

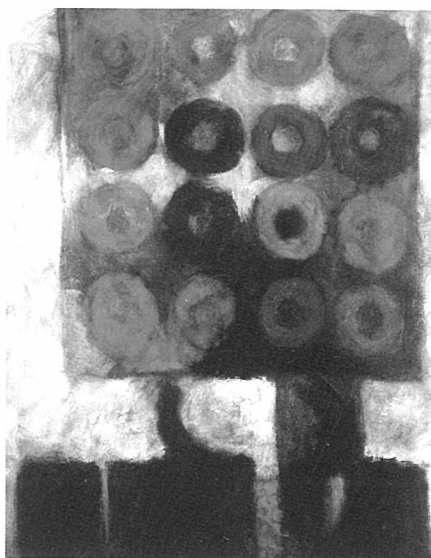
No.6 2011

外国文艺 2011 年第 6 期 (总第 201 期)

外国文艺

Foreign
Literature
and Art

www.yiwen.com.cn



《盖十五号》 木坂野藤画 192 × 130cm (1966)

“海德”褒——不曾是过客

悍海之恋“删”海明威

迷舟之菲茨杰拉德：“大亨”尚未完成，完美依旧

毕晓普：律动百年的点唱机

“译”苦，思甜

第八届卡西欧杯翻译竞赛获奖译文选登

■ 聚焦 Focus



海明威

Weaving Through, Surviving and Drifting

5 穿行, 在逃生的逆旅中

盛于蓝 顾真 作

Fitzgerald V.S. Hemingway

18 菲茨杰拉德 V.S. 海明威

杨仁敬 编译

To Watch and Write with "A Painter's Eye"

28 用“画家的眼睛”观察生活, 表现生活

——纪念美国小说家海明威逝世五十周年

杨仁敬 作

Principle of Simplicity in Translating *The Old Man and the Sea*

35 去冗取简是上策

——《老人与海》中译本读后

张禹九 作

Two Tycoons plus Two Literary Visions

48 两个大亨, 两种文学观

——《末代大亨的情缘》版本谈

黄福海 作

Observation and Criticism in Times of Jazz Age

58 爵士时代的观察与批判

——《美与孽》译序

吴刚 作

■ 品读 Savour

Boat

64 船

[加拿大] 阿里斯德尔·麦克莱奥德 作

刘克东 栗敏捷 译

A Letter to My Friend

80 致友人的一封信

[俄罗斯] 若尔科夫斯基·亚历山大·康斯坦丁诺维奇 作

张晶 译



菲茨杰拉德



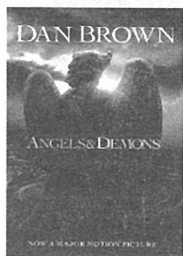
《末代大亨的情缘》
(1995年版)



若尔科夫斯基·亚历山大·康斯坦丁诺维奇



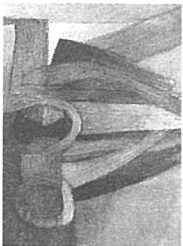
毕晓普



《天使与魔鬼》
(2009 年版)



岛田雅彦



《过客》，画布丙烯
画，120 × 120cm
(1978)

■ 名人坊 About Celebrity

Elizabeth Bishop: Writing Poetry Is an Unnatural Act

86 “写作是最不自然的举动”

——评毕晓普的手稿集《爱伦坡 & 自动点唱机》

梅申友 作

■ 书话 Book Bench

Preface to All My Sons

103 推责辩护愧 妥协否认悔

——《都是我的儿子》序

[英] 克里斯托弗·比格斯比 作

于玲娜 译

■ 译家之言 Insight of Translation

Talk on Translation After Translating Dan Brown's Novels

117 丹·布朗小说译后谈译

朱振武 作

■ 访谈 Interview

My Connection with the Akutagawa Prize

125 我与芥川奖的渊源

——岛田雅彦当选芥川奖评委之《文学界》采访稿

马惠 译

■ 美术馆 Gallery

Szyszlo: A Hedgehog-Type Artist

137 刺猬型艺术家希什罗

欧阳英 作

144 第八届 CASIO 杯翻译竞赛一等奖译文及点评 (英语组)

