



布鲁姆的神奇套路

（英国）科林·伯罗

周 颖译

2019年10月14日，89岁的哈罗德·布鲁姆去世。这是一位极有个性、极富影响力的批评家。他精力旺盛，著述颇丰，主编多个系列的文学批评读物，还替各类报纸杂志撰写大量书评和杂文。其批评作品，既是大众化的畅销书，又是学院化的论著，有两册在中国享有盛名，即《影响的焦虑》（1973）和《西方正典》（1994）。在《影响的焦虑》中，布鲁姆借鉴弗洛伊德的理论，用父与子、老师与学生的关系形容不同时代的作家，认为后代作家总是无法避免前代作家带给他的焦虑，总处于继承与反叛的紧张冲突中。这观点颇有创意，但同时也引发争议，牛津大学万灵学院教授科林·伯罗（Colin Burrow）的书评《布鲁姆的神奇套路》（*The Magic Bloomschtick*）就代表一种批评和反思的声音。该文发表于《伦敦书评》2019年第22期，是伯罗教授为戴维·米奇克斯（David Mikics）主编的文集《美国正典：从爱默生到品钦的文学才华》（哈罗德·布鲁姆著，美国文库出版社2019年10月出版）撰写的评论文章。

伯罗教授专精文艺复兴时期文学，曾参与编订牛津版莎士比亚和剑桥版本·琼生。在《布鲁姆的神奇套路》中，他将布鲁姆的精神源流追溯至最能代表美国精神的两位作家，即爱默生与惠特曼，尤其是他们对美国式自我的推崇和赞美。伯罗指出，对自我的过于

张扬，将片面理解文学传统的传承与接受，导向强势或强者逻辑，造成令人不安的后果，譬如“重商主义的情感贫瘠”。最令人惊悚的表述莫过于“唯一的献礼是献出你自己的一部分。你必须为我流血”。这样的文学观，伯罗显然不赞成。在他看来，爱默生的思想既有个人主义的因子，也有人人皆受惠于他者的意识，布鲁姆抛弃了后者，只借来前者，并将它推向极致，以至于在后代与前代作家之间，只看到焦虑、竞争和冲突。作家与前辈的关系——再推而广之，人与人之间的关系——一定是血淋淋的你死我活的竞争吗？伯罗回答，当然不是，它可以是交互受益的，温暖温情的。真正伟大文学的目的不是要同前辈争个头破血流，而是努力思考真相、探索真知的勇气，是“把事情弄清楚、想透彻的强烈欲望”。这篇评论既是对布鲁姆做出评价，同时也在检视美国式的自我观，界定人际交往、旧文化与新文化的关系，反思与文学相关的伦理问题，并对我们应当如何理解文学，提出了迥然不同于布鲁姆的思路。

周 颖

就在《美国正典》^①付梓问世的前夕，哈罗德·布鲁姆辞别人世，享年八十九岁。一九七三年，他凭《影响的焦虑》一举成名。书的标题很好，富有吸睛效应，而书本身，则是运用喀巴拉^②、诺

① 即前言中提到的《美国正典：从爱默生到品钦的文学才华》。以下都遵循原文，将该书简称为《美国正典》。

② 喀巴拉：对《圣经》作神秘解释的古代犹太传统，最初通过口头流传。其影响在中世纪后期达到顶峰，在哈西德教派中至今有重要地位。

斯替主义、卢克莱修、弗洛伊德等各家各派五花八门的术语，诠释浪漫派与后浪漫派诗人同前人的关系。在布鲁姆看来，作家并非以简单的方式向前辈学习。被他称为“强势诗人”（strong poets）的作家“与其强势前辈不懈搏斗，甚至斗到生命的终点”。通过这种方式，他们显示出影响的焦虑，并且挣扎着要克服它：“每个诗人心中惴惴，害怕没有合适的工作留给他，好让他一展身手。”此书开篇即论克服焦虑并将之化为诗歌的一系列精神或修辞防御机制。布鲁姆依据弗洛伊德模式解释文学关系的做法常遭人诟病，有人批评它是对男性关系的自我戏仿。这就好比孩子在沙坑里打架，一人偷来另一人的铲子，将它稍微折一折就据为己有，还拿它去敲父亲的头，结果呢，他成了沙坑里的老大。

