862年4月15日是被文学史以斜体字重点标明的一天，这一天，狄金森用如下问题回应希金森发表于《大西洋月刊》的文章《致年轻的撰稿人》：“你是不是烦务缠身，无暇告诉我，我的诗是否活着？”(L260)^②这个问题尽管有些冒失，却并不像目前看起来那样难以

理解。信中，她举出自己的四首诗询问希金森的意见，这些诗都用了顽皮的想象和意象来表现宇宙的或存在主义式的观念和问题：“安卧在雪花石膏房——”(Fr124)；^③“最近的梦消退了——没有实现——”(Fr304)；“我们摆弄人造宝石——”(Fr282)；还有“我告诉你太阳如何升起——”(Fr204)。

在这几首诗青春洋溢的主题与温和平静的外表之下，交织着充满玄思的隐喻与复杂的抒情效果。四首诗都构造了一种并存的平行视角(儿童/成人，生/死，无意/有意)，这样的多重结构为诗歌的多重解读创造了空间。因此，狄金森就“是死是活”向希金森发问，实际上是在吸引我们关注思想的深层，这个深层，在职业批评家初读一首诗时往往被忽视。也许再读一次，狄金森提示道，我们就能觉察到在“宝石般的手段”“永恒的蜜”这样的意象中，以及在承载了这些意象的诗歌中，包含了多么丰富的思想。

至于她为何不能自己回答这个问题，狄金森做出了解释，这同时也是一种辩护：“心离自己太近——它没法看清——我又无人可问——”(L260)。当心灵与自己相遇，阅读自己的作品，思考自己的思想时，它会自己干扰自己，就像自己在自己的光芒中投下一片阴影。这就是狄金森致信希金森的主要原因，随后的三个问题，即问他是否觉得她的诗在“呼吸”、她是否犯了“错误”、他是否愿意告诉她“实情”，都是源于同样的认识论困境。

这是个相当迫切的难题，且在她与希金森的进一步通信中(自1862年至1886年共有72封书信)愈发凸显。在这些通信中狄金森经常视书写为思想，或者更确切地说，为遇到复杂情感时思想做出的回应。“自九月——我总有一种恐惧——我不能告诉别人”，1862年4月她说明道，“于是我像男孩走过墓地一样——唱歌——因为我害怕——”(L261)。两个月之后她又提到，当“果园里突然出现一道光芒，或一股别样的风吹过，打扰我的思绪——我感觉麻痹僵硬——诗歌恰恰可以缓解”(L265)。狄金森几乎从来不从形式或风格的选择、历史背景、影响、读者、文学运动、主题的恰当性或者在使用文学语言加工与传递个人经验时面对的技术难题等方面，描述或解释她的创作。批评家们难以精确说出她关于诗歌创作的观念与想法，她的沉默是原因之一；另一个原因在于她同时推崇两种难以统一的东西：明晰透彻的认识，以及强烈的情感体验。

希金森在回复她的第二封信时，曾如此评价她诗歌的形式：她“步态紊乱”、她的风格“失去控制”(L265)，看起来，她最强烈的感受是震惊。难道他不该说说对她思想的想法，或者解释一下他是如何从她希望做到“讲得明晰”的作品中看出“狂乱”的吗(L265)?正是他在《致年轻的撰稿人》中告诉大家，比喻要分为两步，第一步为思想，第二步为语言。“辛劳……不仅要付出在思想上，”他劝告未来的诗人们，“也要付出在表述上。给你那宏大的概念穿上二十层衣服，直到你找到不仅不失宏伟，而且清楚明白的措辞。”在回信中，狄金森采用了这个比喻，却对“宏大的概念”这一夸张的说法以及“不失宏伟”的措辞避而不谈。她很少考虑自己的诗歌有什么宏大的趣味、真理、远见或原创性。但是，如果在这些方面她也没有自我贬低的话，她还是想知道自己是否清楚她发现的差别：“我的思想不着衣物时——我能够加以区分——如果给它们穿上长袍——样子就相似，呆板”(L261)。这封回信将思想的地位抬举到语词之上，并将披衣过程置于更低微的等级里，让它显得更弱了，更卑微了：相比于把一件普通的“长袍”披在赤裸裸的思想，把各式各样的衣服加在

“宏大的概念”上显得太自命不凡了。

在1862年的8月,狄金森又给他寄了两首诗并问道:“这些是不是有条理一些?”紧接着这个问题,她就以不同寻常的,或许也是暗中进行的方式演示了思想与语言的调理:一段进行全面自我剖析的文字,它以完美的抑扬格写成,共三十四音节,且三音步与四音步交替推进(6-8-6-8-6)。“I thank you for the truth. I had no monarch in my life, and cannot rule myself; and when I try to organize, my little force explodes”(感谢你的坦诚,我的生命没有君王,但我无法自控;当我尝试有所组织,我的小能量爆炸)(L271)。③在这之后,虽然她接了一句很尖锐(但仍然是抑扬格)的评论“I think you called me ‘Wayward’”(我想你觉得我“执拗任性”),这些文字仍在期待着交流,期待与对方讨论一种呈现在散文里的诗意,既是控制自己也是引爆自己。这段文字要求对方阅读、回应、尊重与理解。