150 第八届 CASIO 杯翻译竞赛二等奖译文及点评 (法语组)

156 《外国文艺》2011 年第 1—6 期总目录

“写作是最不自然的举动”

——评毕晓普的手稿集《爱伦坡&自动点唱机》

梅申友 作

毕晓普无疑是美国二十世纪中叶成就最大的诗人。她生前即享有诗名，不过仅限于诗歌同行之间。就社会知名度而言，她远不及当时风头正劲的洛威尔、普拉斯、贝里曼和塞克斯顿等自白派诗人。她的作品在普通读者中的传播，是她逝世后的事。她如今诗人地位的确立，不是因为年幼失怙的不幸遭遇，或侨居异国的传奇经历，也不是因为嗜酒如命的癖好、不同寻常的性取向，而是因为她那些质地纯粹的诗歌。

毕晓普的诗歌产量不高——甚至可以说——很低。她一生只出版了四本薄薄的诗集，总共才八十九首，平均一年只写两首（最后一部诗集《旅行之三》只有九首，却赢得了评论家的交口称赞）。如此少的作品，似乎跟她如今大诗人的地位不大相称。然而这些作品在质量上却是惊人的，诗艺完美精湛、主题深刻多样，整体上呈现出的是一颗不断探索的心。跟艾略特、拉金一样，毕晓普是以少胜多、以质取胜的诗人。

其实，她也写了不少，只是没有变成铅字而已。原因是她对作品的质量要求极高，凡是未达到标准的作品她都拒不出版。她老早就说过，为了一首好诗，等上四

十年也愿意！果不其然，名作《驼鹿》不到一百七十行，从最初的酝酿、反复修改，至最终脱稿，前后长达二十年。真正的艺术需要的就是这种高度自觉、自律（乃至自虐）的创作态度。

正因如此，新近出版的毕晓普手稿选集才引起了诗歌界、文化界的广泛注意。《纽约客》的诗歌栏目编辑爱丽丝·奎恩是毕晓普的忠实读者，为了弥补诗人作品太少的缺憾，她去瓦萨女校（诗人曾就读于此）图书馆特别档案处爬罗剔抉经年，从诗人三千五百多份文稿中整理出了这本《爱伦坡 & 自动点唱机》，副标题是“未结集的诗歌、手稿及片断”。文稿出版后，受到专家和读者的广泛好评。然而在一篇喝彩声中，也听到了个别质疑的声音，如批评家海伦·文德勒就认为出版手稿是违背诗人心愿的做法，因为毕晓普生前已经明确表示不愿出版这些作品；其次，这些作品质量参差不齐，有成功之作，可也有不少有句无篇的蹩脚之作，因此只能称之为“未出版的诗歌”，而不应该称为“未结集的诗歌”。言下之意是出版这样的集子，完全是多事之举。更有人担心：这样一本瑕瑜并存的集子的出版，是否会有损毕晓普作为完美写作者的令名呢？真可谓爱之深、护之切。其实，这样的担忧是没有必要的。除非是极少数的天才，对大多数人来讲，创作必然是要经历一个反复修改润饰的过程。能够顺利完稿还属于比较幸运的情况，很多时候因为诗思受堵，有可能让文字成为永远的待产儿。毕晓普预感到畸胎或死胎的可能，宁愿不让其公之于世，这种高度自律的创作精神只会为她赢来更多的敬意。从读者的角度来说，这样一部私密档案的公开的确是一件好事，诚如奎恩在采访中所言：“我最大的欣悦和收益是知道了毕晓普那些年的所思所想，发现了她那些新颖的表达方式以及洞悉她精神世界的新门径。”