这样描画，虽显夸张，却也有那么一点道理在里头。在布鲁姆看来，“竞争与侵蚀”构成了作家与其前辈之间的纽带，其中的“隐秘真相”确实可以用“影响的焦虑”来描述。“影响的焦虑”既指作者的心理焦虑，譬如对死亡与失败的恐惧，与文学前辈展开的俄狄浦斯式较量，也指诗人避开或化用前人作品时留下的痕迹。因此，令人迷惑的是，它既是一个心理概念，也是一个修辞概念，不仅可解释作家如何感受其他作家，也有助于思考后来的诗歌如何与前作相联系，如何试图偏离前作，又如何借此将自己嵌入正典。

布鲁姆在《影响的焦虑》中公开称自己仰慕的大师是尼采与弗洛伊德，但我们最好将他视为两位美国作家的精神后裔，一位是十九世纪伟大散文家拉尔夫·沃尔多·爱默生，另一位是景仰爱默生的沃尔特·惠特曼。布鲁姆秉承了爱默生的修辞癖好，尤喜高论，极尽文辞之恢宏。其思想偏好也袭自爱默生，即一种文

化杂食主义，其中还掺杂着一种决心：要将个人特质变为一切特质的核心。他带入自己广博的阅读视野，坚决抵制周遭世界，幽默的火花不时飞溅，有时令你不免疑心他是否言不由衷。然而，即使不懂爱默生，你至少要弄懂布鲁姆理解爱默生的方式，不然没法真懂布鲁姆。

爱默生影响布鲁姆的主要思想倾向是他将个体视为神性的碎片“普遍存在的洪流在我周身流转，我是神的部分，神的分子。”这正应和了布鲁姆所谓的“美国人的崇高真理”，即作家相信他不但普遍存在的一部分，而且就是某种神本身，他的存在先于其他一切存在，他的声音有可能就是万事万物的声音。布鲁姆对于作家身份的构想也是基于爱默生于一八三七年发表的论“美国学者”的文章；对爱默生而言，体验世界，即是不断拓展自我。

世界，这灵魂的影子，或者说另一个我，广阔地呈现于周围。它的魅力在于握有开启我思想、认识我自身的钥匙。我急迫地奔入这喧哗的骚动中。我抓住身边人的手，在舞台上占据我的位置，去受苦，去工作，直觉教导我，沉默的深渊将有人说话。我穿透其秩序，驱散其恐惧，将它置放于我不断拓展的生命环轨之内。这是我凭经验唯一可知的生命，是我已征服与播种的荒野，是我扩充我的存在、我的领地所达至的程度。

这展现了爱默生令人惊讶且令人惊惧的一面。他笔下的“我”抓住、占据、穿透、征服、播种，而非倾听、观看或轻声评论。尤其令人惊惧的是爱默生气定神闲地将自己对世界的体验等同于殖

民征服：他不单要依凭对外在现实的体验去发见自我，还要凭借这体验拓展领地，实现对那沉默深渊的支配。

支配意识贯穿爱默生的文学影响观。他将自己视为代言人，代言那个培育自立精神摆脱传统、寻求政治与经济独立的国家。自立之公民造就自立之国家，同时造就不模仿希腊或欧洲的自立之文学：

我们模仿。模仿不是思想的旅行还能是什么呢？我们造房子，照的是异域品味；装饰书架，用的是外国饰品；我们的观念、品味、才能，样样仰赖并追随着往昔与远古。凡艺术繁荣之处，必是灵魂在创造。艺术家是在自己的头脑中寻找模型，是将自己的思想运用于需做之事、需察之状况。故而，有何必要模仿多立克或哥特式的风格呢？

