W. S. 默温诗行中的记忆还原

桑翠林

内容提要 W. S. 默温是一个对诗行格外敏感的诗人。他在诗歌中执迷于回到时间和语言的起点，还原记忆的本来面貌。他用自创的诗行为语言提供“反语言”的空间，筛除语言中的经验之维，突出其本身的物性层面。三种诗行都在力图使记忆复原至初始状态：断背行改造语言的织体，并造成意识的开裂；三行体制作出词的“浮世绘”，并呈现了一个“共生”的世界；萦回体中的记忆则具有分形属性。

关键词 W. S. 默温　诗行　断背行　三行体　萦回体

在达利（Salvador Dali）1931 年的画作《记忆的持续》（The Persistence of Memory）（以下简称《持续》）中，三只放大了的怀表出现在几种趋于沉寂的生命与非生命迹象里：枯枝、生物肢体和一壁残垣。瘫软的怀表顺着这几个物件本身的轮廓放置，显出时间对空间的顺服或调适。三只表所指示的时间大致都在六点前后，似有意选此将醒未醒之时。在此时间段中的各类事物尚未苏醒——它们似乎都在一种整体性尚未形成的半溶解状态中安睡。时隔 20 余年后，画家再作《记忆的持续之分解》（Disintegration of the Persistence of Memory），原名《高彩鱼眼之染色体启动记忆持续之和谐分解》（The Chromosome of a Highly-Colored Fish's Eye Starting the Harmonious Disintegration of the Persistence of Memory）（以下简称《分解》）。如其名所示，此画“分解”了原画。在《持续》画面的基础上，画家在《分解》中注入了液体介质，并添加一双生物（鱼）之眼，以从感觉现象的角度与原画发生反应。

达利作第一幅画的灵感来自于弗洛伊德的潜意识说，[①]第二幅则来自于物理学家海森伯格（Werner Heisenberg）。在他 1958 年著名的《反物质宣言》（Anti-Matter Manifesto）中，他把自己的创作生涯分为描摹内部世界和外部世界两个时期。他把前者称为“我的父亲弗洛伊德的世界”，而后者为物理世界，并称“现在我的父亲是海森伯格博士”。[②]虽然一内一外，两幅画之间的彼此暗合更甚于二者之间的区别。两画之间的延联既展现了生命如何“启动”了一个原始世界，也昭示出生命与其所处世界之间的反应如何影响着这个原始世界。假如把《持续》中的残垣“断臂”视为一种现象世界的原型，达利称之为“记忆的持续”则更增加其渊源之神秘——这个原型世界已经是某种来源不明的记忆之持续。《分解》所示则为某种对现象世界之形成的解释。

《持续》所示肢体之异位，生命迹象之沉寂（枯枝，秃山）以及时间（怀表）与种种事物表象曲线之贴合是被生命之眼注视之前的状态，也即意识参与这些事物之前的状态。同时，《持续》中的世界也有可能是意识之外的世界：即与意识世界同时存在，由于没有意识的介入而呈现出不同的样貌。无论哪种情形，《持续》所画都是一个“无意识”的世界，它可以是意识世界之根源或母体。《分解》所示则是现象世界正在被感官启动时所发生的变化。这个变化发生于万物孕育之初，画面中的事物正被十分规整地层层铺开，而且永远停留在进行时态。

《分解》中“永恒的开始”可以说是美国诗人 W. S. 默温（W. S. Merwin，1927 -）所孜孜以求的诗歌境界。默温是美国第 17 届桂冠诗人，曾两次获得普利策诗歌奖，其诗作被学界公认为具有超现实主义倾向。[③]当然，与达利一样，“超现实主义”远不能作为对其作品的总结性描述，但二者对原初状态的迷恋是共通的。“原初”对他们来说，并不是一个线性事件的发端，而是一个永恒的孕育状态。评论界发现，“自他的第一部诗集《给杰纳斯的一张面具》获得 1952 年耶鲁青年诗人奖以来，他用自己的方式向前看，也向后看，历练出自己独特的声音”。[④]杰纳斯是双面神，既守护门户，也是时间的开始和转变之神。杰纳斯所执守的时间是最初的时间域（the beginning）——默温后来的作品表明，时间之初正是其诗歌之终极所求。这也许可以解释他对记忆主题的执迷。正是因为需要回到时间之初，所以诗歌是一个向后退的旅程，也是一个回忆的旅程。

作为 12 世纪法国吟游诗人的热衷读者和翻译者，默温熟谙抒情诗的传统。但他更感兴趣的是中世纪诗歌的形式，而非其常用的爱情主题。在他的诗中，记忆才是主要题材。本文所论的几种诗行都是默温自创的形式，被用来处理不同属性的记忆。仍然用达利的两部画作来做参照的话，可以说默温在诗中所做的介于《分解》与《持续》之间：诗人将带有主体意识痕迹的记忆材料放进诗的空间里，重新将其还原至接近原始的状态，即复位已遭启动的意识世界。《分解》中代表生命的鱼以及代表意识之窗的鱼眼消解并转化着种种现象，说明世界在感知的过程中成形。感知是感官与其所感知的现象相互作用的过程。语言作为人类意识世界中的重要工具，已经被高度规训。要回到语言与世界的初始反应状态，则需要解除缚住语言的规训。默温所导演的记忆还原，主要是在诗的场域里尽量筛除语言中的经验之维，并突出其本身的物性层面。从这个意义上说，默温为词语提供的是一个“反语言”的空间，正如马拉美用词语的配置制造出一种悬置的韵律表面（a suspensive metrical surface），即让语言的音形“物质外壳”暂时性地喧宾夺主，[⑤]在诗歌的舞台上让语言在中心意象和主题还未登场之前成为纯粹的表演艺术介质。在这个过程中，他自创的诗行起了至关重要的作用。这几种诗行作为诗歌的制动之源，比传统诗行更能够放大词语在音韵和意义上的响应性，形成更多的链接方式，从而指向新的意义合成可能。