奎恩所谓的“那些年”，指的是从二十年代末至1979年诗人逝世之间五十多年的时间。诗稿共分五部分，依次是少女年华（二十年代中后期）、大学时光及周游岁月（1927-1936）、迁居基韦斯时期（1937-1950）、旅居巴西时期（1951-1967）和返归美国时期（1968-1979），共计一百零六首诗歌，这比她生前出版的诗歌数量还要多，可见她并不是先前人们认为的那种“惰于动笔”的诗人。

书的标题《爱伦坡&自动点唱机》，取自一首诗的题目，颇能看出诗人的趣味：她不仅喜欢爱伦坡那种形式齐整、格律严谨的诗歌，也喜欢自动点唱机里飘出来的乐曲。后一点可能让读者很吃惊，可在毕晓普看来，诗歌和流行音乐并不矛盾，好的诗歌若能配上动听的音乐，让人传唱，是值得庆幸的。《诗全集》里的《黑人歌手之歌》和《写给雨季的歌》，都是以“歌”为题而作的名作。这部手稿集里也有一首爱情小唱：

情人节献词

看看这里，我远方的爱人，
我躺在这冰冷的床板上叹息，
只为了远方的那个人。
我，她从未想起。
即使想起，也不关心。
房客们哐上门步入大厅
准备出去透透气提提神。
—— 如此美好时辰！

黑人们吹起口琴，
我却落寞凄凉，
为什么这样，
我不能对人讲。
棕榈树欢快地沙沙作响，
粉红的女裤挂在晾衣绳上，
吹着口哨的房客们兴奋异常。
哦，接受这份情人节的礼物，
我是真爱你的人！

这种对诗歌乐感的强调，也许是她和爱伦坡之间能产生共鸣的原因。对于这位被众多现代派否定的现代诗人，毕晓普是深为喜爱的。她虽不像爱伦坡那样认为美是诗歌的唯一目的，可也认为美是诗歌的目标之一，诗歌是诗人苦心孤诣的结晶。再来看看手稿集里的一首少作：

我在山上碰见一名男子，
银白的胡须、亮闪的斗罩，
一双尖足鞋，说起话来，
像神秘的烟雾在我周围萦绕。

他说会带我到遥远的地方，
去巴比伦，探访荫地。
唱着一支不成调的歌，
他牵着我的手上路。

一路上鸟儿在他头顶飞旋，
迅疾欢快地鸣啭，
树木都因某个把戏而发笑，
兔子一路跟着轻跳。

那不是晚上，那不是正午，
只是晦暗一片，冷寂空荡。
我们来到一座小屋，
房顶、小门和四面的壁墙。

他领我进去，将我丢在那里，
然后关上门，悄无声息。

他在外面祈祷——我觉得
那是说错了的祈祷文。

“这是什么奇地异邦？”
他透过锁眼，慢问又嘘声。
门锁咔哒两声，微风呜咽一阵，
他便消失无影踪。

一个神秘被俘的故事，用的是传统的韵体，乐感十足。跟爱伦坡一样，毕晓普特别强调韵律的使用。她不仅写过格律严谨、形式整饬的田园诗（villanelle）、六合诗（sestina）和十四行，即便是在看似散文的自由体里也不时地用韵。在她看来，韵脚是“神秘的构造”。

这首诗里不止有爱伦坡的调子，也能瞥见济慈的影子——尤其是那首迷离鬼魅的《无情妖女》，讲的都是中途被俘的经历，有中古传奇的神秘意境。不同的是，憔悴悲伤的骑士变成了单纯幼稚的女孩，长发妖女化成了白须男子。这是对前辈诗人的继承和改造。毕晓普注重传统，赞同艾略特在《传统和个人才能》一文中的观点，认为个人的诗才离不开对传统诗歌的研读。她对英语经典诗人非常熟悉，可也不是个个喜欢，而是带着鲜明的个人趣味。在她看来，莎士比亚的言辞太过绚烂，弥尔顿的语气过于沉重。且看手稿里这首风趣的短诗：