随这封信寄去的还有两首诗。它们确实都以心灵的力量为基本内容,并表明她如骆驼般依赖自我。比起凭肉眼看到的自然美景,“挖出我的眼睛之前”(Fr336)这首诗中的叙事者更享受想象带来的愉悦;“我不会用脚尖跳舞”(Fr381)的叙述者则从未接受过正式的芭蕾训练,却无比倾心于那种极度个人化的心灵舞蹈;通过阅读第一节与最后一节,我们能轻易看出它其实是对狄金森与希金森间关系的评论,是某种基于自我隐匿、自我依赖以及心灵之“欣喜”的辩驳:“我不会用脚尖跳舞/不曾有人向我传授技艺/不过时常,在我的内心/一种欣喜将我占据,……//无人知道我拥有这技艺/我这里一只是一随口一提/也没有海报为我吹捧/这就是我的剧院,座无虚席。”

有时,对狄金森来说,诗歌更像是她的行为而非作品。她把自己视作海员,而希金森是她的工具,是她的磁针。她写道:“如果我可以把我做的东西送给你,不至于频繁麻烦你—请教我我是否把它讲清楚了—对我来说那就是控制—水手看不到北方—可他知道磁针能做到—”(L265)。她也对他汇报说“今年冬天,两位报刊编辑来到我父亲家里—索要我的心灵—我问‘什么’,他们说:我吝啬—他们要把它用之于世界—我无法衡量自己”(L261)。就像上述两段引文与许多诗歌所显示的那样,我们再次看到,她之所以面临困境是由于她发现心灵不能与自己的愿望、自己对自己的理解、自己制造的产品相适应,它需要一种额外的阐释性的力量,要通过对话来展开。希金森如同一座远程补给库,稳定了这个无法自给自足的心灵经济体;按照不久后在1862年的夏天她所说的那样,她自己那“看不到的无知”“待导师斧正”(L271)。

除了自己的焦虑之外,思想也是他们的通信中一个持久而有价值的话题。狄金森曾带着轻蔑的口气抱怨她的“母亲对思想没兴趣”(L261),除此之外,她最著名的议论或许来自如下这个被希金森转述给他妻子的问题:“大部分人没有思想怎样生活。世界上很多很多(你在街上肯定注意过他们),他们怎样生活。他们早上哪来的力气穿衣服呢”(L342a)。对狄金森来说,这是个极其重要的命题:没有思想的生活就不是生活。后来她带着惊奇写道:“二月的屋檐雨水滴答,多么甘美!它让我们的思想变的粉红”(L450)。她也经常称希金森的写作为思想:“我拜读过《童年》”,她对他说,并提到了他文章的名字,“有些愧疚如此美好的思想—却落入陌生的眼帘—”(L449)。在一封信的开头,她直接评

论道，“你的思想严肃，引人入胜，令人强大也令人虚弱，这便是欢乐的代价”（L458）。在另一封中她评论说，“最近发现你的两篇文章，我竟一无所知，再次惊异你的思想深藏不露，无视他人苦苦寻觅”（L488）。她借用了一个巧喻奉承了他一下：“我原以为自己成为一首诗就阻止了写诗，我发现这是个错误。隔绝那么久，重温你的奇思妙想，仿佛是重返故里”（L413）。随后，她总结了他们以思想为首位的共同信念并以比喻的方式问道：“爱国者所言的‘本乡本土’，指的可是知性？”（L413）。1869年，她告诉希金森对她而言，一封信“如同永恒，因为它只是心灵，没有物质为伴”；哪怕当交谈使我们身处“语调”与“态度”的包围中，也总有某种在“思想里独行的幽深的力量”（L330）。

也许最引人瞩目的一封当属1876年春天，在读完《斯克里布纳月刊》（*Scribner's Monthly*）上两篇匿名文章后，狄金森给希金森写信说：“我从关于罗威尔（Lowell）和爱默生的文章中推断出了你的笔触——十分微妙，每一个心灵就是它自己，像一只与众不同的鸟”（L457）。她认出了作者是他！在24年的交往中，狄金森一直带有一种得体的谦虚。但这一次，她充满自信地指出了友人的心灵签名，这是两人在智性上无比亲近的明证，也是她的敏锐的明证。最后，生命的最后一个月里，狄金森写信告诉他，“亲爱的朋友，11月以来，我一直病重，医生禁止我看书、思考，但现在，我开始在自己的房间里缓步”（L1042）。她知道，他一定明白“读书与思考”对她而言是多么重要。

必须要注意的是，两人的关系并非是单向的。希金森同样说过写作即思想，也很清楚思考与孤独是狄金森生活中不可缺少的元素，并对之相当欣赏。有一次他对这位“亲爱的朋友”说，他会不时取出她的信与诗读，当他感觉到其中的“奇异力量”时，便很难给她写信（L330a）。她将自己隐藏在如此炽烈的“火雾”中，以至于令他感到“胆怯，害怕我写的东西”——他将“写”用斜体标出，暗示他更想面对面地交谈——“对你显示出的精微的思想锋芒，不是严重挫伤，就是不着边际”（L330a）。他继续写道：“[对我来说]很难理解你为何活得如此孤独，又能发出那么高超的思想，甚至连小狗的陪伴也失去了。然而，超越一定范围进行思考，或者拥有你所遇到的那种灿烂的光芒，就等于把人孤立在什么地方——所以，或许身处何地并不起多大作用。”（L330a）在评论家看来，希金森对狄金森有许多误解，但实际上他们非常了解彼此，特别是他们之间有那么多关于思想以及被视为思想的文学创作的谈话。

