

从“消极的能力”“诗人无自我”到 “想象之美为真”

——论济慈诗歌观点的有机统一性

傅修延

【摘要】英国诗人济慈的诗歌观点构成一个有机统一的理论系统：“消极的能力”关乎情感怠惰和认知延缓，这样的状态带来“平和”“从容”的创作心境，令诗人的灵感像“枝头生叶”那样自然降临；“诗人无自我”指情感与认知的休眠使诗人的“第二自我”离开诗人的肉身，“去填充其他的实体”并从其“个性出发来进行思考”，这样的“填充”显然需要通过想象的力量；“想象之美为真”强调的是美感的真实性，诗歌不必像哲学那样通过推理之类的认知过程来探求真理，而应当坚持由想象来追求美，通过感觉来创造美。济慈对诗歌的认识随时间推移而不断深化，却又能保持前后连贯以及观点之间的递进与衔接。

【关键词】济慈；诗歌；消极；自我；想象

【作者简介】傅修延，江西师范大学叙事学研究中心首席专家、文学院教授，主要研究领域为叙事学与比较文学。

【原文出处】《外国文学研究》(武汉),2021.2.44~57

【基金项目】国家社会科学基金重大项目“中西叙事传统比较研究”(16ZDA195)。

英国诗人济慈(John Keats, 1795-1821)诗论中引起后世强烈关注的部分,是其“消极的能力”“诗人无自我”与“想象之美为真”等观点,这些观点彼此密切相关,其中隐藏着济慈创作成功的秘密。学界对济慈已有许多研究,人们对“消极的能力”等可谓耳熟能详,但迄今为止尚未见到专论济慈上述观点之间联系的文章,也很少有研究深入阐释济慈提出这些观点的具体语境。^①笔者从多年来济慈研究中得出的体会是:要读懂济慈1819年《希腊古瓮颂》(“Ode on a Grecian Urn”)中的“美即是真,真即是美”(即其书信中所说的“想象之美为真”),需要先了解他在1818年所说的“诗人无自我”,而“诗人无自我”之说又源于他在1817年提出的“消极的能力”,这三者之间不仅有时间先后之别,更有逻辑演进的内在关联。本文正本清源,从济慈人生、书信与诗歌中爬梳出相关材料,对这三大核心观点作必要的背景还原

与关系论证。

一、“消极的能力”

“消极的能力”原文为negative capability,其别译有“消极感受力”“客体感受力”与“否定的能力”等。笔者以为negative capability还是译成“消极的能力”更为妥当,因为negative的中文对应词为“否定”与“消极”等,并无“客观”这一义项,而“消极”又比“否定”更接近济慈的原意——他在使用该词时并未想到要去“否定”什么;至于capability,其拉丁词源capere有“抓”“取”之类内涵,属于主动性质,译成“感受力”则有被动意味,不如用内涵更为广泛的“能力”,何况这是capability的第一义项。

译法不同带来了理解上的众说纷纭,一些不阅读原文的研究者更因此而隔靴搔痒甚至牵强附会。要想准确把握何为“消极的能力”,我们需要回到济慈提出这一概念之前的特定时空背景之下,看看济

慈当时何思何为。

1817年11月22日,济慈在给本杰明·贝莱(Benjamin Bailey, 1791-1853)的信中,谈到自己正处于一种特殊的情感状态之中:

超出此刻的任何东西都打动不了我。落日使我满心舒畅——要是有一只麻雀来到我窗前,我会分享它的生存,和它一道在地里啄食。听说别人遭到不幸,我的第一个反应是往往是:“有什么办法——这样他倒是有了一个考验自己精神力量的愉快机会。”亲爱的贝莱,我请求你,要是以后你观察到我只显得冷漠,别认为我是无情无义,而要把它看成是我的心不在焉——因为老实告诉你,我有时会整整一星期都陷入情感的麻木之中——而且,这种一直以来的表现使我开始怀疑自己,怀疑自己在其他时刻流露出来的情感是否真实——觉得这不过是看苦情戏流下的无聊眼泪。(38)^②

济慈写这封信时刚抵达离伦敦不算太远的贝尔福德桥,下榻于波克斯山下的“狐狸与猎狗”马店,为的是在这个清静地方一鼓作气完成《安狄米恩》(Endymion)的最后一章,按预定计划他还有500行要写。《安狄米恩》是一首以古希腊神话故事为题材的长诗,一位涉世未深的年轻诗人要进入想象中的神祇世界,惟有专心致志全力以赴,摒弃一切有碍于创作的杂念,因此他会说“超出此刻的任何东西都打动不了我”。

此刻的济慈已经切断了与现实世界的情感联系,戴上了“冷漠”“麻木”的假面具,对别人的不幸表现得“心不在焉”。然而正像济慈自己对贝莱所要求的那样,不要觉察到他“显得冷漠”就认为他真的是“无情无义”,济慈在短短的一生当中一直都在无私地帮助别人,现实中的济慈最不缺少的就是同情心,赠人玫瑰,手自留香,所以到头来他才会有那么多死心塌地帮助自己的朋友。此时“无情无义”的济慈是进入创作状态不为肉身约束的“第二自我”,用《小说修辞学》作者韦恩·布斯的话来说是“济慈1”(76),这位“济慈1”不是对一切都“无情无义”,而是只对与创作有关的事物发生反应,否则我们便无法理解引文一开始的“落日使我满心舒畅”,以及他要分享飞来