莎士比亚、弥尔顿，
让他们下榻希尔顿酒店；
我情愿待在
齐克雷旅社。

齐克雷（Chico Rei）是巴西黑金市一家旅馆，在规格上自然比不上希尔顿那般豪华，可自有让人心动的一面：朴素、干净，让人有宾至如归的感觉。最适合的

宿客，当是十七世纪的宗教诗人乔治·赫伯特，这是毕晓普最喜欢的英国诗人。她欣赏的不是他虔诚的信仰，而是那清新自然的语言：

美好的一天，如此明亮、清宁，
这是大地和天空的婚礼：
今夜的露珠必然为你的沉落哭泣，
只因你难逃死期。（《美德》）

其次是直接干脆的口吻：

碰到时间，我说“偷懒的家伙，
你的镰刀太钝。不想丢脸的话，就给我快磨。”（《时间》）

还有作为玄学派诗人的奇思：

我的房东是个富裕的大人，
可我的财运不旺，于是斗胆
同他商量：弃旧立新，
改签便宜的租单。（《救赎》）

这是将上帝和信徒的主仆关系比作房东和房客的租赁关系。毕晓普悉心师法于这位三百年前的诗人，也写出了不凡的诗句。比如，在谈论知识属性这样抽象的问题时，便出之以鲜明可感的形象：

这像是我们想象中知识的样子：

隐晦、咸苦、清澈、流动、毫无拘束，
从世界坚冷的口中汲取，
源于坚固的胸膛，
永远流动、永远被汲取，因为
我们的知识富含历史，流动而又易逝。（《在渔屋》）

她也不喜欢说教，而是常常以亲切的口吻招呼读者：

如果你逮住了他，/ 请用手电灯探视他的眼睛。（《人蛾》）
你现在可看到了纪念碑？那是木质构造 / 像是个盒子。（《纪念碑》）

而手稿集里这首小诗名为《短暂、舒缓的生活》，譬喻奇特，轻灵中带着几分诡异，其场景取自幼年生活过的新斯科舍：

我们住在时间的口袋里，
温暖地紧贴着。
沿着河边那黑色的缝线，
可以看到房舍、谷仓和教堂两座，
它们隐匿在灰色的柳树和榆树中间，
毛茸茸的，像是白色的面包屑；
直到有一天时间做了个手势——
他的指甲挠过木瓦的房顶，
将粗糙的手掌伸了进来，
于是我们被扔出兜外。

除英语诗歌之外，毕晓普还深受超现实主义、法国象征主义诗歌——尤其是波

德莱尔的影响。她说波德莱尔是自己最钟爱的外国诗人，这一点并不奇怪——他毕竟是爱伦坡美学思想的阐释者和继承者。对于波德莱尔“梦既分离瓦解，也创造新奇”的观点，毕晓普是赞成的。她说自己的诗不少是写梦里所见的情形，甚至是梦里打的草稿。手稿集里有一首写给她心理医生的短诗，表现的是她对梦境的渴望：

是的，梦境斑斓，
记忆亦斑斓，
可梦里的一切更加不简单，
鲜明逼真在夜间，
犹如港口那智慧的绿光，
那里一定是一个自足的天地，
面对我们所处的尘世 毫无慕意。

还有一首名为《当下之梦》的诗，有点超现实主义的色彩，平常中透着神奇：

他先是在长长的前厅
阅读那逗趣的漫画，
后来进了礼堂，
仍旧没有放下。
台上众声鼎沸，
桃花心木槌不时敲响，
似乎是跟经济学有关，
这让他感觉极为难堪。
他仍在赏读，
差点笑出声来，
便赶紧护身向前。