有一组诗歌表明狄金森在尝试一种新型的抒情诗试验，以推动自己思想的“精微的锋芒”超越那些“特定的限制”。我称这组诗为“尝试思考”（try-to-think）的诗，它们有明确的目的，即强迫心灵去完成一些极其困难的任务，且常常涉及对一些事情彻底的再认识与再思考。虽然一般而言她的大部分抒情诗是为了反思并表达某些创伤的，但在我看来这些诗还是非常不同寻常，因为它们试图克服康德的美学观念，试图满足理性那不知足的欲求，给它提供完整的意象、叙事，或对复杂的理念或经验的理解。这样的尝试往往是长期且艰巨的，在狄金森那里，“思考”这一行为有其确切对象，有其确切目标，思考的重点被明确置于思想本身那任性的活动上。这组诗歌中的叙述者常常试着用各种各样的工具和方式去转化自己的心灵，她的意识是如此机敏，以至于让诗歌中几乎所有元素都可被视为朝向那至高无上的尝试的努力。

在本书第6章我们将会见到,创作于1882年的“对于死亡我尝试这样想——”(Fr1588)就是把思想写入诗歌肌理的范例。为了达到上述尝试的目的,这首诗歌所动用的手段形成了一套丰富表义层级,包括文字、情绪、比喻的铺陈、破折号、空格、音律安排、叙事、回忆和典故。“最近的梦消退了——没有实现——”同样也是一首尝试思考的诗,是为数众多、思考不朽与永恒的诗歌中的一首。在这些诗中,每个词、每个标点、每个声音、每个意象、每个观念都像被紧紧挤压着,因此需要我们耐心细读;这一特征也让人觉得它们像浓缩了的德里达式的“零敲碎打”(bricolage)。通过把心灵放在舞台上,让它获得满足、提升或安宁,尝试思考的诗歌有时也具有尝试相信(try-to-believe)的性质。在1863年的“我想活着一或许是一种极乐——”(Fr757)一诗中,我们应当重视首句的“或许”;随后,诗的第一个第一节为另一个挑战思想能力的思考设置了条件:

我想活着一或许是一种极乐
对于那敢于尝试的人——
超出我的极限——去领会
我的唇——去证实

在诗歌剩下的部分中,叙述者试图借助自我确信、自我转化的思想力量,“敢于尝试”超越她的“极限”,从而成为在极乐中生活的“那些”中的一员。最后要提的是,就像这些例子所显示的那样,尝试思考的诗歌的确是一系列密切相关且颇有难度的思想试验。虽然表现的是发生在与世隔绝的个体内部的对话,它也是在邀请读者(尝试去)重复这些试验步骤,并检测试验的结果。

作于1863年的“我曾尝试思考一种更孤独的事物”(Fr570)同样展现了所有这些特性。在这首诗中,狄金森让自己去接触无限与虚空——这常被她称为孤独(loneliness)——并试图理解这种不寻常的接触。这不是此类诗歌中的唯一一首,但是其中非常重要的一首。本诗处理的是一种非常极端的情形,以至于不能用任何传统意义上的缺失来理解和接受:

我曾尝试思考一种更孤独的事物
不是曾经见过的任何一种——
某种极地的悔罪——骨子里一个征兆
预示死亡兀然逼近——

我曾探寻过不可挽回的事物
借来——我的另一个复本——
一种枯槁的安慰涌起——

来自这样的信念:在某个地方——

在思想的抓握之中—
住着另一个造物
被天国之爱—忘却—

我曾拉扯我们的隔板—
就像一个人要撬开那墙壁—
隔在他自己—和恐怖的孪生子之间—
在两个面对面的囚室—

我几乎挣扎着去勾他的手，
它变成了一如此奢望的愿望：
就像我自己—会怜悯他—
他或许也会—怜悯我—

尽管这首诗对心灵活动表现出高度关注，但是对于其中“尝试思考”的最基本的姿态和立场，我们依然难以解读。这首诗是否像其直白的开头所说的那样，是一种被浪漫化了的华滋式的扩展心灵的锻炼？是否是一种主动的、驾轻就熟的把人类某种极端可能性进行概念化的尝试？或者，它是否如我所想的那样，是在用语言、论辩等心智手段，积极地尝试重新描述诗人深陷其中的痛苦？我认为，包括本诗在内的此类诗歌并不是想要发明或定义某种极限体验，而是在这种体验降临之时去对付它、塑造它、战胜它、改变它、实现它，或者只是想靠思想来保全自己。

除此之外，这首诗有一个难题：它没有如它所承诺的那样，给我们完整地描绘出“我尝试思考”的过程。诗歌开头的过去式似乎是在安慰我们，让我们期待这个问题的明确解答，可直到最后我们也没有得到什么答案。这首毫不妥协、令人不安的诗歌没有一个辩证式的结局，没有以“然后孤独对我绝望/并出乎意料地消失了”为开头的末章。它有着跃跃欲试的开头，却以一幅痛苦而静止的画面，以无力的“几乎”挣扎收场。当然，此刻还有一个东西仍在运动，那就是思想本身。可在这首诗中，思想不是冷静耐心的、观察敏锐的、善于分析的、沉思静想的和能言善辩的，而是颇具创造性的、顽固的、注定无法解脱的。