窗前麻雀的生存等表述。

请读者特别注意信中“情感的麻木”(feel not the influence of a Passion or Affection)这一表达方式。纵观济慈的创作,每当他使用类似的表达方式,都是他进入极佳创作状态的绿色信号。给贝莱写信后,济慈爬上波克斯山赏月,下山后手不停挥,当晚一口气写出了100来行诗,一周之后剩下的400行也全部完成。应当感谢波克斯山上明月的清辉,济慈下山后写出的那100来行成了《安狄米恩》第四章的转折点:长诗主人公经历许多挫折后落入了一个“宁静的石洞”,在这个“幸福的幽冥”“黑暗的天堂”中经历了“无梦的睡眠”之后,安狄米恩神秘而又轻松地清醒过来。清醒之后的安狄米恩摆脱了过去那种自我折腾的热病,他的目光穿透了所有的希望与失望,看到眼前的世界充满了福佑,万事万物在他面前焕发出迷人的光辉。济慈那晚在波克斯山顶仰望明月时,似乎也是这样从某个“宁静的石洞”中醒来,他感到与其不现实地要求人生尽善尽美,不如屏蔽自己对外界事物的情感反应。

由“情感的麻木”进入酣畅的欢歌,在《夜莺颂》(“Ode to a Nightingale”)中表现得尤为明显。这首颂诗起笔便写夜莺歌声给自己的听觉刺激:

我的心在痛,困盹和麻木
刺进了感官,有如饮过毒鸩,
又像是刚刚把鸦片吞服,
于是向着列斯忘川下沉:
并不是我嫉妒你的好运,

而是你的快乐使我太欢欣——(《济慈诗选》70)
这种难以名状的陶醉与欢欣,竟然始于一种服食鸦片般的“困盹和麻木”(drowsy numbness),它以“刺进了感官”的些微痛楚为先导,以“向着列斯忘川下沉”的深度遗忘为指归。只有“麻木”和“遗忘”到这种程度,“济慈1”才能从济慈躯壳中逸出,骑上想象中夜莺的脊背,在“美与真”“生与死”“欢乐与悲哀”“瞬间与永恒”和“艺术与自然”之间来回盘旋,做出一些令人咋舌惊呼而又快意惬意的高难度飞翔动作。

与其相似,济慈1819年4月间创作《咏睡眠》

“*To Sleep*”)与《赛姬颂》(“*Ode to Psyche*”)时表现出来的平和与从容,为其进入创作高峰的“红五月”铺平了道路。济慈在1819年5月间写成《夜莺颂》《希腊古瓮颂》《忧郁颂》(“*Ode on Melancholy*”)与《闲适颂》(“*Ode on Indolence*”)等4首颂诗^③,其中《夜莺颂》与《希腊古瓮颂》属于英诗中无可争辩的不朽之作,《忧郁颂》与《闲适颂》虽无法与它们媲美,但济慈的自我感觉良好,他在6月间对人说自己一年来最感得意之事是写了《闲适颂》。^④《咏睡眠》中反映的是对静谧境界的追求,其中既有对睡神的感激告白,也有他对自己平和心境的诗意表述。这是一种闲适淡定、宠辱两忘的情感状态,表明济慈此时与浮躁心态隔得很远。惟有真正做到不执着——不为物喜,不为己忧,才能够如诗中所说“躲进圣洁的遗忘”,获得闲云野鹤般的解脱与松弛。

《赛姬颂》的创作心态则无须专门分析,因为济慈在把这首诗抄给乔治夫妇时,他自己特意加了一番评点,说明写作时他的心态与以往完全不一样:“下面这首诗——是我最近写的,也是我第一次,仅有的一次凭着适度的心力来写的——我大部分诗都是在急匆匆中一挥而就——这次我写得从容不迫——我觉得它会因此读来更有富丽之感,我希望这会鼓励我怀着更为平和与健康的心态来写其他篇章”(253)。实际上,这种“平和与健康的心态”在写《咏睡眠》时已经出现,它是伟大作品将要问世的吉祥征兆。如同济慈自己所言,以前他的诗大多写得匆忙,无论是与亨特一道做十四行诗急就章的游戏,还是与雪莱比赛谁先完成4000行长诗,都是在写作速度上进行竞争,而诗歌的质量与写作速度往往是不成比例的。因此,这个时候他能够推重“写得从容不迫”,是一种难能可贵的认识转变。

诗人的创作心理虽然极为复杂,但从济慈相关论述与创作实践中,我们还是能够辨识出一条脉络清晰的思路,这就是以“麻木”与“遗忘”为标志的情感怠惰,乃是通往“平和”与“从容”心境的必经驿站。“麻木”与“遗忘”亦见于济慈的《在寒夜的十二月里》(“*In drear-nighted December*”)。该诗第一段赞美“快乐的树”和“快乐的小溪”,它们“带着甜蜜的遗

忘”,“从不记得”自己享受过的春夏时光,对于当前冰封雪冻的约束“从来、从来也不恼怒”。不仅如此,该诗第二段又以树和小溪为榜样劝喻人类(“但愿许多青年男女/也能够和你们相同”),同时又指出人类无法像树和小溪一样无动于衷——逝去的欢乐让人“心中绞痛”,而他们却“没法让感觉麻木以为抵御(nor numbed sense to steel it)”(《济慈诗选》103-104)。缺少了“麻木”与“遗忘”,人类确实会为尘世生活中的万千扰攘而心绪不宁,这种心态显然对诗歌创作不利。如前所述,与这种心态相对应的还有“冷漠”和“困盹”这两个词汇,它们与“麻木”与“遗忘”颇为相似,都属于《咏睡眠》中描述的似睡非睡状态。