如果说默温的前期作品仍侧重创作超现实主义意象的话，那么他的中后期作品则越来越倚重诗行形式和语词的协同创作。与实验派诗人相比，默温仍然坚持认定分行书写是诗歌的基本特征。诗行的存在与词相依共生——排成直线的词构成了诗行，没有词便没有行。诗行与词从一开始就已经不可分离，诗人可以做的是改变诗行与词的协同方式。在“行”与“词”之间，诗人更像是个协调人。诗行对诗的成形起到重要作用。用美国诗人兼评论家郎根巴赫（James Longenbach）的表述来说，诗行不是具有某种特别约束条件的“任意单位”（arbitrary unit），也不是“量尺”，而是“一

种与诗歌其他元素协同配合的动力”。[6]也就是说，诗行并不是规整语言的工具，而是诗的生机之源。当然，表面上的分行书写并不意味着成诗，诗行体现出诗人对情感和思想的技术处理，是诗歌创作中不容忽视的技术环节。

默温对诗行的敏感于20世纪80、90年代到达巅峰。他认为诗行的作用有二：生成一种行动连续体（a continuity of movement），并在这种连续体中生成一种节奏。二者往往同时发生。[7]有自身节奏的“行动连续体”已经具有一定的主体性，因此可以说默温观念中的诗行在一定程度上具有生成主体的作用。如瓦特金斯（Evan Watkins）所言，“打破主体统一性”的需要“时时萦绕着”默温，[8]而诗行就是他打破旧主体、生成新主体的重要工具。他对诗行的革新并不是颠覆性的，依然保持着传统的直线型，这样其他元素的多样化则得以更加凸显。在谨严的直线型诗行上稍作变化，每个词的密度便豁然松动。每个词都成为字母的临时聚合体，每个字母也都随时等待着被其他某处的链接激活而重组新词。这些新词已不是传统意义上的词，它们是一些“非词”，也可以说是某种新主体。

默温的诗中，被语言记录下来的记忆材料在入诗之后，其作为主体的完整性在以诗行为主要参数的诗歌空间中被改变或瓦解。原有主体的“个性场域”（the field of personality）中的各类元素都发生了异位，从而使“（原主体）对自我的顽固支撑产生断裂”。[9]当然，诗行并不是“诗化”记忆的唯一通道，诗的语言本来就已经在偏离社会常规属性，但诗行具有一定的机械自主性，可设定诗歌空间的氛围，为语言提供特设的舞台。默温用诗行的机械自主性抵消诗歌语言中不可剔除或残余的社会属性，其中包括诗人自身投注于语言的主体性。本文主要讨论他所自创的三种诗行类型，而与风格各异的三种自创诗行相配的是来自不同源泉的记忆。三种诗行形式分别与不同类型的记忆材料兼容，以直线型为基本形态，在有别于传统诗行的同时又具有相对稳定性，为语词创建高弹性的空间。

一、断背行中的记忆：新调性音乐与意识的开裂

自1976年之后，默温开始尝试一种新诗行，每行被空格分为两段，因此被论界称为“断背行”（broken back line）。“断背行”主要出现在1983年的诗集《张开手》（*Opening the Hand*）中，但默温认为它是一种能够被长期使用的形式，“可以普遍地运用在英语（诗歌）中”。[10]默温希望自创的诗行具有普适性，说明他意在开拓出新的英语诗歌形式，使其加入已被广泛使用的既有格律诗体中，更新和改进英语诗歌形式。

断背行是默温对中世纪英语诗歌的改造，是对行间停顿（caesura）传统的更新。自1967年的诗集《虱》之后，默温在诗中彻底摒弃了标点符号，转而探寻诗歌专属的断句方法。使用空白作为每行前后两段的隔离带，也是其诗歌断句理念的体现之一。默温承认现当代语境的变化为英语诗歌形式传统带来挑战，而与同为中世纪诗歌传统的五步抑扬格相比，行间停顿具有更强的生命力和被改造的潜力。断背行中的断行能够持续重新发起搏动，不断冲击语言织体。单从表面上看，每行至少“启动”两遍。就无间断的常规诗行来说，结尾处就已经往往自带玄机：“是到了总结性的终点还是仍有下文？”[11]绝大部分诗歌之所以有别于散文而采用分行书写的形式，也许正是由于“与（散文的）每个句子结束之处相比，每个诗行的结束之处都在更深的层面上暗示一个转机即将到来”。[12]布鲁纳（Edward Brunner）认为，默温的断背行令每行出现两次这样的转机，在更小更“强烈的”诗歌单元中造成“转机中的转机”，[13]使意义的层面层出不穷。由于标点符号的消失，头韵和空白成为控制或

引导节奏的主要手段，语流的变化几乎完全由词语自身来完成。与中世纪的诗歌有所不同的是，默温的断背行之头韵并不经常出现在每行两段诗的开端，而是在每段诗的两个更“强烈”的诗歌单元中以更高频的方式出现。