诗歌的开头是一连串快速掠过的思想（第1—6行），然后是一段显得离题的、几乎像聊天一般的评论，速度也随之放缓下来（第7—11行），最后以两段节奏均衡的叙述性诗节结尾（第12—19行）。虽然这种快—慢—均衡的节奏在韵律上显示出平衡与秩序，但就理智与情感的层面而言，这首诗却充满了飘忽不定与躁动不安。诗的叙述者想要发现这样下列充满焦虑的词汇，以及这些词汇在各种其他事物中延伸的限度：“尝试思考”“探寻”“借来”“枯槁的安慰”“抓握”“拉扯”“撬开”“几乎挣扎”“勾”“或许”。在这一组犹豫、急切而模糊的词语中，没有任何形而上学的自信。

当思想“尝试”思考时，它究竟做了什么呢？这首诗的第一行告诉我们，它想用“事物”这个范畴来捕捉和定义孤独。在这里，与在“希望是有羽毛的事物—”（Fr314）这首既清晰

又神秘的诗中一样,狄金森所采用的是一种假设实在(hypostasizing)的手法,这种手法让思想得以借语言初步触及本来难以言说的孤独。随后,叙述者试图为被思的“事情”寻找一个更加清楚的名字,在此我们马上就能发现,一方面,为思想命名与编目在严肃的思想试验中是多么重要,另一方面,孤独感又是在多么强烈地抵抗着作为主格的语言。在寻找意象表达的理性的约束之下,心灵临时产生出两种颇为古怪的说法(第3—4行),这是两种尝试,即两种更清晰具体的事情:一个是“某种极地的悔罪”,另一个是“骨子里一个征兆/预示死亡兀然迫近”。思维活动的这两个成果差异鲜明,却又似乎在暗示着什么,它们一上来就让跃跃欲试的思维停滞在二者令人费解的并列之中。

它们之间有什么关联?它们是如何帮助叙述者思考的呢?首先,“某种反向的悔罪”告诉我们,心灵从事的是一项传统而孤独的事业,是在自我区分、自我异化、自我贬低的自省中进行的清理活动,这个活动的结果是某些属于自我的部分被排斥和抛弃了。这不仅比思考一个孤独的事物更加精确具体,而且更加有目的性、宗教性、伦理性、习俗性,更加具有自我导向性,这一切都显示了特定的文化力量对尝试思考这一行为的压迫和控制。要不是有“极地的”^④这一寒冷刺骨的形容,悔罪或赎罪或许确实是一件令人慰藉的事情,虽痛苦但有用。可是叙述者用双关的方式将极地远航、极地探索与救赎联系起来,从而突出了其事业在内涵上的不可宽恕性、诗史性、冷峻性,以及作为文明与自然世界的界限的特性。

简单来说,“极地的悔罪”表达了这样一种感觉:某人被从自然环境、文化与自我中彻底地、痛苦地剥离出来。随后对这最孤独的事情的第二种认识补足了、提升了,或者也可能是取代了第一种;它不再是回顾性的和内向的,转而成为预见性的:一种“骨子里一个征兆/预示死亡兀然迫近”。这一预兆与其说是观察到的或想象出的,不如说是感受到的;突然间,死亡似乎在时间(叙述者感到她的死亡即将来临)和空间(其他死去的鬼魂就在她身边)两方面都迫在眉睫。这样的感觉同样也是自我异化的,但已经不再是一种驱逐。人不会像做考察、分析或者忏悔过去的行为那样故意制造征兆。“骨子里”关于死亡的征兆是出乎意料的、从外部获得的并且是有待解读与阐发的。

诗歌提供了救赎与预兆这两种截然不同的选项,这或许表明本诗其实是带有游戏性质的一次试验,是关于一个孤独的女人在思考孤独时究竟能思考到什么程度的一场孤独的游戏。然而我十分关注诗人是如何做出这两个隐喻的,我认为,它们所表现的思考尝试其实无比严肃,她是在试着思考一种在其文化语境中从未被说出过的思想。这一创造性的心灵活动因诗句中那些非特指的冠词而变得十分鲜明:“某种极地的悔罪”“骨子里一个征兆”。第二种孤独是因自我思考死亡而感受到的非理性的、不可测算的、向外蔓延的孤独,它被处在“悔罪”中的自我感受到的理性的、可测算的、自我定义的孤独所补全——当我们将两者放在一起思考时,或许应该说是有所加强。总的来说,这些属于不同极端的比喻和意象实际上反映了想象力的无畏尝试,它试图将骇人的孤独带入理性之中,并找到能够产生孤独的一系列基本的可能条件:它们浮光掠影般地展现了自我被冷酷地从过去(通过悔罪)、现在与未来(步入死亡)中剥离的情形。

虽然这两个比喻给两种最为自我否定、自我消灭的思想命了名并将其实体化,但它们

依然只是一种语义上的替代物，它们知道，自己不过是叙述者在攀登思想那危不可攀的山峰的途中临时歇脚的简陋驿站而已。进一步来说，更为深刻的困境在于不论叙述者多么努力用出色的、简洁的隐喻把痛苦表达出来，痛苦本身一点都没被减轻，而这就是她接下来试图要做的。在创造出上述虽不稳定但颇具生成性的意象之后，她竟然向前一步，进入到与自己相似的灵魂的死亡世界之中：“我曾探寻过不可挽回的事物/借来—我的另一个复本—”。由于她的这个复制体也被形容为是被“被天国之爱—忘却—”，故而这里的中心思想是有个已经死去的人也像她一样，被上帝拒斥于天国之外。动词“探寻”表达了一种试探性的、没太有把握的积极心态——后面我们会看到，“我可否取用你，诗人问”（Fr1243）一诗也是如此——因为叙述者并非“无目的的探索”，也不是自信的“把握”。