或许有人会问:似睡非睡不就是昏昏欲睡吗,难道快要睡着了的人能做诗吗?还是再来看看济慈对这种状态的自嘲式描述吧:

即使是现在,对于我要干什么,我脑子里也是一锅粥,我的智力一定正处于一种退化状态——一定是这样的,上帝才知道我当时给你写的是什么,我带着自己一种情绪,或者说身体方面的问题,来打扰你——我的思想简直是一片空白。我现在的心气是这样:要是把我放到水底下,我都不愿挣扎几下浮上水面——我很清楚这全是胡扯。……我对这件事或任何什么别的事都提不起兴趣来。我弟弟去美国这件事没给我带来什么刺激,对他的婚礼我也是麻木不仁。这些都会淡忘掉[……]这有点像信天翁在展翅飞翔时酣然入梦。(98)

从济慈给弟弟和妹妹的通信中我们得知,他对二弟乔治去美国一事很是上心,根本不是“提不起兴趣来”(feel no spur),对其婚礼更不是“麻木不仁”(almost stonyhearted),因为他曾一再表达对弟妹乔治安娜的喜爱,甚至对J.H. 雷诺兹(J.H.Reynolds, 1794-1852)说:“我现在可不想死,因为我的生活中还有令人振奋的东西——我得看到我那在美国出世的小侄儿。”(122)“不愿挣扎几下浮上水面”这样的表述,体现了济慈一贯的修辞风格,他后来对J.A. 赫赛(J.A. Hesse, 1785-1870)说:“在《安狄米恩》中,我是跳起来一头钻进大海”(他给贝莱信中还有“魔鬼溺水”之类的比喻)。有过创作体验的人都知道,在想象的海

洋里沉潜太深,有时确实很难浮到现实生活的水面之上。济慈给贝莱写这段话是在1818年5月,此时《安狄米恩》已经出版,长诗《伊萨贝拉》(“Isabella”)刚刚杀青,气势宏大的《海披里安》(“Hyperion”)史诗正在紧张酝酿之中。高峰状态下的济慈,就像他自己所说的成了一头“展翅飞翔时酣然入梦”的信天翁,表面上信天翁是在酣然入梦,实际上它却在奋力展翅。这是一个极为精当的天才比喻:诗人“麻木”自己对现实生活的情感反应,犹如信天翁在飞越大洋的枯燥旅途中“酣然入梦”,这样做是为了更有力地扇动自己的精神翅膀。

“麻木”之类词语频繁在济慈诗歌与书信中出现,与济慈的医学背景大有关系。济慈在盖斯医院学习时,担任过外科医生的包扎助手,那时乙醚尚未开始使用,推进手术室的病人多半被用酒精或鸦片麻醉,手术刀下病人的痛苦呻吟常令前来观摩的学员当场昏厥。《夜莺颂》中“困盹与麻木”状态,诗人喻之为“有如饮过毒鸩,又像是刚刚把鸦片吞服”,说明济慈自己就有服食鸦片的体验,他对这类药物产生的精神反应颇为熟悉。学医的人对自己的身心状况要比常人敏感,济慈在书信中对自己心态的反复讨论,为后人研究其诗论提供了难得的背景资料。

至此可以对以上举述作一归纳,这就是济慈所说的“麻木”与“遗忘”等统统与情感怠惰有关。不了解这一点,我们无法正式进入对“消极的能力”的讨论。

1817年12月下旬,即济慈向贝莱宣布自己陷入“情感的麻木”的一个月之后,或者说在他向出版社提交自己第一部重要作品《安狄米恩》之后,济慈在致二弟乔治(George Keats, 1797-1841)和三弟托姆(Tom Keats, 1799-1818)的信中提出了“消极的能力”这个概念:

我和戴尔克细致讨论了各种各样的问题,没有争辩。一些事情开始在我思想上对号入座,使我立刻思索是哪种品质使人有所成就,特别是在文学上,像莎士比亚就大大拥有这种品质——我的答案是消极的能力,这也就是说,一个人有能力停留在不确定的、神秘与疑惑的境地,而不急于去弄清事实与原

委。譬如说吧,柯勒律治由于不能够满足于处在一知半解之中,他会坐失从神秘堂奥中攫获的美妙绝伦的真相。(43)

仔细揣摩这段话的意思,可以发现济慈不但主张“麻木”情感反应,在这里更进一步提出捐弃诗人的认知反应。^⑤所谓“消极的能力”,按济慈自己的解释,就是在创作阶段中“停留在不确定的、神秘与疑惑的境地,而不急于去弄清事实与原委”,“处于一知半解之中”,这种境界与陶渊明在《五柳先生传》中所说的“不求甚解”(《陶渊明集笺注》502)甚相契合。济慈用柯勒律治(S. T. Coleridge, 1772-1834)来做反面的例子,是因为他是浪漫主义诗人中的大学问家——此君有一次在进城路上与济慈相遇同行,“在这两哩路中,他提出了上千个问题”(237)来与济慈讨论,济慈因此断定柯勒律治在认知上的求索精神构成了对其艺术想象能力的妨害。

将“消极的能力”与延缓认知反应挂钩,济慈的一些相关话语就变得很好理解了,试读他在提出“消极的能力”两个月之后所写的《画眉鸟的话》(“What the Thrush Said”):

别急于求知吧。我一点没有;
但我的歌却和温暖的天同调。
别急于求知吧!我一点没有;
但黄昏却在聆听。凡是忧心于
无事可做的人,是不懒散的;
那自以为睡的,他必定清醒。(《济慈诗选》98)