那些粉红的小脸，
原不过是红星点点，
现在看却像是血迹斑斑。
于是他凑近端详。
多可怜的景象——
羞愧的泪滴浸湿了纸张。

这是借助梦幻来折射思想、通过暗示来洞察人心，让普通的场景和动作顿时带上了一丝神秘。这种神秘感，是毕晓普极为看重的诗歌特性。波德莱尔认为诗歌关注的不是周围真实的世界，而是另一个隐秘世界——即存在于自然界与精神界、人的各种感觉之间彼此呼应的关系。简言之，诗歌不应描绘，只应表现。对于这种听上去有些高蹈的诗学主张，毕晓普似乎并不认同。她这样写海湾里的水：

不弄潮任何东西，
颜色像是调低的瓦斯火焰。
能闻到它变成瓦斯的气味；
(《海湾》，下同)

接下来，她以戏谑的口吻说道：

倘若你是波德莱尔，
你也许能听到它化成马林巴上奏出的乐音。

马林巴是一种共鸣性很强的木琴，音域宽广，音色圆润浑厚。不过，如此动听的乐音不过是人的想象而已，真正的缘由是：

船坞尽头那架小型赭色挖泥机

已经在打着乏味而又完全走掉的响棒

在波德莱尔看来，想象力这“一切功能中的皇后”，可以让人摆脱现实的泥淖，升腾到一个美好的精神世界。毕晓普却没有这种超脱的愿望，她的名言是：

一切混乱的活动照旧进行，
糟糕而又令人兴奋。

现实世界虽然污浊，可也有动人的一面，重要的是要有一双会观察、会发现的眼睛。她说，“世界有无数让人称奇的细节，在等着你凑近去看。”想象力固然重要，可是本真的描绘同样不可忽视。诗不只是表现，也关乎描写。看看在她的眼里，清晨的沙滩都有哪些值得注意的细节：

天色渐亮。沙滩上两个男人
从浅浅的报纸铺就的坟墓里爬起，
第三个仍在睡觉。他的床单

是褶皱的纸张，由盒子压平而成。
一条跑动的狗、两个早起的入浴者
止住脚步、绕道而行。

你们泛口沫的嘴唇上粘着嫩绿的丝缕，
像是咀嚼的马。沙地上散落着
白色的玫瑰花和折断的梗茎，

白色的蜡烛，潮湿发黑的灯芯。

还有几只绿色的玻璃瓶，那里所盛的白酒
原是为昨晚要来的女神准备的。（《莱姆沙滩边的公寓》）

看似不过是一些平常东西的罗列，可接下来的一句：

（可已经被你喝光。）

一下子点明了人物的心理状态，他们度过的是一个失望而又无聊的夜晚。前面不是单纯的描写，而是意在为后面人物情感的表现作铺垫。

说起描写，毕晓普素以细致精准的观察著称。在这方面，她主要受到两位前辈的影响。一个是诗人玛丽安·摩尔，另一个是达尔文。前者教会她怎样“在别人漏看的地方看到了”，后者让她学会了专注，那种“看似无用的专注——专注得以致忘了自己”。她喜欢观察，尤其是那些看似平常的东西。她说：“我对所谓的‘平常东西’充满了好奇和敬意。我想通过察看来考虑问题，驼鹿、加油站在我眼里都不是平常的东西。”让我们顺着她的目光，来审视一条刚被打捞上来的马林鱼：

他周身斑斑点点，
布满了藤萝、
细小的玫瑰状的石灰粒，
还寄生着些
微小洁白的海虱，
下面悬着两三根
破布条般的水草。（《鱼》）

既有对眼前物象的罗列（藤萝、石灰粒、海虱），又有看似家常而不失新颖的

比方（水草比作破布），描绘与想象结合得恰到好处。又如：

鲜绿色的叶边上鸟粪点点，
像是银底上的彩饰。（《海景》）

不止是譬喻巧妙，更让人称奇的是她使用了一个在很多人看来不宜入诗的物象——鸟粪。这很多人当中也包括她的诗歌导师摩尔。现已堪称经典的《公鸡》在发表之前，毕晓普曾将手稿送给摩尔审阅。诗里有这样的句子：