评论家库克（Albert S. Cook）把分裂（disjunction）看作视觉艺术与诗歌共用的一种技巧，但二者对时空维度的倚重不同。诗歌中的分裂更多倚靠时间隔断，通常体现在诗的节奏上。依库克之见，“绘画与雕塑中的空间分裂”对应于诗歌节奏上的“空白时间隔断”（blank intervals of time）和“多种时间结构重叠”（overlays of temporal structures）。[14]断背行不但符合库克关于诗歌的两项描述，并且更为明显地从视觉层面切入而拓宽感知领域：每行间的空白处既是时间上的隔断，预示着诗歌新的意义单元的开始，更是直观的空间隔断；断背行写成的诗歌，由于每行的空白处位置不定，首先形成视觉上的蜿蜒线条，使阅读时的意义拼接活动受到不规则性的引导，允许意识在层层诗行间渗漏或沉淀，增加了意识之维的丰富性，并使诗歌语言织体的纹理更加复杂。同时，断背行对意识链接方式的改变也意味着对时间认识的超越。如 T. S. 艾略特所说，“意识清醒并不意味着在时间里”（To be conscious is not to be in time），[15]处于时间中的“意识”是一个具有诱导性的概念。表面上它似乎加固了人对时间的感受，但同时它也有可能阻碍人对时间的认识。只有改变意识本身的结构和密度才能与时间本身的丰饶性更好地兼容。

综上所述，断背行的主要贡献在于创新性节奏和对时间与意识的解缚。具体从取材方面说，断背行可以兼容私人记忆和公共记忆。默温的断背行诗作有些来自于诗人自己的生活回忆，而有些则源于公共历史人物及事件。但这些事件的“私人”和“公共”属性往往都会被断背行所瓦解。因此可以说，断背行瓦解了这些记忆的社会属性。一般来说，每种节奏都预示着某种持续性和某种模式的成形，断背行的多样性节奏所造成的效果就是对这种持续性和成形期待的颠覆，使诗歌永远处于一种初始状态，也令词语中的记忆持续地被“初始化”，不断接近如达利之《持续》中的记忆原野。

《幽灵》（Apparitions）是一首关于诗人生活回忆的典型断背行诗作。诗中的主要记忆材料是关于诗中“我”的父母的回忆，更确切地说是关于父母身体的一部分——手的回忆。在断背行中，有关父亲之手的负面回忆与母亲之手的正面回忆在层层行间罅隙中断断续续展开，被诗人谱成一曲“自己的音乐”。诗人在第一诗节中表明，记忆具有独特的音乐性。

现在它在这些年里发生　在不设防的间隔中
以一种无法计数的　音频
一个母题浮现在罕为人知的　我自己的音乐里
　每次都是开始　然后戛然而止[16]

显然，记忆的音乐节奏是默温设置的——它无法用计数分割的方式衡量，也违背了常规预期，其持续性不在于在某种节奏制造的时间结构中延留，而在于不断制造新的时间结构，并使这些新老时间结构对接。《幽灵》加上题目共六十四行，分为九个诗节，每节四至九行不等。全诗有几处语篇标记在语义上有所引导，但这种推论式（discursive）阐述在断背行中仅起到表面上的指引作用。第一、三、五、八诗节的第一个词“现在”（now）、“是”（whether）、“还是”（or）、“但是”（but）与其说是将全诗规整为有意义的逻辑单元，不如说是将其分为几个“基调”不同的主题乐句。诗人以每行的两段分行为基本行文单元，另以这几个词分隔出较大的行文单元，并在这一小

一大两个单元中同时操控头韵的频率和转接。“现在”一句从第一诗行到第十一诗行，主要基调依次为“m”，“f”和“p”；“是”句从第十二行至二十六行，主要基调为“w”，“f”和“p”；“还是”句从二十七行到四十七行，主要基调为“f”，“p”和“w”；“但是”句从四十八行至六十三行，主要基调为“w”和“m”。由此可见，默温断背行中的头韵具有重复、层递与回旋等音乐特质。记忆材料在这样的“音乐”中因调性的转换而被重构，本来经过个人主体感受加工过的记忆在语词的断奏及变奏中与原有语境的粘联渐渐松动，成为这种“新音乐”中的“音符”。

《谢里登》则是一首典型的“公共记忆”诗作。如题所示，这是一首有关美国南北战争时期的联邦军骑兵将领菲利普·谢里登（Philip Henry Sheridan）的诗作。更准确地说，这首诗是诗人关于华盛顿特区谢将军雕像的思考。默温的“历史诗”从来都是去历史化的。凡其“涉及到具体历史事实的诗，如《谢里登》或《正在死去的亚洲人》，都在展示，历史不再是一个外在的过程，也不再是已知的封闭性事件。它渗透着一切，并切实地影响着现在”。[17]断背行的这种“渗透”能力尤为强大。如前所述，断背行的渗透性能在视觉上是直观的。行间缝隙的不确定位置在视觉上会造成语意的跳跃式拼接：

当文字把它　变成彩色的纸
又变成涂漆玻璃　又变成单色灯玻璃
透过它你能看见　在你的左脚踩进
马镫之时　你的仇敌[18]