济慈两个月前所说的“不能够满足于处在一知半解之中”(being incapable of remaining content with half knowledge),就是此处的“急于求知”(fret after knowledge),而“自以为睡的,他必定清醒”之语,也与上文讨论过的“展翅飞翔时酣然入梦”同义。如此看来,济慈是用诗句形式重申了“消极的能力”的重要性——画眉鸟不懂任何知识,它的歌声却有天然的温度,能令黄昏侧耳倾听。

《画眉鸟的话》最初见于济慈致雷诺兹的信中,济慈不但在信中写下了这首十四行诗,他还对“别急于求知”作了一番生动有趣的解释:

因此,让我们切莫急匆匆地乱窜,像蜜蜂那样不

耐烦地嗡嗡作响,在一门知识范围内或所有应到之处四下寻觅;我们所应做的是像花枝那样张开叶片,处于被动与接受的状态——在阿波罗的如炬目光下耐心地发芽生长,并从每一名惠施访顾于我们的尊贵昆虫那里获取灵感——它们带来我们吃的肉,露水给我们当饮料喝——我亲爱的雷诺兹,美丽的晨光作用于我的闲适之情,使我不由自主地陷入了这些思索——我没有读任何书籍——早晨对我说:你是对的——除了晨光之外我没想别的,歌鹤对我说这很好。(66-67)

济慈喜欢在起床之后写信,美丽的晨光带来的慵懒闲适之情,容易使人进入一种有所希冀的静候状态。他用“像蜜蜂那样不耐烦地嗡嗡作响”,形容“在一门知识范围内或所有应到之处四下寻觅”,这不就是上文所说的“急于去弄清事实与原委”吗?而“消极的能力”或曰“别急于求知”,就是变主动积极为被动消极——从蜜蜂的“急匆匆地乱窜”变为“像花枝那样张开叶片,处于被动与接受的状态”。“消极的能力”看似守株待兔,实际上却是以逸待劳,寓主动于被动之中,无为而无不为,无知而无不知,这样的静候心态最有利于灵感袭来。诗人一旦将认知心态调整到不急不躁,妙言锦句就会自然而然喷涌而出。济慈以前把写诗当作攀登悬崖和征服大海,现在懂得诗思需要像花枝那样在阳光下“耐心地发芽生长”,所以他会在晨起后既不读书也不思考,有意识地延缓一下自己的认知反应。

使用花枝比喻的一周之后,济慈在致约翰·泰勒(John Taylor, 1781-1864)信中又提到“如果诗之产生不像枝头生叶那样自然,那它还是不出来为妙”(70),这番话在济慈诗论中为人引用甚多,但人们往往对其作孤立研究,许多人认为济慈强调的是诗句之间的紧密联系,殊不知他说的“像枝头生叶那样自然”,其逻辑主语乃是“诗之产生”(poetry comes),因此这句话的意思仍为诗思应“耐心地发芽生长”。“消极的能力”在济慈诗论中是一个统摄性的概念,其要义为创作中认知主体“处于被动与接受的状态”,记住了这一点,阅读济慈诗歌与书信中的许多困惑都可迎刃而解。

二、诗人无自我

情感怠惰与认知延缓,发展下去就是“诗人无自我”(The Poet Has No Self)。

济慈提出“诗人无自我”,起初是有玩笑因素在内。1818年9月中旬,出版《安狄米恩》的泰勒与赫赛出版社宴请济慈与当时已小有名气的批评家威廉·哈兹利特(William Hazlitt, 1778-1830),济慈在谈话当中突然宣布他已经不再写诗了,因为诗歌中没有什么新东西可写,有价值的东西已经被前人发掘殆尽。赫赛对济慈谈话的夸张风格已经相当熟悉,因此他没把济慈的话当回事,但出版社特约编审理查德·伍德豪斯(Richard Woodhouse, 1788-1834)听后有些担心。这位逻辑严谨的律师坚信济慈的诗才,他在10月中旬给济慈写了一封情深谊长的信,鼓励他坚定不移地走诗歌道路。

一个多星期之后,济慈满怀感激地给他回了信,他戏谑地告诉伍德豪斯“我那天说的话是不可以作数的”,不可以作数的原因是“诗人没有自我”:

如果诗人没有自我,而如果我又是个诗人,那么我说我不想再写了,又有什么可奇怪的呢?难道我不可以在那非常的一刹那,从萨图恩与阿普斯的个性出发来进行思考?承认这一点是件挺糟糕的事情,但这一点硬是事实:我说过的任何一个字都不能理所当然地被看成是从我这个人的本我中流露出来的。(157-158)

这番话就其本身来说无异于诡辩,按照这种逻辑,诗人说任何话都不用自己负责,因为“在那非常的一刹那”他可能是在替别的什么人发言。济慈早年喜欢与朋友们玩论辩游戏,即用明显站不住脚的理由来为自己辩护,以锻炼口才和营造逗乐气氛,这种戏谑式的论辩风格也见于其书信,济慈多次在信中说自己写的东西近乎“诡辩”(sophistication)(67)和“胡扯”(nonsense)(300)。

“诗人说话不作数”显系游戏之言,“诗人无自我”却是非常严肃的艺术命题。伍德豪斯的来信,为济慈阐释自己的艺术领悟提供了契机,如果说他回信的風格是亦庄亦谐,那么在阐释这个命题时他是一本正经的。“诗人无自我”并非心血来潮之论,它是