爱默生敦促自立的美国人“坚持自我”。这一论点有两大特征，使之区别于晚期浪漫派对作家创造力所做的一种典型捍卫。一个是爱默生强调“我们”寻求国家的独立。另一个则相对隐微：他以颇自觉的反讽意识借用并化用了塞内加的第八十四封信（论对前代作家的模仿）。塞内加说，作家应似蜜蜂，从各处吸取不同风味的花蜜，然后化为自己的风味。作家之间的相似，他建议说，不应为画像与模特的相仿，而应为子与父的肖似。爱默生改造、抑制了这层影响，甚至在论述美国不依赖希腊文化而自立的理想时，也是如此。塞内加的家族相似在他笔下摇身变为自画像——“艺术家是在自己的头脑中寻找模型。”

爱默生欠塞内加的这笔暗债其实是一个信号，表明在驱动爱

默生的求索背后，即对独立与自立的求索背后，深藏着这样的意识：人人皆受惠于他者，影响无处不在，哪怕某位作家被称作旷世天才，也必然受过影响。爱默生在《诗人莎士比亚》中争辩说（用争辩可能不对，爱默生几乎不争辩，直接断言才是他一贯风格），莎士比亚周身流淌着“活力英格兰的狂野热血”，他从周围世界吸取各种声音，方能使其盖世英才为所有人代言。正是这样的爱默生引发了《莎士比亚：人的发明》（1998），布鲁姆最异想天开的作品；此书认为，莎翁告别马洛的漫画式人物，是为创造福斯塔夫与哈姆雷特代表的普遍而多元的人性。不过，爱默生也借金钱上的依存关系界定天才：“最伟大的天才，欠的债最多。头脑空虚的饶舌之辈总是想到什么说什么，又因凡事皆要发表意见，总能说出点有价值的东西来，诗人绝不是这类人。诗人是那颗与时代和国家同步跳跃的良心。”莎士比亚是“普遍意义上兼容并蓄的天才，他不憚亦不耻于承认其原创性源自人类全体的原创性”。故而天才之于爱默生，正如之于布鲁姆，是普遍的代言人，国家的立言者，自画像的画师，所有人的债务人以及大幅扩张自我的殖民主义者。

对于布鲁姆，另一巨大的影响源自惠特曼没完没了、喋喋不休的《草叶集》，诗集一八五五年首印，诗人终其一生都在修订。这本诗集里，爱默生式的对自我（既是整全之自我又是一国之代表）的追寻激活了一系列崇高意象，它们先是高旋于美国人民及其行动之上，继而一个俯冲，希望投入他们纷繁万端的活动中。惠特曼的软肋在于他觉得有必要反复陈说自己在写什么：“我写的歌关乎那个从全体中破茧而出的个体。”但正如爱默生，他也将美国文学创作界定为对旧传统的反讽式转化和吸收。这样的思路，

清晰可见于他对缪斯的欢乐吁求：

来吧，缪斯，从希腊与爱奥尼亚迁移而来吧，

像勾销过度透支的账目一样，请勾销这些记述：

特洛伊战争与阿喀琉斯的愤怒，埃涅阿斯与奥德赛的
漂泊；

在你白雪皑皑的帕纳萨斯山石上张贴“清空”与“出租”
的标签吧。

……

你知道在更好更新更忙碌的领域，有尚未开创的广阔空
间等着你，召唤你。

这里的“请”字透着一丝可爱的假谦虚，惠特曼并不像他想展现的那样斯文有礼，热情洋溢。他大笔一挥，将欠传统的旧债一笔勾销，然后将其能量化入新领域。快些来啊，缪斯，你知道你想来的。惠特曼紧接着这新旧文化转化的幻景，抛出了一个问题，由此可以窥见他对哈罗德·布鲁姆如何重要且为何重要——“你这旧的世界呵，我们不怪你，也不能真正同你分离，/（孩子怎会同父亲分离？）”如果将这句话同惠特曼《自我之歌》中的那句宣言——“学会我的风格并击败我，才算是对我的风格的最崇高敬意”——相联系，我们眼前就会出现一种表述：它以明显弗洛伊德的方法来表达美国独有的文化议题。对美国而言，旧世界是父亲与师长，是债主与影响源泉，孩子希望从中跳脱，获得自由。而获得自由的方式，就是击败自己的老师，再教会别人来击败你。