在上述引文的最后两行中，蜿蜒的行间缝隙把“你的仇敌”直接拖在“看见”的下面，在同一诗行的其他语词进入视野前就已经跨行连成一个自然句。断背行之断裂往往能够容许信息多角度地进入意识，改变记忆的走向，使历史变得多样化。历史之所以在这首诗中“被抹去”、“被噤声”乃至“几乎被遗忘”，不仅仅是因为“‘谢里登’在嘈杂的车流中被简化为一个场所的名称”，[19]更由于断背行的渗透性而使新鲜的意识不断涌入，使对历史的认识难以定型。默温的历史观与语言观是水乳交融的，他意不在“新”，而在于“返”。他“无意建立新秩序”，而是“渴望复原语言的丰富性”。[20]断背行之断裂可以改变语词重复的单调感。《谢里登》中的有些语词重复如果放在无断裂的普通诗行中会显得呆板而诗意全无，在断背行中却有如语词的“板块”，漂移在断行搭起的“冰面”上，匠心独妙，大巧若拙：

战争结束了　你刚到那里的时刻

哦结束了结束了　在硝烟中
融化了而硝烟依旧　冲刷着最后
残留的支离破碎
……
这一定是那个地方　没有任何
地方是这样　这是唯一的地方
……
告诉你一切
你什么也没看见你看不见　你从来都看不见[21]

在这几行诗中，“结束”、“硝烟”、“地方”、“你”和“看（不）见”反复出现却不显拖沓，在诗行肌理的协调下不仅在听觉上造成回声，并在视觉上形成多种组合——或形成三角（“结束”、“地方”、“你”），或连行回应（“硝烟”），或隔断回应（“看不见”），音形袅袅，绕梁不绝。

二、三行体中的记忆：词中浮世

默温1978年的诗集《从山上来的羽毛》

（*Feathers From the Hill*）首次出版仅印270册，后被收录于《花与手》一集中。《羽毛》共十首诗，既可被视为一部诗集，也可以被看作是一首由十个部分组成的中长诗。可将它当作一首诗的原因在于：其一，每首诗都使用了同一种形式，即默温自创的三行体；其二，整体语言风格一致；其三，十首诗之间具有高度的呼应性。默温似乎在试图通过对三行体的重复使用来测试它作为一种英语诗歌诗体的可适用性。假如把《羽毛》视为一种范例的话，那么默温的三行体不仅有视觉形式上的要求，并且在遣词方面也有明显的倾向性，而这两项要求显然有别于字数、重音、音步、押韵等常规诗歌格律规范。与传统的三行诗（terza rima）不同，默温的三行体并没有规律的押韵模式，并且在视觉上多了一条直线：即每两个三行诗节之间直观地由一条直线分隔。此外，默温的三行体诗需要搭配一个特别的词语表，其中的词简朴且具有变幻的潜能。这两个特色分别成就了默温三行体诗的词语“浮世绘”和“共生”世界，使世界被忘却的记忆在其中复原。

本文所论三种诗行中，三行体的画面感最强。在三行体中，默温所一向擅长的超现实主义诗风得以淋漓尽致地发挥。内尔森（Cary Nelson）曾评论道，“在默温的超现实主义视觉感最强的时候”，他总是能联想到比利时画家马格内特（René Magritte）作品中对“互不关联之事物”的奇崛并置：如“玻璃骑士躺在他们血做的手套旁”，或“你能看见/在所有窗台上眼睛排成行等着成熟”，又或者“在刀中的窗口/你在看”，以及“我曾见过这样的街道乞丐的手/在夜晚伸出来像酒店走廊上的鞋”。[22]内尔森所引诗句多来自《移动的靶子》（*The Moving Target*，1963）和《虱》（*The Lice*，1967）两部60年代的诗集。当时默温的实验重点在标点符号上：从《靶子》后半部分的诗歌开始，到《虱》的全部诗歌，标点符号终于在默温的诗中彻底消失。自此，默温的注意力似乎更加集中地放在了诗行的革新上。本文所论默氏之诗行形式都是在标点符号消失之后出现的。三行体令他的语言更具“超现实主义视觉感”，从而使诗作更接近“画诗”（calligram）气质。

默温语言中的视觉品质一向不俗。在诗行特色不鲜明的诗作中，像“在刀中的窗口/你在看”这种长短镜头交迭产生的意象主要通过语言来传达和表现；而在三行体中，诗行分担了制作意象的职能，词的风格也随之发生了变化。在三行体诗中，默温使用了大量单音节词和双音节词，所写大多为自然景致。像“半壁夜空深云/落雨/穿过月光”[23]这样的诗句在《羽毛》中俯拾皆是。三行体诗之意象并不因此而显得简单——简朴的词和诗行在视觉上的设计相辅相成，合作创造出了一种颇具默氏风格的“名动词”。

费诺伦萨（Ernest Fenollosa）在其著名论文《作为诗歌语言的汉字》中论及词性时说：“一个真正的名词，一个孤立的事物，在自然中是不存在的。事物只是终端，或是行动的汇合之处，是行动的横截面，或快照。同时，一个纯粹的动词，一个抽象的动作，在自然中也是不存在的。眼睛所见到的是名词与动词的合二为一：事物在动作中，动作在事物里。”[24]因此，把词按照词性分类是不符合自然规律的。他认为汉语在词性方面的灵活与自然规律相契，汉字是“生动而可塑的”。[25]费氏之所以做此论断，是因为相信“事物与行动在形式上不可分割”，[26]而默温在三行体中的语言也显示出这种倾向。三行体的诗行短小，并被直线分隔成暂时独立的单元。诗人似乎有意打破传统词的疆域，而代之以三行为一个单位创造出一种事物与行动协和一致的新“词”，暂可称之为“名动词”。以两节诗为例：

寒冷的八月
群鼠拱着

空果壳
……
黑暗遮住
又露出月亮
一扇翅膀的阴影[27]