至此，我们才首次清楚地明白，叙述者尝试思考的那个“更孤独”的观念或感受不仅是实际存在且难以言表的，它也带给她灾难，使她处于一种在本体论上被疏远和隔离的状态。将稀有而独特的孤独视为上帝的忘却，这样的观念在狄金森那里经常出现，比如1850年她给亚比亚·鲁特的那封充满怜悯之情的信中：

你从前肃立在墓旁；在温馨的夏夜，我徒步走过那里，念着碑上的名字，寻思来年有谁能给我同样的缅怀；我从未安葬过朋友，也忘了他们终将辞世；这对我来说是第一次折磨，的确令我不堪承受。对经常承受丧亲之痛的人来说，家不复存在，他们与朋友的交流仅仅存在于祈祷之中，他们一定有无数盼望，但未得安宁的灵魂除却上帝便一无所有，此时这些灵魂的确孤寂。春天将至，我不信会有明媚的阳光，会有欢鸣的鸟儿。（L35）

在“我曾尝试思考一种更孤独的事物”中，借用自己的“复本”或设想一个与自己同类的“不甘心的灵魂”，是为了减轻无信仰者所特有的孤独而故意使用的技巧。这一心灵复制的主要目的是尽最大可能从虚无中创造一个假想的共同体。对于处在这个弱势思想（weak thought）占主流的时代中的某些后现代读者而言，这明显是一种披着反慰藉（anti-consolatory）——或许正因如此才显得可信——外衣的慰藉：一个自我思考着另一个虽不在场却可想象的自我、一个复制的自我、一个双生的本体论层面上的孤儿，这样的思考至少让自我有机会知道自己之外的其他存在，有机会体验与他者之间的关系。在叙述者的幻想中明显缺席的是她自己社交圈中的人物以及她所阅读的书中的角色。

跃入全然无知无名且仅仅是被假设出的他者之中，这还不能完全说明诗中所用方法，但它确实是有建设意义的说明。它是进一步尝试思考的基础和前提，而且从它之中，不知缘何，一种“枯槁的安慰涌起”。这一宣告打断了此前一直使用的过去式，在这里叙述者没有讲述她曾经感到过什么，转而宣布了一条一般原则，正是这条原则推动诗歌进入当下的思考，甚至可能将这种思考普遍化了。（当然，为了感受“枯槁的安慰”并借它减轻痛苦，读者必须也要被“天国之爱—忘却”。）然而原则般的内容并没有被明确表现出来。

困难在于，“在思想的抓握之中”（Within the Clutch of Thought）这个短语相当具有歧义。它的意思也许是“可由思想通达”，也许是“在思想的能力之内”，要么就是“仅仅由

思想构成,仅仅是幻想”。这种含混性对叙述者是重要的也是痛苦的,每人都可以轻易将诗歌的轴心置于其上:由于不可能知道自己的复制体“居住”在何处,人便必须(尝试着)无条件地相信它。本诗与浪漫主义式的悲喜结伴逻辑的区别就在此处:这里体现的是一种更加绝望、自相矛盾,甚至有些自暴自弃的意识,它为了得到安慰而伪造安慰的来源。

诗的最后两节是充满忧虑不安的尾声,它将前文提及的两种可能性做了讨论,并试图在先前思想的基础上继续做一些有建设意义的事情:“我曾拉扯我们的隔板”。这个区别将叙述者和她想象中的复制体分隔开来,是一条不可见的、神秘的、绝对的界限:是生与死之间的界限。至关重要,这里说的是“我们的”区别,而不是“那”区别,集合名词的使用很好地体现了叙述者思想的固执,表明她不愿意放弃自己捕捉到、创造出的小到可怜的共同体。“对话中的我们”——被幻想出的、虚弱的灵魂之间的交流——就这样形成了,她们之间的区别既是活着的、思考的、尝试的意识与被设想出来的、死去的孪生子之间的桥梁,也是两者之间的壁垒。

从我们之前讨论过的狄金森式的意义上来看,这首诗歌想要达到的是一种非常极端的唯我论状态(solipsistic condition)。在物理与视觉层面上的“攫住区别”只会让我们更清楚一点,即真正越过壁垒,抓住区别是不可能的。这里的意象与狄金森使用过的其他意象一样,是针对那些令人难以忍受的状况作出的勉强而不自然的回应,它充满了焦躁不安,反映出的更多是狄金森的失败而非成功。人们可以想想“当然——我祈祷”(Fr581)中那只绝望的、“在空中”跺着脚抗议上帝的冷漠的鸟儿。“就像一个人要撬开那墙壁——隔在他自己——和恐怖的孪生子之间——在两个面对面的囚室——”,这段比喻记录的便是叙述者的徒劳无功。人若想体会这种徒劳,只需设想这样一幅画面:一个人虚构出自己某个死去的“复制体”,并向空中伸手去尝试攫住他(与张开手这类充满希望的手势正相反)。