“消极的能力”之说的自然演进,济慈对这个问题一直在做认真仔细的思考。如前所述,济慈提出“麻木”情感和延缓认知,为的是“济慈1”能不受环境与信息的干扰,进入有益于诗思的创作状态。这里他进一步将“我”与“我这个人的本我”(my identical nature)脱钩,宣布“我说过的任何一个字都不能理所当然地被看成是从我这个人的本我中流露出来的”,这真是石破天惊之语!西方文论史上第一次试图区分“真实的作者”与“隐含的作者”,笔者认为始见于济慈的这封信,但这两个概念的正式命名却是在一个世纪之后。这句话中的“我”应理解为“济慈1”,而“我这个人的本我”则为济慈的肉身,所谓“诗人无自我”,指的是诗人“在那非常的一刹那”不为自己的肉身所累,自由地进入观察对象的内在世界,并从其“个性出发来进行思考”。

在与出版社编辑打交道时,济慈为了让他们信服自己的作品,总喜欢将自己独到的艺术见解陈述一番,这次伍德豪斯来信搔到了他的痒处,于是就有了以下酣畅淋漓、洋洋洒洒的一大段议论:

说到诗人的个性(我指的是,假如我能算回事的话,我自己作为其中一员的那类个性;它和华兹华斯所属的那种可称之为崇高的自我中心者判然有别,它是一种自成一体的自在之物),它不是自己——它没有自我——它是一切又不是一切——它没有个性——它喜好光亮与阴影,不管是丑还是美,是低还是高,是富还是穷,是贱还是贵,它总爱率性而为——塑造一个伊阿古,对他来说就像塑造一个伊摩琴那样高兴。令道德高尚的哲人吃惊的,会使玩世不恭的诗人欢喜。它对事物黑暗面的探析,与它对事物光明面的玩赏一样无害,因为这两项都只止于静观。一名诗人是生存中最没有诗意的,因为他没有自我——他要不断地发出信息,去填充其他的实体——太阳、月亮、大海、世上的男男女女,作为有冲动的生灵,他们都是有诗意的,因此都有不变的特征——而诗人却没有,没有自我——他绝对是上帝创造出的最没有诗意的生灵。(157)

致伍德豪斯之信在济慈诗论中具有里程碑般的重要意义,因为其中提出了“诗人无自我”“诗人无个

性”和“诗人无诗意”等命题。“诗人无自我”已经不难理解,情感与认知处在麻木、停滞状态中的诗人,确实像泥塑木雕一样无“自我”可言。“诗人无个性”和“诗人无诗意”则是这种观点的进一步发挥:世上万物皆有个性,惟独诗人没有,因为他不能像“自我中心者”那样拥有鲜明的个性选择,他必须既喜好光亮又喜好阴影——只要它们与自己的创作有关;世上万物皆有诗意,而诗人的躯体只剩一个空壳,因为其诗魂已从皮囊中翩翩飞出,填充于所观察的“其他的实体”之中。济慈两个月前刚从英格兰湖区与苏格兰高原旅游归来,对于一个静静地瞻仰过彭斯墓、观赏过艾尔萨嶼岩、芬格尔石洞并攀登过不列颠最高峰的人来说,人的自我实在是太渺小了,“太阳、月亮、大海、世上的男男女女”才是伟大的,才是有诗意的观察对象。看过罗伯特·彭斯(Robert Burns, 1759-1796)墓之后他说:“最令人愉快的一种消除自我的方法是来到像彭斯故居这样的圣地”(121)。济慈用“有冲动的生灵”(creatures of impulse)来形容世间男女与日月大海,言下之意是诗人与冲动无缘,这与其“消极的能力”之论一脉相承。诗人当然也是“世上的男男女女”中的一分子,但别人有“冲动”而诗人只能“止于静观”(end in speculation),所以“他绝对是上帝创造出的最没有诗意的生灵”。

需要特别引起注意的是,缺乏冲动与“止于静观”,并不意味着绝对意义上的怠惰无为。“他要不断发出信息,去填充其他的实体”(157)之语,表明了一种与被动接受不同的主动出击姿态。在提出“消极的能力”的同时,济慈反对急于求成,强调应耐心等待诗思降临,这并不意味着他只知消极静候。恰恰相反,他多次在书信和谈话中提到,他可以分享在地里啄食的麻雀的生存,他能够感受到沉睡在深海底的贝壳的孤独,他甚至说过他可以进入一只没有生命的撞球的内在,为自己的圆溜光滑而感到乐不可支。这是一种凭借强大想象力进入“其他实体”内在世界的创作思维,别的诗人当然也有这样的思维,但济慈的想象力特别发达,在“其他实体”的内在世界里沉潜得极其忘我,所以他能抵达别人不可企及的深度。

可能有人会觉得济慈的“静候”与“填充”相互矛盾,其实它们犹如鸟之两翼,其两极伸张维持了“诗人无自我”的理论平衡:诗人越是没有自我,越是不带情感色彩和先入之见,就越容易攫获不期而至的灵感,也越容易用想象“去填充其他的实体”,这样才能做到“是一切又不是一切”。至此,我们明白济慈采用的是一种“将欲取之必先予之”的方法:无自我则无物不我,无个性则无处不见个性,无诗意则万事万物皆生诗意。如此说来,所谓“消极的能力”,实际上还是一种积极的能力,“诗人无自我”不但与浪漫主义诗风无违,骨子里甚至更为激进!