按前述思路，这两节诗可以被看作两个“名动词”。在所有的三行体诗中，默温特意一反其常规，将每个诗节的第一个字母大写，而不是按惯常风格一以贯之地使用小写字母，似乎也在暗示每三行之间的延续性和整体感。在谈到三行体的时候，默温曾承认自己试图找到让一首诗完整的最小单位，即“能够自立的最小的东西”。[28]每个“名动词”都是事物与行动的组合，也都是意蕴多变的画卷。默温的选词简朴而具有变化的潜能，即多数选词都可以在形态、节奏或意义上置换为相近或相反的词。举例来说，上述引文第一节中“寒冷的八月”（Cold August）就可以换为“温暖的一月”（Warm January），第二节的“黑暗”（Darkness）也可换为“光明”（lightness），而诗的境界未改，反而更添一层意趣。假如把这些换词之后的版本视为原诗的一部分，那么印在纸上的仅仅是被诗人现形的版本。三行体拓宽了传统词的表意范围，使词的潜能成为诗的一部分，真正达到了言有尽而意无穷之境。

每节作为一词的话，三行体就成了“名动词”表演的场域。每三行一节的诗节犹如一幅幅以词绘制的浮世绘，向读者展示着质朴而神奇的众生相。在这个意义上默温延续了20世纪初意象派诗人基于日本浮世绘所尝试的诗歌实验。庞德曾将休姆（T. E Hulme）的几首实验诗作为自己诗集《反击》（*Ripostes*）的附录出版，而这几首诗被弗林特（F. S. Flint）称为“小巧的日本画”。[29]当时意象派诗人受到浮世绘启发，诗作往往由景而发，以禅意冥想收尾。默温延续了取材于景的做法，却将冥想交与读者，用疏朗深远的意象本身来激发想象。诗人穿越了寻常感知世界的维度，从世间表象中挑拣材料，拼织出一个个全新的小品——它们以直线作为暂时的停顿或彼此之间的连接处，将世界的各处和各种时间结构重新交接组合，寓动于静地呈示万物共生的新面貌：

山艾草地在花里
猫坐在正中间
清晨阳光的软毛

鹅卵石上几十年前
轮胎的声响
呼啸而过全无车的踪影[30]

诗行与直线架起一幅幅“共生”的图景，让重新组合中的世界在这种有规律的翻新中逐渐显现。默温曾说过，他试图通过这种短小的形体达到日本俳句的效果。尤其令他感兴趣的是“松尾芭蕉（Bashō）的俳谐连歌，许多诗歌小单元互相竞争，创造出一个整体”。[31]默温的“整体”是一个异质的组合。他在三行体诗中试图显现出万物间原本隐匿的关联，诗中画面以不同维度中的节点为枢纽，将世界以新的方式链接起来——比如“颜色回头看着树”，[32]将抽象概念变为施动方；或“蝴蝶/山/疾走”，[33]模糊“山”与“蝴蝶”的界限，并让静物（山）动了起来。他认为把人类与其外部世界视为两个可分开的概念是一种强大的“幻觉”，因为“我们所看到的外界与我们的内在”之间并无分界可言，“伤害一方即是伤害另一方。我们不能做这样的内外之分”。[34]三行体中的链接方式有如德勒兹与加塔利所提出的“根茎”，可使“任何一点与任何另一点联接，两点的性属并不一定一致”。[35]这种异质链接方式体现出一种共生的世界观，它可以“使老鼠变成一个思想”，也可以“使人变成一只老鼠”。[36]这样的世界似乎与达利《记忆的

持续》之画面旨趣相通，甚至可能就是《持续》之前的记忆。默温正是用一种异质链接复原出这样一个被感官启动前的共生世界。

三、萦回体中的分形记忆

“分形”（fractals）是法裔美国数学家曼得尔布罗特（Benoit B. Mandelbrot）所首创的概念。欧几里德几何（或标准几何）“无法描述云、山、海岸线或树的形状。云不是球体，山不是圆锥体，海岸线不是圆，树枝不是平滑的，闪电经过的也不是一条直线”。[37]有鉴于此，曼氏开启了一种“新的自然几何学”，通过他称之为“分形”的形状来描述“我们周围许多不规则的、碎片式的图案”。这些形状“按比例缩放”（scaling），即其“不规则性或碎片化状态在所有比例级别中都具有一致性”。[38]分形虽然是曼氏于 20 世纪 70 年代提出的新概念，但这种现象在自然界和艺术界中早就存在。1999 年，美国俄勒冈大学的物理学教授兼艺术理论家理查德·泰勒（Richard Taylor）及其两位同僚发现，美国滴画大师波洛克（Jackson Pollock）所画之图案即为分形的（fractal）。泰勒等称波洛克的画作上印有“自然图案的指纹”，并称他的画风为“分形表现主义”。[39]

自曼氏提出分形理念之后，诗歌中也有“分形诗”（fractal verse）一说。据《普林斯顿诗歌与诗学百科全书》解释，“分形诗”一词由诗人富尔顿（Alice Fulton）提出并演化。撰稿者认为，现代诗人比科学界更早地就对“分形”的相似理念进行过探索：斯泰因、庞德和 H. D. 的诗作中都体现出一种“分形几何的直觉”。[40]休肯纳（Hugh Kenner）曾在《自相似性、分形、诗章》一文中提出，庞德在构思《诗章》时虽然以赋格作为结构参照，但事实上他在“摸索”的是当时还没有形成理论的分形概念。当时庞德年仅 25 岁，肯纳感叹道：“25 岁的人就是有这样的运气。”[41]同时，分形理念也使诗歌评论界改变了对某些诗作的评价。这些以往未受到足够重视的诗歌往往过多使用了“重复”手段。在分形理念的映照下，假若这种重复发生于不同文本级别（at varied scales），那么可将之视作“自相似性”（self-similarity）。[42]