如果说叙述者的动作其实是心灵活动的隐喻的话,情况仍然令人不安;与此相对应,就像探寻无法挽回的事情,以及“借用”自己假想的复制体创造出心灵的三重唱一样,“攫住”这个行为也充满了绝望——如果把那深不可测的孤独比作恶疾,那么它们就是孤独的症状。实际上,这首诗的感染力全在于读者是否愿意辨识出那灰心绝望的思想并跟随它活动,看它想要做什么,想要去哪。或许有的读者会拒绝,有的读者认不出或不相信有这样极端的孤独,只要有人真正信任狄金森,他同样会深深陷入这样的试验中去。

试验的结果是一种非常后现代的情形,是两个被上帝抛弃的灵魂。这比贝克特的《等待戈多》更加令人战栗,因为《等待戈多》的环境氛围虽然阴暗压抑,但剧中那两个被疏远隔离的角色至少拥有真正的交流和一片物理空间。由于在狄金森所想象的隔离中,一个人是活的而另一个仅仅是幻相或已经死去,诗最后一节的任务便是描述活着的叙述者如何接受了这个小得不能再小的、监狱一般的共同体,甚至甘之如饴,乐在其中:

我几乎挣扎着去勾他的手,
它便变成了一如此奢望的愿望:
就像我自己一会怜悯他——
他或许也会一会怜悯我——

互为镜像的双生子只能凭借幻想中的相互怜悯而与彼此联系,但不知怎么,这无奈而悲伤的幻想让叙述者觉得是“如此奢望的愿望”。我们可以看到,最初,“尝试思考”的目的就是编制一出有关一个虚幻的共同体的心灵戏剧,并且使它可信、易懂,从而使孤单的思想获得安慰。而这奢侈的感觉,对人类普通琐事的敬畏,抛弃了由进行试验的思想自身带来的自信;其实反复阅读这首诗后,我仿佛能听见在最后一节中有一个被省略的短语“如果思考”：“我几乎挣扎着去勾他的手,/[如果思考]—它便变成了一如此奢望的愿望：/就像我自己一会怜悯他—/他或许也会—怜悯我—”。我认为这首诗所讲的东西、诗人所思考的东西就是它,或者至少是诗人试图思考的东西。因为尽管用的是过去式,它必然是一种脆弱的状态,是一种暂时的胜利：玄想一个死去的复制体以求得安慰,这能持续多久呢? 这样的思想试验如果进行到最后,难道不会加剧孤独,令人陷入比之前更加难以忍受,更加难以描述的孤独中去吗?

就像这首诗一样,在狄金森所有尝试思考的诗歌中,我们都难以确知她最后是否,或至少自认为,成功地思考到了她想思考的东西。我们知道的只是在这些诗歌中,她所创造的叙述者表现出了帮助或拯救自己的努力,并借此来帮助或拯救自己。这类有所尝试、有所实践的诗歌同样邀请我们参与进去,重复她关于思想、超越思想的思考。不过在阅读“我尝试思考一件更孤独的事物”时,情况却相当反常:我们参与了,结果却受到那深不可测的孤独的威胁。

如果说“我曾尝试思考一种更孤独的事物”是一种培根式的思想试验,是诗的叙述者对人类本性的追问,是她为了探索、表现和分析本体论层面的与情感层面的极端状况而致力于进行的尝试,那么“我可否取用你,诗人问”则分析了思考与写诗间的关系。这首诗不像坡(Edgar Allan Poe)的《创作哲学》那样把诗歌创作的每一步都还原为理性主义的科学,也不像勃朗宁夫人(Elizabeth Barrett Browning)的《众诗人的幻象》那样完全不涉及创作问题,它把选词炼字描绘为在思考与写作的进展中最核心的矛盾与悖论。这首诗不仅戏剧化地展现了诗人思考词语与思想的情形,也是异文诗学(variorum poetics)的出色范例——如同一种辩护或者图解,这让她在后现代领域中广为人知:

我可否取用你? 诗人问
那个被提出的词语说,
请在候选行列静候
直到我再好好试过

诗人翻检文献
正准备按铃召唤
那个被悬置的候选词
来了个不召自来者—
这一份幻象

那词语曾申请填充
天使自会揭示
不待提名——

这首“尝试思考一个词”(try-to-think-of-a-single-word)的诗由过去时写成,有着明显的叙事线索。除此之外,以下几个特点让它具备了史诗感与戏剧感。它以从中切入(in medias res)^⑤的手法开头,诗人的心灵剧场一上来就展示了这样一段情节:他或她正处于选词炼字的高潮时刻。一个孤独的、发号施令的、进行创造的意识与一个“词”(word),开篇使用这样的意象很自然地让我们联想到《创世纪》中的万物未生时的原始场景:“太初有道(Word),道与上帝同在,道就是上帝”,让我们像是在读狄金森的《钦定本圣经》(King James Version, 1: 1)。在这之后,诗歌表现的是对一个词的热切追寻,如同追寻可望而不可即的圣杯,最终则以一个新的“幻象”(Vision)作为机械降神(deus ex machina)^⑥结束全诗。由于这首诗自涉地描述了诗歌创作的具体情形,这很容易让人想到:这首诗本身就是它所讲述的故事的来源。然而,诗中一个词与一位诗人的邂逅虽然无比具体,其实却有着巨大的象征意义:在这出戏剧里,有的不是某个诗人、任意诗人或某诗人群体,而是“那诗人”;有的不是某个词、任意词或所有词,而是“那个词”。叙述者仿佛是在用一首诗的写作和一个词的选择来指涉,如果不是解决的话,一些更抽象的问题,比如文章如何从观念走向物质,从无形式走向有形式,从混沌走向秩序,从灵魂走向形体,从不确定走向确定,从多样走向统一,从思想走向言说,从私密走向公众。