在华兹华斯、拜伦、雪莱等“自我中心者”纵横驰骋的英国浪漫主义诗坛,济慈的“诗人无自我”可谓独树一帜,那时候人人都在不加掩饰地张扬自我,惟独济慈提出诗人不仅没有自我,甚至还没有个性与诗意!当然,我们已经知道济慈不是真的认为诗人没有自我,“诗人无自我”中的“自我”仅仅指的是“我这个人的本我”,这个没有冲动的“自我”只能“止于静观”,而“我”(诗人的“第二自我”)却承担着“填充其他的实体”的出击任务,将“我”与“我这个人的本我”区分开来,是济慈对浪漫主义诗论乃至西方文论的一大贡献,表明他在这个问题上看得比别人更为深刻细致,表述得比别人更为透彻精微。

济慈选择“诗人无自我”这种表达,根本原因在于对华兹华斯等人的“自我中心”(egotistical)倾向不以为然。他的书信中有多处对“自我中心者”的批判,在距去世不到半年的致雪莱信中,他仍不忘对“自我中心”作一番含沙射影式的讥弄。济慈反对诗歌中的自我横溢,他赞赏的是以退为进和后发制人,在书信中他用生动的形象对这两种风格作了比较:

我们讨厌那种明显是有心要摆布我们的诗歌——假如我们不同意,它似乎就要将两手往腰间一叉,做出个不肯善罢甘休的样子来。诗歌应是伟大的而不是强制性的,它能够进入人的灵魂,以其主题而不是以其自身来打动读者或引起赞叹——那些退居一隅的花儿是多么美丽!要是它们蜂拥到大路上来,大叫着“羡慕我吧,我是一朵紫罗兰!宠爱我吧,我是一朵樱草花!”它们的美将会怎样

褪色呢?(61)

“自我中心”诗歌之所以惹人讨厌,是因为它那指手画脚的“强制性”妨碍了读者接受——谁都不愿意在欣赏诗歌时被人随意摆布。“那些退居一隅”的花朵代表济慈推崇的诗歌,它们凭“消极的能力”创作出来,其中几乎觉察不到诗人“自我”的存在。

济慈致伍德豪斯信中的行文风格,脱胎于他当年与朋友们一起玩的论辩游戏,然而不同的是,此时济慈并不是故作惊人之论,他那看似“极而言之”、漫不经心的一系列论述,伏源于自己的创作实践与艺术感悟,具有高度的内在周延性与理论自洽性。济慈不像其他浪漫诗人那样具有高等教育背景,也未写出像《抒情歌谣集·序言》(“Preface to Lyrical Ballads”)那样正式的浪漫主义诗歌宣言,但若将以上列举的济慈言论依次排放,集合在“诗人无自我”的标题之下,俨然是一篇井然有序、自成一体的鸿文。

我们不妨对其逻辑思路与认识进程作一番梳理与归纳——1.情感怠惰(表症为“麻木”“遗忘”“冷漠”和“困盹”等)有益于进入“平和”“从容”的创作心境;2.认知延缓(“处于一知半解之中”“处于被动与接受的状态”)有益于创作灵感像“枝头生叶”那样自然降临;3.能够进入这种状态,便是具备了“消极的能力”;4.情感与认知既已休眠,诗人当然失去了“自我”(“我这个人的本我”),其“个性”与“诗意”也无从谈起;5.“诗人无自我”意味着诗人的“第二自我”离开诗人的肉身,“去填充其他的实体”,从其“个性出发来进行思考”。勾勒出这种思维脉络之后,我们看到“诗人无自我”的最终落脚点(第5点),在于“填充其他的实体”,不言而喻,这种“填充”需要通过想象的力量。济慈这一系列闪耀着天才光芒的滔滔宏论,讨论了与诗歌关系最为密切的三大主观因素:情感、认知与想象,涉及了“消极与积极”、“静候与填充”等一系列矛盾范畴,提出了“消极的能力”“诗人无自我”等重要观点,作者的认识随着时间推移而不断深化,但又能保持前后连贯以及观点之间的递进与衔接。尤为令人叹服的是,他以“消极”“无自我”为关键词来表达艺术主张,与那些直接挥舞“自我”“个性”旗帜的做法相比,更能展示诗人“自我”的能动作

用,更符合诗歌艺术的自身规律。

三、“想象之美为真”

文学是想象的艺术,诗歌创作中的想象究竟是一种怎样的思维,这是诗人、读者和批评家共同关心的重要问题。济慈诗论中对想象的阐述,受后人关注的程度不亚于“消极的能力”与“诗人无自我”,但人们很少注意三者之间的联系,更没有循此联系对其想象说进行全面深入的探究。

济慈在想象问题上所持的观点,是在与贝莱交锋中提出来的。1817年9月,济慈接受牛津大学进修生贝莱的邀请,从伦敦来到牛津,在校园内住了一个月。济慈在这里除了写作《安狄米恩》第三章外,还与朝夕共处的贝莱进行了深入交流。贝莱比济慈年长4岁,对柏拉图、亚里士多德、但丁、弥尔顿等作家以及中世纪文学、英国诗歌等均有较为深入的理解,谈起哲学话题来更是头头是道。贝莱的理性思考和哲学背景唤起了济慈的好奇心,他感到这个朋友代表着一个对他来说相当陌生的领域,他和贝莱是完全不同的两类人:一个代表诗歌,另一个代表哲学,或者说一个主要通过感觉来追求美,而另一个更多通过认知来追求真。这一点反映在两个月后他致贝莱的信中,他在信中称贝莱为“渴求真理的人”——“对他们来说岁月必定带来哲学情怀”,而他自己则是“乐于享受感受的人”——“我从来就不能理解,怎么可以通过按部就班的推理来判断哪件事是真的——而事情就得是这样——最伟大的哲学家要是不排除许多异议,他能达到自己的目标吗?不管怎样,我宁愿过一种感觉的生活,而不要过思想的生活!”(37)