默温在《论开放体》一文中提出，有可能成为诗的并不是一种“可操控的，能够大概预测出的回旋模式，而是一种非重复性的回响（an unduplicatable resonance），它类似于回声，却没有重复任何声音”。[43]这与他本人的诗歌风格似乎格格不入。默温对“重复性”其实甚为倚重，词的重复在他的诗歌中是一种重要的节奏标识；几种诗歌母题也常在其不同诗作，乃至不同诗集中反复出现。佩罗夫（Marjorie Perloff）就认为默温这个表述语焉不详，含混不明：“在我看来，这个观点的逻辑十分令人困惑……任何一首 20 世纪晚期的好诗在哪种意义层面上能够具有‘非重复性的回响’？”[44]假如从分形理论的视角来看的话，也许默温所谓“非重复性的回响”是与“自相似性”接近的概念。“自相似”一词也由“分形之父”曼得尔布罗特于 1965 年首次使用，它是分形的重要特征之一，也是曼氏分形理念的重要前奏。“若一种形状的每部分都与整体具有几何相似性，那么此形状与生成它的涡串级（cascade）皆为自相似的（self-similar）。”[45]“涡串级”即一种“涡旋运动”（eddy motions），[46]是曼氏从理查德森（Lewis F. Richardson）处借来的概念。理查德森曾形象地描绘过“涡串级”：“大涡旋中有小涡旋，后者依靠前者的速率维系；小涡旋中又有更小的涡旋，以此类推……”[47]“非重复性的回响”既有“回响”，又“非重复”，默温在其诗论中所指也许是一种类似于“自相似性”的概念。在诗歌创作方面，他也与现代派前辈一样具有分形意识。

默温在 90 年代的两部长诗《雌狐》

(*The Vixen*, 1996)和《折叠的悬崖：一个故事》(*The Folding Cliff: A Narrative*, 1998)中都使用了一种单双诗行交错嵌套的诗歌形式。默温并未对这种形式命名，利伯曼(Laurence J. Lieberman)曾描绘其为“崎岖的诗行”(zigzagging)。[48]库克认为这种诗行比起断背行来更加具有“切分感”(syncopation)。[49]本文据其视觉特性称之为“萦回体”。萦回体在视觉上的蜿蜒形象主要来自于诗行的对齐方式——由于单双数诗行有规律的交错，用这种诗行形式写成的诗仿佛由两首诗相嵌而成。一般来讲，双数诗行比单数诗行缩进四到五个字母，即从上一行的第五或第六个字母处开始。

如果说断背行擅长将记忆的潜意识层面前置，三行体可凸显出事物之间的深层链接，那么萦回体则被默温用来书写具有分形性质的记忆，让记忆回归自然的“大道”。这首先要归功于它在诗歌长度要求方面的灵活适应性。《雌狐》和《悬崖》都由可以拆分的独立诗作组成。用萦回体写成的诗歌可以组合成一定规模的长诗，也可以收缩至一首诗，符合分形对事物按比例缩放的要求。三行体和断背行都更加适合中小规模的诗作，而不大适合长诗。具有分形属性的诗歌，如史耐德的《山河无尽》与庞德的《诗章》都属长诗。[50]其次，萦回体不仅为词构建了一个高度自我指涉的空间，更可为更大规模的诗歌单位营造出灵敏的响应性空间。萦回体没有规定固定的诗行数，诗行之间也没有任何分隔符。诗歌文本的肌理由单双行的交错回环构成，具有“不断演化的能力”，可“令幻影般的事件显得真实，而在其他的诗歌形式中则会显得夸张而不可信”。[51]在这样的交错诗行空间中，词的回弹性大幅度提高。默温因此使用了大量重复，让词的回声加入文本质感的构筑：

在光线里有一块石头这他知道
　　在石头里有一道光线他整整
一天都在找光线里的世界是石头
　　由石头筑成由石头支撑在一座石头房子
里你开始你站在石头地板上火焰在自己
　　的石头里嬉戏
……

它们是石头做的水从一块石头中涌出
　　有些石头是脸孔其中又有脸孔
就像每张脸孔有些石头是动物
　　其中又有动物有些石头是天空
其中又有天空……[52]

在萦回体中，默温对重复技法的运用已经十分成熟。前两种诗行中语词的重复往往发生在字母或音节等更小的语言单位，而在萦回体中，默温对整个词乃至短语的重复挥洒自如，汪洋恣肆。词在这样的环境中越来越倚靠自身作为参照，附着于自身进行繁殖。此外，萦回体更能让默温实现在诗歌各个层面上的响应。《雌狐》中的64首诗之间互相应和程度之高，真正达到了刘勰所谓的“秘响旁通”，也暗中与“易”的精神相契。事件所有的可能性都能够在《雌狐》这本默温版的《易经》里找到，所有的记忆都已经发生，也都仍然蓄势待发。从第一首诗与第六十三首诗的应和就可窥见一斑。在第一首《狐眠》的尾声，“我”的记忆开始苏醒。埋葬狐狸的仪式已完成，宣示着新一轮回的开始。“我”与曾忘记了的世界重新相认，用由记忆与物质世界混合的文字开始书写：