上述元素使得这段诗具有了神话般的、以英雄为中心的、以冲突为动力的整体风格。了解了这些,并参考狄金森手稿中词语的修改变更,在此我将重新阐释并重新叙述这首诗。我将跟随叙述者——诗人的行动,在困难的条件下尝试进行思考与自我观察,即给思想寻找词语表达,而这首诗的主题恰好就是“给思想寻找词语表达”。我会使用本诗所暗示的叙事和语调以便参与到叙述者的思想中去,进而与之对话并清晰地揭示出潜藏于诗中的部分问题和逻辑。

一开始只有那诗人与那词语。诗人不知道词语从何而来,但它就在那里,并热切希望成为她创造的诗歌的一部分。她仔细揣摩这个候选的词语,但就像之前发生过很多次的那样,她不能确定这就是最好的一个。所以,她客气而坚定地请它在她认真斟酌时与其他备选词一起等待,但没有解释原因。随后,为了找到更多候选者,她查阅了参考书、语源学词典、地名索引、报纸、历史读物、诗集等等。她查遍它可能栖居的场所,有时绝望地胡乱翻找,有时按部就班地认真搜寻,只为找到那最好的词,如果它真的存在的话。这样的查找徒然无功,因为她找不到其他词语比被她搁置在那儿的词更加出色。她决定放弃搜索,但又想把这首诗完成,于是她勉强拿起铃铛,准备摇响。

就在这时,出乎意料而美妙绝伦的事情发生了:先前启发了她灵感,引导她前进的幻象突然变得更加清晰,更加明亮。诗人仍旧不知道这一切的缘由,不知道这崭新

的幻象从何而来,也不知道它为何在此刻降临;在她比较和筛选备选词语时,她完全没注意到这个幻象。难道搜寻新词的漫长旅途不知不觉地改变了她的思维,并在某种程度上改变了她的幻象?她这样猜测。不,这看起来不太对,因为焕然一新的幻象只是在搜寻词语的尝试失败之后才出现。但是为什么这种失败会产生新的幻象呢?难道是因为,这失败要么教训了她尝试表达不可言说之物是不可能的,要么教训了她尝试找到不存在的词语是不可能的?最终她意识到,这幻象根本不是她思想的产物。它似乎降自天国。她不能解释,只能见证幻象变化这一奇迹的发生。

上述阐释凸显了几个问题:为何“不召自来”(come unsummoned in)的“那部分幻象”成了那个候选的词语试图填充的东西?为何在诗人将要摇铃唤来那不令她满意的候选者时,“幻象”才更新自己?是幻象辩证地改变了自己去适应词语吗?还是说,在词语没有使“幻象”受精的情况下,它便靠单性生殖成长发育,在成熟后出现在诗人的心灵之中?诗的叙述者留下了诸多悬念令读者迫切希望知道答案,却又坚决不肯告诉读者诗歌创作到底是一种“探索”(discovery)还是“发明”(invention),即那个更新的幻象到底是不是“尝试思考”的直接产物。这里没有犯“把前见视为事因”(post hoc ergo propter hoc)的谬误:我们能说的只是,一个人在搜寻一个词,然后幻相就出现了或没出现。

为何像狄金森这样有经验的诗人——到这时她已经写了1200多首诗——在写一首关于词语选择的诗时,竟然没写出一点积极的或有建设意义的东西来呢?答案也许就藏在那由词语、诗人和幻相三个中介角色共同出演的戏剧里,它们均在思想与写作之间斡旋。词语被人格化为正在求职的候选者,有消隐自己或突然出现的能力,因在某处被诗人“提出”而出现在她面前。幻象表现得像一位荷马式的神灵:它强硬专断且变化无常;它总是“不召自来”,突然从虚空之中闪现,难以看出其行动有什么规律。作为中介的诗人有搜查、探寻、选取、拒绝、搁置词语的能力,但在幻相面前她却无能为力,甚至不知道它是如何指导自己创作的:当在文献(philology)中查找自己需要的词时,她都没有清楚地提到过它,咨询过它。这个诗人不像被西方传统所推崇的上帝般的艺术家,她既不是在理性掌控之下的传统手艺人或词匠,也不是浪漫主义式的独特自我表现的源头。正相反,虽然一开头诗人表现得如同万能的上帝,后来却被发现不过是个奋力挣扎的、就思想而言处于弱勢的、不停翻找词典的、后现代式的异文—意识(variorum-consciousness),在词语和幻象之间显得无比被动,局促不安。

这首诗关注的是两种时间性,明白这一点有助于理解诗人在创作时那含混暧昧的境况。第一种属于转瞬即逝的刹那:诗人处在某个特定的时间点上,为了某首特定的诗歌选择下一个要用的词。由于这个活动既可以不需要时间(对诗人的思考没有需求),也可能需要比一辈子还长的时间(极度需求),第二种时间性就比第一种更长,甚至可能达到无限。就像尼采所言的自我创造一样,写作也可被视为一种不断进行的、具有偶缘性的、处于被期望之中的活动,而这种认识因诗歌对以下问题缄口不言而愈发显得正确:诗歌如何开始和结束?为什么如此开始和结束?作诗用了多长时间?被搁置的词语本身有什么问题?由是,“我可否取用你”就成了芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯(Barbara Herrnstein