如前所述,济慈喜欢通过与朋友的辩论来锤炼自己的思想,不同观点之间的碰撞与砥砺,必定会溅击出明亮的火花,更何况他与贝莱正好处于“美与真”“形象思维与逻辑推理”的两端。济慈此前从朋友或师长那里得到过不少教益与启发,但它们基本上都未超出文学艺术的范畴,没有谁能像贝莱那样从逻辑推理角度对济慈的诗学观点提出拷问。贝莱在哲学上其实并无多大建树,但当时他正在这个领域中孜孜不倦地学习和思考,因此无形中充当了济

慈思想的磨刀石。在致贝莱信中,济慈谈到他“一直渴望讨论想象问题”,从信中大量涉及想象的内容来看,想象是他和贝莱之间的重要话题。时至今日,我们已无从知晓贝莱持何种观点与济慈辩论,但有一点可以确定,这就是贝莱强调了哲学与真理之间的联系,而济慈作为爱美的诗人,为了证明诗歌中的美并非虚妄,也把美与真挂起钩来:

我对什么都没有把握,只除了对心灵情感的神圣性和想象力的真实性——想象力以为是美而攫取的一定也是真的——不管它以前存在过没有——因为就像对爱情的看法一样,我对我们所有激情的看法都是,它们发展到极致时都能创造出纯粹的美——简单点说,你可以从长诗第一章以及上次我寄去的短歌中了解到我最钟爱的思想——这首诗通过幻想来表现类似事情发生的可能方式——想象力与亚当之梦好有一比——他一觉醒来发现一切都成了现实。(37)

美属于艺术范畴,真属于认识范畴,两者原本不相交集,济慈如果不是遇到了贝莱,他可能不会这样提出问题。历史就是这样由许多偶然组成,这种偶然一旦发生,又会产生其后续影响。没有“想象之美为真”——即致贝莱信中的“想象力以为是美而攫取的一定也是真的”(What the imagination seizes as Beauty must be truth)这段话,也就不会有《希腊古瓮颂》中的“美即是真,真即是美”(Beauty is truth, truth beauty)。“美即是真”这种提法,带有济慈与人辩论时那种“极而言之”的风格,但这个时候的济慈,确实相信想象力具有无所不能的威力,它能够创造出纯粹的美,能够在攫获美的同时将其变为真,不管它以前是否有过真实的存在。《圣经》中亚当从梦中醒来后发现他的祈祷成了现实,写作《安狄米恩》时的济慈也像做梦的亚当,他心目中的美虽然是由想象创造出来,但完全可能以一种真的方式存在——这里所说的“真”兼具真实与真理两种含义。

济慈研究者对贝莱后来的表现多有指责,但不管怎么说,贝莱对济慈诗论的形成与发展有过巨大贡献,和他待在一起的日子构成了济慈思想的突飞猛进阶段,写给他的书信成了济慈诗论中最富灵感

的篇章。贝莱之所以能够扮演如此重要的角色,并不是因为他们之间的友谊最为笃挚,而是因为他所持的哲学立场给济慈带来醍醐灌顶般的思想启迪。这种启迪不是改变观点,恰恰相反,贝莱这位“反方辩手”让济慈懂得,诗歌不能像哲学那样通过推理之类的认知过程来探求真理,而应当坚持自己的艺术本位,即经由想象来追求美,通过感觉来创造美——“我对我们所有激情的看法都是,它们发展到极致时都能创造出纯粹的美”。贝莱很可能谈到过哲学思维中也有想象和感觉,济慈对此未予否定,因为他把贝莱这类“渴求真理的人”界定为“有想象力但同时又关注想象结果”,“他们的生存部分依赖于感觉,部分依赖于思想”,但是在诗歌的想象中,济慈没有给推理之类的认知留出半点位置——“我宁愿过一种感觉的生活,而不要过思想的生活”之语,表明他将认知逐出想象的坚决态度。

济慈这种仅凭感觉展开的想象,与通常意义上的形象思维有几分相似,但其感性色彩更为浓烈,理性成分更为稀薄。他在致贝莱信中这样解释与“与亚当之梦好有一比”的想象:

亚当的梦境适用于这里,看起来这个故事能使人相信:想象力及其在天界的反映,可以和人生及其在精神上的反映等量齐观。但如我刚说过的那样,通过不声不响地反复作用于精神层面,具有想象力的简朴心灵可望在某种神妙的瞬间获得报偿——举个以小喻大的例子——你是否从未被一段熟悉的老歌打动过?——在一个美妙的地方——听一个美妙的声音吟唱,因而再度激起当年它第一次触及你灵魂时的感受与思绪——难道你记不起你把歌者的容颜想象得美貌绝伦?但随着时光的流逝,你并不认为当时的想象有点过分——那时你展开想象之翼飞翔得如此之高——以致于你相信那个范型终将重现——你总会看到那张美妙的脸庞——多么妙不可言的时刻!(37)

这番话讨论的主要是感觉,所举的例子是在“一个美妙的地方”,重听“一个美妙的声音吟唱”“一段熟悉的老歌”时,人们心中浮现的万千感慨。济慈认为当初“你把歌者的容颜想象得美貌绝伦”,时过境迁之

后,“你”竟然不觉得“当时的想象有点过分”,而且在想象的强力作用之下,“你”甚至会“相信那个范型终将重现——你总会看到那张美妙的脸庞”。济慈在这里涉及了时间进程对想象及其记忆的影响,由于这段文字有点语焉不详,我们无从管窥他所分析的奇妙体验。但有一点可以确定,这番话提到的想象主要诉诸感觉,与逻辑推理完全无缘。必须牢记的是济慈这里的交流对象是贝莱,两人之间面对面的辩论被移到书信当中,济慈想要告诉贝莱的是:想象之美要靠微妙的感觉来攫获,诗歌中美的王国隐藏至深,非按部就班的理性思维所能抵达。