啼声迭起，
从厕所门后传来。
从粪便堆积的鸡舍地板上传来。

讲究分寸体面的摩尔认为，诗里不应该出现“厕所”、“粪便”这类不雅之词，可毕晓普却坚持自己的看法，她用这些词能更好地突出“可恶的军国主义”这一主题，并且认为表示污秽之意的词语本身并不肮脏。发生于1941年的这一“词语事件”成为她们俩诗艺切磋的分水岭。从那以后，毕晓普不再将刚写的诗稿送给摩尔过目，而是等发表之后再让老诗人点评。一个有主见的诗人已经成长起来了。

毕晓普确实有着不凡的见解。比如，在自白派风靡一时的六七十年代，她坚决不采用普拉斯、塞克斯顿那种剖心裂胆、一览无余的诗风。她说，“身为女人，千万不可在诗作中让感情满溢；身为诗人，她应该更多地关注诗歌的创作方式而不是诗人自身。”她借用一螃蟹之口，道出了自己的创作风格：

“我相信曲折的、间接的路线。感情从不外泄。……我羡慕凝练、轻盈和敏捷。在这个松垮的世界上，这些已成为稀罕的品德。”（《迷途的螃蟹》）

当然，不自白并不等于不能在诗歌中谈论自己的经历。实际上，毕晓普晚年的

诗作受到洛威尔——自白派的领军人物——的影响，有很强的自传色彩。这部手稿集里收录了一首名为《酒徒》的诗，讲的是诗人三岁时，有天晚上村子里突然起了一场大火，摇篮里的她无人照看：

我渴得厉害，可妈妈没听到
我的呼喊。草坪那边，
她和邻居们正在给登船的人们递送
咖啡、食物——
我偶尔瞥见了她，
叫她，喊她——无人理会——

直到天明，大火仍未扑灭。口干舌燥的小女孩仍在等待母亲的归来。焦渴难耐之时，她不知怎么顺手从地上捡起了母亲的一只长筒袜。就在这时，母亲回来了：“给我放下！”这样一声让诗人至今记忆犹新的呵斥，其后果是致命的：

自从那一夜、那一天、那一声斥责开始，
我开始口干舌燥不正常。
我发誓这是实话——等到二十
或二十一二岁，我开始
饮酒、酗酒——总是喝不够
——你也许看到了，
我现在已是半醉……

这里所提到的事件(火灾)、人物(后来精神失常的母亲)、问题(酒瘾)都是事实。也许是因为自我暴露的意味太强，诗人最终未将此诗发表，她更习惯使用的是一种间接暗示或戏剧化人格的手法。例如，她巧妙地借用了鲁宾逊离开荒岛、返归文明后的落寞，来表达自己对情人的思念：

当地博物馆要保管我
所有的东西：
笛子、刀、皱缩的鞋，
掉毛的羊皮裤
(羊毛里已经长进了飞蛾)，
阳伞——我费了好一阵子
才想起伞骨排列的样子——
它还能撑开，收起来时
像一只被拔了毛的
只剩下皮包骨头的山鸡。
怎么会有人要这些东西？
——星期五，我心爱的星期五
死于麻疹，
在十七年前的那个三月。

这读上去根本不是自白派那种沉闷抑郁的坦白，更像是悲痛无言的挽歌。此诗是为怀念她的巴西情人洛塔而作，写得含蓄沉静。在手稿集中，还有好几首写给她的性爱诗，这是她此前的《诗全集》中所没有的：

真好，在同一时刻苏醒。
真好，突然听到屋顶
有滴落的雨声。
空气一下子变得清新，
如同有电流穿往，
自空中黑色的电网。
房顶上是啾啾的雨声，
房顶下是啾啾的亲吻。

另一首《整夜紧紧的，紧紧的》，字里行间充满了情色的诱惑力：

情人整夜紧贴

搂拥缠绵。

翻上覆下

在榻上。

如书里

紧贴的两页纸，

在黑暗里

相互赏读。

彼此

心知肚明，

只因从头至足，

都已用心研习。

鲜明的意象、短促的节奏，表达的是性爱中彼此激发的热量。如此私人化的表白，生前没有发表是不难理解的。诗人向来缄默谨慎，对自己的感情生活一直是讳莫如深。在她看来，“隐退总是最好的策略”（《巨型蜗牛》）。