Smith)所提出的诗歌结尾分类的大胆例证:诗一开始,“诗中之诗”就早已在进行中了;结束时,它余下的部分还没有被完成。我们根本无法确定在“框架的”(frame)书写与“内嵌的”(embedded)书写之间有什么同一或差异之处。

在手稿的时空极限里思考与创造,依赖于变幻莫测的神圣的幻相,被这样描述的诗人通常不会对仅仅差强人意的词语感到满足。当读到被“提出”的词与其他“备选者”在一起“静候”时,我们一定会忍不住想看看诗的手稿。它们确实都静候在那里,同样地(不)在场,同样地(无)权威,相互补充,相互竞争,在音律上也完全等价:它们就是这首诗的备选者,是我们正在读的这一首,而不是我们正在读的诗所讲的那首。

因此,“我可否取用你”这首诗本身就成了一个被提出的思想,成了对思想之思想的抒情描述。它对词语选择的密切关注引出了我们将在下面三章集中讨论的几个问题:狄金森的词汇从何而来,她又如何使用这些词汇?那个诗人为什么要去翻查“文献”?这首诗的语言拉丁化如此明显,用语如此雅致丰富,多音节词和过去分词如此之多,这是否是个巧合?在其他诗歌中,狄金森对“文献”这个词的使用表明它常常被用来借指不重要的信息,在这首诗中它也同样显得无用且无力。手稿上的修订和变更表明,诗人可以探寻词语(即有目的有方法地寻找和分析它们),也可以搜索它们(即在材料中随意漫游),甚至也可以尝试“更好的”方法,但所有这些都给诗人带来什么长处或优势,与“祈祷是件小工具”(Prayer is the little implement)(Fr623)中从天国掷下的话语相比,对于她建立与“幻象”间的直接联系,它们同样无能为力。

就像散文和理性思维的局限所带来的失落感那样,无力的文献材料带来的失落感似乎也是刺激狄金森进行诗歌创作的必要条件。诗歌的叙述者的行为让我们清楚地看到,即便她需要的东西只能“不召自来”,她的习惯、天性和首先求助的对象仍然是阐释学意义上的^①:去阅读,去搜索她继承的语言遗产。虽然对于这些做法为什么会产生或增强降临于她的幻相,她无法做出合理的解释,但作为一个培根式的思想者、观察者和试验者,她通过多年的写作经验证明这确实是一种可靠的模式。所以不论创作这一首诗还是创作下一首诗,她都会去翻查“文献”以期有所助益,她相信只要这样做,幻相就会神秘地变化或现身。她持续不断地将赌注投在阐释学原则之上,投在文献的力量之上,以求奇迹般地做到更全面更完美的重塑。这也激励着狄金森的读者去理解以下这三个阶段:探寻诗人获取词语和观念的语境和方式;失望地发现,无法以现有词汇表达和重塑“幻象”;在如此这般的“尝试思考”之后,诗歌诞生。

注释:

① 本文选自 Jed Deppman. *Trying to think with Dickinson* (University of Massachusetts Press, 2008)第二章。限于篇幅,有删节。译文经王柏华老师逐句细心修改并审订,文中所引狄金森诗歌皆由王柏华翻译,特此致谢。

② 书信编号引自《狄金森书信全集》(Thomas Johnson & Theodora Ward, ed. *The Letters of Emily Dickinson*. 3 Vols. Cambridge, MA: Harvard UP, 1958)。本文所引书信分别参考了蒲隆和康燕彬的中译本,不再单独加注。《狄金森全集》卷4,蒲隆译,上海译文出版社2014年版;《狄金森书信选》,康燕彬

译,人民出版社2014年版。

③ 狄金森诗歌没有标题,通常采用首行作为标题,Fr为狄金森诗歌的权威编者富兰克林(Franklin)的缩写,数字为狄金森诗歌的通用编号,见R. W. Franklin, ed. *The Poems of Emily Dickinson*. Reading Edition. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1998.

④ “极地的”原文为polar,亦有“反向的”之意。

⑤ In medias res是史诗与戏剧的常见叙事技巧。这个说法最早见于贺拉斯《诗艺》,指的是从故事中间开始叙述。《奥德赛》《埃涅阿斯纪》《尼伯龙人之歌》等史诗均以此手法开头,同时也被后世的戏剧如《哈姆雷特》等广泛借鉴。

⑥ Deus ex machina源于希腊戏剧,指的是用机关将扮演神的演员送上舞台以解决剧中难以解决的矛盾,如欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》的结句。与in medias res一样也被后世戏剧广泛借鉴。

⑦ 阐释学认为想要进行理解与解释,离不开阐释者本人的前理解。前理解分为几个层面,其中一个极为重要的层面就是阐释者所处的语言文化背景与以往的经验,本文或许就是在这个意义上使用“阐释学”一词的。

相关链接: Jed Deppman,男,美国欧柏林大学(Oberlin College)比较文学系和英语系教授,比较文学专业负责人,美国狄金森国际学会副会长。研究方向:美国诗歌、文学理论。代表作:《文本发生学:文本与前卫文本》(*Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, 2004)和《与狄金森一起尝试思考》(*Trying to Think with Emily Dickinson*, 2008);编著《狄金森与哲学》(*Emily Dickinson and Philosophy*, 2013)等。

(任继泽,男,1993年9月出生,复旦大学中文系文艺学硕士在读,曾任“奇境译坊”副社长,目前主攻德国古典美学研究)