细心的读者可能已经注意到,正是在与贝莱讨论想象问题的这封信中,济慈谈到自己陷入了“情感的麻木”,一个月后他便熔铸出“消极的能力”这个新概念,由此我们看出其诗论各部分之间的内在联系:济慈想象说中对认知的排斥,缘起于他和哲学界人士的接触,这种排斥后来演化为延缓认知的“消极的能力”,并在更后的“诗人无自我”中发挥了为诗人肉身减负以利于想象出击的作用。即便是在巅峰之作《希腊古瓮颂》中,济慈仍不忘抑制求知冲动,他在说出“美即是真,真即是美”之后立即告诫——“这就包括你们所知道、和该知道的一切”(that is all/ye know on earth, and all ye need to know),意思是得到了这个结论就已足够,不用再去多想什么。

在提出“消极的能力”的那封信中,济慈在批评了柯勒律治“不能够满足于处在一知半解之中”之后,紧接着也来了一句相似的总结:“像这样连篇累牍地追演下去,得到的结论也许不过是:对一个大诗人来说,对美的感觉压倒了一切其他的考虑,或者进一步说,取消了一切的考虑”(43)。单独读这个结论也许会感到突兀,但如把它放在他与贝莱辩论的背景上,意思就变得非常明白了:诗歌不是哲学,认知在其中不是第一位的,对诗人来说最重要的是“美的感觉”,“一切其他的考虑”都应当被这种感觉“压倒”或“取消”。

讨论至此,济慈诗歌观点的有机统一性已清楚地显示出来——对认知的排斥是其中一以贯之的红线,如果没有这条内在线索,诗论各部分就会彼此离

析,无法形成一个井然有序的逻辑整体。不仅如此,挑明了这条线索之后,济慈诗论的目的性随之呈现:排斥认知最终是为了凭感觉去展开想象,“消极的能力”与“诗人无自我”固然有其不可磨灭的贡献,但它们只是通向目标的桥梁和手段,其功能是为“对美的感觉”做出铺垫。形象地说,“消极的能力”与“诗人无自我”是两位殷勤的服务员,只有在它们的帮助下,诗人才能取消“一切其他的考虑”(即排斥认知),“展开想象之翼”在美的世界里轻松飞翔。

注释:

①专论“消极的能力”的文章有:黄擎、许诚的《约翰·济慈“消极感受力”内涵解析》(《外国文学研究》2015年第6期)、徐玉凤的《“消解力”诗学观考辨——济慈“Negative Capability”重译问题》(《外语研究》2017年第3期)和黄晓艳的《谈济慈的“否定能力”》(《国外文学》1999年第4期)等。

②Letters of John Keats, edited by Robert Gittings, Oxford UP, 1970. 本文所有相关引文均出自该书,并由笔者自译(《济慈书信集》,傅修延译,东方出版社,2002年),以下只在引文后标出英文版的具体页码,不再一一说明。

③《无情的妖女》(“La Belle Dame Sans Merci”)完成于4月28日,总体上也属这一时段。

④“You will judge of my 1819temper when I tell you that the

thing I have most enjoyed this year has been writing an ode to Indolence.”(我告诉您,我这一年来自己感到最得意的事是写了《闲适颂》,您可凭这句话判断我1819年的心绪)。详见Letters of John Keats, p.259.

⑤着重号为论者所加,以示强调。下文均同。

参考文献:

[1]韦恩·布施:《隐含作者的复活:为何要操心?》,申丹译,《当代叙事理论指南》,詹姆斯·费伦、彼得·拉比诺维茨主编,北京大学出版社,2007年。

[Booth, Wayne C. “Resurrection of the Implied Author: Why Bother?” Translated by Shen Dan, A Companion to Narrative Theory, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Peking UP, 2007.]

[2]《陶渊明集笺注》,袁行霈撰,中华书局,2003年。

[The Collation and Annotation of the Complete Works of Tao Yuanming. Annotated by Yuan Xingpei, Zhonghua Book Company, 2003.]

[3]Keats, John. Letters of John Keats. Edited by Gittings Robert, Oxford UP, 1970.

[4]济慈:《济慈诗选》,查良铮译,人民文学出版社,1958年。

[---. The Poems of John Keats. Translated by Zha Liang-zheng, People’s Literature Publishing House, 1958.]

From “Negative Capability,” “The Poet Has No Self” to “What the Imagination Seizes as Beauty Must Be Truth”: The Organic Unity of Keats’s Views on Poetry

Fu Xiuyan

Abstract: John Keats’s views on poetry constitute an organic and unified theoretical system. “Negative capacity” is related to emotional languidness and cognitive delay. Such a mental state brings a “leisurely” and “peaceable” creative mood, which makes the poet’s inspiration come naturally like “leaves growing on the branches”. “The poet has no self” means that the dormancy of the poet’s emotion and cognition forces the “second self” to leave his physical body in order to “fill some other Body” and “cogitate based on its character,” and such a “filling” clearly needs to be done with the power of imagination, “What the imagination seizes as Beauty must be truth” emphasizes the authenticity of aesthetic feeling: poetry does not need to seek truth through inferential cognitive process like philosophy, but it should insist on pursuing beauty by imagination and creating beauty through a keen sense. Keats deepened his understanding of poetry incessantly with the passage of time, but still kept it coherent and sustained a progression and cohesion between his viewpoints.

Key words: Keats; poetry; negative; self; imagination