河上传来的铃声微弱得宛如青烟
　　在山谷的远方在墙的外缘之上
我认出了山脉的线条就像认出一行文字
　　原以为忘却了的又再次想起[53]

《易经》第六十三卦为既济卦，在全部卦

象中处于承前启后的位置，象征事件向相反方向的开始，之后的第六十四卦未济卦则象征另一新循环的开始。《雌狐》的标题诗安排在第六十三首，回应《狐眠》中对语言的期冀：

让我再一次看你翻越那座墙
　　在花园绝迹前在树林成为晃动
在屏幕上的身影前让我的词在动物
　　身后的静默中找到自己的地方[58]

按富尔顿所倡导推行的“分形诗”规则来看，把《雌狐》归为“分形诗”并不为过。富尔顿的规则与大自然的分形规律对应，即混沌与秩序并存。秩序感的规则如：每行诗都应有与整首诗同样丰富的细节；诗中的细节无以穷尽，形成各级模式的嵌套（a nesting of pattern within patterns）；同时她也强调分形诗的“混沌感”：离题、中断、碎片化以及持续性的缺失都将被视为具有形式功用；诗中较早的音律模式不一定会影响诗歌未来的演化可能。[59]《雌狐》中各个诗篇及诗行之间的高度自我指涉使记忆与语言互相渗透，并使诗歌成为一个自给自足的有机体，甚至成为一个嵌套回环的“易”体系，完全符合富尔顿对嵌套的要求；与此同时，萦回体更具有无穷尽的转化能力，它所创造的音律不仅不会控制诗歌的演化，反而会随着诗歌的演化而演化。

史蒂文斯（Wallace Stevens）的诗句“那永远在开始中的是因为它是/永远在开始中的一部分，反反复复”，[60]可以作为对默温诗歌境界的一种总结。有人认为史蒂文斯晚期诗歌的逻辑是“重复性的和堆积性的（repetitive and accretive），不是辩证的和进阶的（dialectical and progressive）”。[61]这个描述同样适用于默温的诗歌。默温的三种诗行所建造的诗歌空间都是非辩证和堆积性的，其主要后果就是使语言在非常规诗歌空间中成为“非语言”，或者说复归至一种“初创语言”（originary language），以“弥合指涉世界中强烈的一手经验与词之间的裂痕”。[62]也唯有如此，才能让诗歌成为记忆的载体乃至记忆本身。如前文所述，这些语言现象已不是传统意义上的词，而是默温创造的新型主体。它们的音素被诗人抽取出来，尤其是那些具有塑形（声）功能的词首辅音，在默温独特的诗行中它们的重复变得更加多样。三种诗行将嵌套、随附、强加于词中的记忆置于实验性诗歌空间，令其摆脱原有语境施加的主体枷锁，并在美学维度扩张的词中，不断向丰产的原始记忆接近。

注释：

① See Roger Lathbury et al , *American Modernism* (*1910 - 1945*) (New York: Infobase Publishing, 2010), p. 54; Jackson J. Spielvogel, *Western Civilization* (Stamford: Cengage Learning, 2011), p. 510.

② Salvador Dali, “Anti-Matter Manifesto”, qtd. in Elliott H. King, “Nuclear Mysticism”, *Salvador Dali: Liquid Desire* (Melbourne: National Gallery of Victoria, 2009), p. 247.

③ Michael Collier, *Make Us Wave Back: Essays on Poetry and Influence* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), p. 116.

④ Vincent B. Sherry, Jr., “W. S. Merwin”, *Contemporary Literature* 21. 1 (Winter 1980), p. 159.

⑤ Albert Spaulding Cook, “Metrical Inventions: Zukofsky and Merwin”, *Forces in Modern and Postmodern Poetry* (New York: Peter Lang, 2008), p. 90.

⑥ James Longenbach, *The Art of The Poetic Line* (Minneapolis: Graywolf Press, 2008), p. 43.

⑦⑩ W. S. Merwin, “Facts Have Two Faces”, Interview by Ed Folsom and Cary Nelson, *Regions of Memory: Uncollected Prose, 1949 - 1982*, eds. Ed Folsom and Cary Nelson (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 357, p. 357.

⑧⑨ Evan Watkins, “W. S. Merwin: A Critical Accompaniment”, *Boundary* 2, Vol. 4. No. 1 (Autumn 1975), p. 187, p. 187.

⑪⑫⑬ Edward Brunner, *Poetry as Labor and Privilege: The Writings of W. S. Merwin* (University of Illinois Press, 1991), p. 250, p. 250, p. 250.

⑭ Albert Spaulding Cook, "Disjunctions and Fusions in Modern Literature and Art", *Forces in Modern and Postmodern Poetry* (New York: Peter Lang, 2008), p. 214.

⑮ T. S. Eliot, "Burnt Norton", *Collected Poems: 1909 - 1962* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963), p. 178.

⑯ W. S. Merwin, "Apparitions", *Flower & Hand: Poems 1977 - 1983* (Washington: Copper Canyon Press, 1997), p. 114.

⑰ Cary Nelson, "Merwin's Deconstructive Career", *W. S. Merwin: Essays on the Poetry*, eds. Cary Nelson and Ed Folsom (Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 98.

⑱ W. S. Merwin, "Sheridan", *Flower & Hand: Poems 1977 - 1983* (Washington: Copper Canyon Press, 1997), p. 145.

⑲⑳ James McCorkle, *The Still Performance: Writing, Self, and Interconnection in Five Postmodern American Poets* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1989), p. 165, p. 166, p. 165.