这里的“隐退”，指的是她不事张扬，腼腆羞怯的个性，并不是说她想过一种远离尘嚣的隐居生活。实际上，她对社会生活是充满好奇的，她也尝试写一些具有“社会意识”的作品，手稿集中就有《巴西，1959》、《垃圾堆里发现的婴儿》两首作品。后一首是这样开头的：

她被裹在即将报道她的那张报纸里，

静静地躺着，

身旁是袅绕的烟雾。

她金子一般纯真，

她刚刚出生。

尽管他们费尽全力，

她还是止住了呼吸。

她兜着块尿布，呼吸着昂贵的氧气，

始终未哭一声，

——七十二小时亡了多少人？

说的是现实的社会和政治问题，语言较为直白，这不是她惯常的风格。她不赞成那种直接切入政治主题的诗，认为诗歌史上以政治为主题的作品，没几首属于优秀作品。不过她也说过：“每个优秀的作家都应该考虑他那个时代的问题，以这样或那样的方式。所有的好诗都应该反映那些问题。”关键要把握好政治现实与艺术自由之间的关系，怎样写得含而不露。她确实写出了一流的政治讽喻诗——《狃徐》。人类恣意的狂欢，让森林失火，导致小动物的栖息地被烧：

哦，下落的流火、尖利的哀号

和恐惧，一个弱小的带甲的拳头

紧紧攥住，懵懂地背对着夜空！（《狃徐》）

在它哀号奔逃的形象背后，也能看到历史上无数遭受战争之苦的弱者的身影。

毕晓普不仅诗写得好，散文——尤其是短篇小说——也写得同样出色。收录在她《散文全集》里的十几个故事现已成为经典，是了解她个人生活和创作理念的必读之作。奎恩在附录部分还特地选录了她生前未能完成的几则故事，如《真正的忤

悔》(回忆她的童年岁月)、《楼下的莎莉文夫人》(怀念住在她家楼下的那位喜爱爱唱的邻居)、《恋家》(悬想她母亲小时候跟外祖父的一次探亲旅行)等篇什,都值得一读,可惜都没有完稿,有的只是开了个头。

除了故事,还有诗论。众所周知,毕晓普写诗,可很少论诗。她觉得诗歌不需要什么理论。她也不喜欢评诗。她说批评家每天晚上都要给诗人们重新排名,而诗人没有这个必要,只需要读她自己喜欢的就行。她更不喜欢解诗。尽管她晚年在哈佛教授诗歌写作,可她对学院派阐释诗歌的做法颇有微词,她说所谓的诗歌分析正变得“越来越自大、面目越来越可憎”。正因如此,手稿集的一篇诗歌诗论,尤其值得注意。这是一篇闲话她个人诗歌趣味的散论,语气亲切自然,摘引了她喜欢的诗人——柯勒律治、赫伯特、霍普金斯、弗罗斯特、摩尔、托马斯、洛威尔——的名诗名言。比如,在谈及古今诗人之别时,她引用了柯勒律治在《文学生涯》(*Biographia Literaria*)的一段精辟之论:

老一代诗人笔下所特有的“缺陷”成为我们近来太多习诗者的优点:前者是用最准确、最自然的语言表达最让人匪夷所思的想法,而后者是用最绚烂的语言表达最为琐屑的念头。

当然,她自己也有惊人之语:

写诗是最不自然的举动,需要非凡的技巧才能做到自然。多数诗人的目标是为了说服自己(如果幸运的话,连带读者)相信他们所写所说的,乃是在某种情况下不可避免的、唯一自然的举动。

化不自然为自然,这可以看成是她贯彻一生的艺术信条。她无疑是做到了。