㉑ The battle ended the moment you got there
oh it was over it was over in smoke
melted and the smoke still washing the last away
of the shattered ends
…
this was certainly the place there is no
place like this this is the only place
…
telling you everything
…
that you had not seen could not see never would see
W. S. Merwin, "Sheridan", p. 144, p. 146.

㉒ Cary Nelson, "Merwin's Deconstructive Career", *W. S. Merwin: Essays on the Poetry*, eds. Cary Nelson & Ed Folsom (Chicago: University of Illinois Press, 1987), Note 12, p. 121.

㉓ "Half the night sky deep cloud/and rain falls/ through moonlight", W. S. Merwin, "Warm Pastures", *Flower & Hand: Poems 1977 - 1983* (Washington: Copper Canyon Press, 1997), p. 93.

㉔㉕㉖ Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: A Critical Edition* (New York: Fordham University Press, 2008), p. 46, p. 49, p. 49.

㉗ "Cold August/mice roll/empty nutshells — Darkness that covers/and uncovers the moon/shadow of a wing —" W. S. Merwin, "Time of Tree Cutting", *Flower & Hand: Poems 1977 - 1983* (Washington: Copper Canyon Press, 1997), p. 69.

㉘㉛ W. S. Merwin, "Facts Have Two Faces", Interview by Ed Folsom and Cary Nelson, *Regions of Memory: Uncollected Prose, 1949 - 1982*, eds. Ed Folsom and Cary Nelson (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 334, p. 335.

㉙ Rupert R. Arrowsmith, "The Transcultural Roots of Modernism: Imagist Poetry, Japanese Visual Culture, and the Western Museum System", *Modernism/modernity*, Vol. 18, No. 1, 2011, p. 33.

㉚ W. S. Merwin, "Fireweed", *Flower & Hand: Poems 1977 - 1983* (Washington: Copper Canyon Press, 1997), p. 80.

㉜ W. S. Merwin, "Time of Tree Cutting", *Flower & Hand*, p. 70.

㉝ W. S. Merwin, "Summer Canyon", *Flower & Hand*, p. 74.

㉞ "'This Absolutely Matters': An Interview with W. S. Merwin", Interview by J. Scott Bryson and Tony Brusate, *Limestone* 6.1 (1998), pp. 1 - 8, pp. 1 - 2.

㉟㊱ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *EPZ Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (London: Continuum, 2004), p. 23, p. 285.

㊲㊳㊺ Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature* (New York: W. H. Freeman and Company, 1983), p. 1, p. 1, p. 34.

㊴ Richard Taylor et al., "The Construction of Jackson Pollock's Fractal Drip Paintings", *Leonardo*, Vol. 35, No. 2 (2002), p. 203.

㊵ Roland Greene et al., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton University Press, 2012), p. 505.

㊶ Hugh Kenner, "Self Similarity, Fractals, Cantos", *Historical Fictions* (Athens: University of Georgia Press, 1995), p. 325.

㊷ Roland Greene et al., *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New Jersey: Princeton University Press, 2012), p. 505.

㊸ W. S. Merwin, "On Open Forms", *Regions of Memory*, eds. Ed Folsom and Cary Nelson (Chicago: University of Illinois Press, 1987), p. 299.

㊹ Marjorie Perloff, "Apocalypse Then", *W. S. Merwin: Essays on the Poetry*, eds. Cary Nelson & Ed Folsom

（Chicago: University of Illinois Press, 1987）, p. 123.

㊻ J. C. R. Hunt, "Introduction", *The Collected Papers of Lewis Fry Richardson* (New York: Cambridge University Press, 1993), p. 26.

㊼ Lewis F. Richardson, qtd. in Arkady Tsinober, *An Informal Introduction to Turbulence*, 2nd ed. (London: Springer, 2009), p. 111.

㊽㊾ Laurence J. Lieberman, "W. S. Merwin: Apotheosis of the Lepers", *The American Poetry Review*, Vol. 41.2 (March-April 2012), p. 41, p. 42.

㊾ Albert Spaulding Cook, "Metrical Inventions: Zukofsky and Merwin", *Forces in Modern and Postmodern Poetry* (New York: Peter Lang, 2008), p. 97.

㊿ 关于《山河无尽》的分形性质，参见 Rod Romesburg, "The Fractal Nature of Gary Snyder's Mountains and Rivers Without End", *College Literature*, Vol. 37.3 (Summer 2010), 1－25 页。

(52) W. S. Merwin, "Romanesque", *The Vixen* (New York: Alfred A. Knopf, 2006), p. 34.

(53) W. S. Merwin, "Fox Sleep", *The Vixen*, p. 69.

(54) W. S. Merwin, "Vixen", *The Vixen*, p. 69.

(55) Alice Fulton, "Of Formal, Free, and Fractal Verse: Singing the Body Eclectic", *Conversant Essays: Contemporary Poets on Poetry*, ed. James McCorkle (Detroit: Wayne State University Press, 1990), p. 192.

(56)(57) Wallace Stevens, "St. Armorer's Church from the Outside", 原文为："That which is always beginning because it is part/Of that which is always beginning, over and over", qtd. in Krystyna Mazur, *Poetry and Repetition: Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery* (New York: Routledge, 2005), 61, 61 页。

(58) Leonard M. Scigaj, *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets* (Kentucky: University of Kentucky Press, 1999), p. 41.

（作者单位：广东外语外贸大学英文学院）

责任编辑：魏丽明