布鲁姆“强势”诗人的观念直接得自惠特曼强健的美国主义。

“强者是人类也是宇宙能量的证明”，此话貌似布鲁姆所言，实际上却属于惠特曼。布鲁姆的“强势”作者与爱默生也完全贴合。他在《美国正典》反复援引爱默生的“无所付出无所得”，语出爱默生一八六〇年首次付梓且颇有尼采风的晚期散文《论权力》。其中重商主义的情感贫瘠令人目瞪口呆。你爱一位作家，可是爱渐次衰退，化为痛苦。痛苦与厌恶成为创新的根基。如爱默生（也许是布鲁姆？）所言，“只有当一个人弃绝一切外在支撑，独自站立，我才会视他为强者、胜利者”；更令人悚然的表述是“唯一的献礼是献出你自己的一部分。你必须为我流血。”强者渴望造出明知会击败自己的强者：此其软肋所在。

如果认定布鲁姆继承的是爱默生与惠特曼的衣钵，“影响的焦虑”就不像是弗洛伊德学说向文学领域的神秘输入，而更像是更宽泛的后殖民问题在美国的特定表述。一个文化上缺乏独创性的国家如何能视自己为自足的？一个新兴国家如何接手旧世界并号称其缪斯隶属于自己？这问题也暗含于弗洛伊德的家庭罗曼司所呈现的人际关系：日益强壮的孩子如何表达他与父母的差异？《影响的焦虑》所做的，无非把那套显然是十九世纪美国关于影响的文化议题拿来，加以心理分析，再植入作为美国文学主要来源的西方正典。《影响的焦虑》通篇都是布鲁姆悉数化为己用的爱默生式的华丽修辞，读来常令人有美妙的感受。

“无所付出无所得”，如果此话当真，则必须有代价付出。布鲁姆激情洋溢的美国式影响论颇有改变原本复杂的文化与个人关系的风险，使得新文学创作成为由翻新与隐秘擦写构成的零和博弈^①过

① 零和博弈指在严格竞争下，参与博弈的一方有收益，必然意味着另一方遭受损失，收益和损失相加，总和永远为“零”，双方没有合作的可能。

程，在此过程中，人人付出无休止的努力，以实现脱离他者或驾驭他者的自我主义。或如布鲁姆在《美国正典》所言“影响焦虑与我们的恐惧相关，我们害怕时空像囚牢一样，害怕被这样的‘非我’控制的危险。”写作是一场斗争，要为自己赢得声音，赢得空间。赋予后来者以生命，你可不只是得流血，你得以死为代价。

很显然，我不喜欢这样的文学关系观。说实话，它令我那颗信奉传统理性主义、外壳坚硬的心脏焦虑不安。爱默生和惠特曼令自己与读者相信，他们凭一己之力即可成为全体，还相信只要辛勤铸造、砍伐、营建、夷平美国，就能将缪斯从帕纳萨斯山引来，帮助国人在萨斯奎哈纳河的两岸建立新领地。这种令人眩晕的、狂欢式的自我主义修辞先令我感到一丝细微的兴奋，接着让我觉得自己像是坏脾气的欧洲人，再接着让我身上的社群主义“疹子”彻底发了出来。在我看来，自我不交流，就什么也不是，而交流在根子上是一种交互行为。交互行为可能有攻击性，可能引发焦虑，但不必然如此。布鲁姆却不这么看。《美国正典》再三援引爱默生“你得自于他人的不会是教益，反倒常常是刺激。”这与爱默生一八三八年《神学院演讲》中的原话其实有微妙区别：“确切地说，我可以得自于另一个心灵的，不是教益，而是刺激。他说的话须在我这里验真，不然只能断然拒绝。”这里“刺激”的含义并非是激使他人反抗。爱默生的意思是，他人可激发你去理解真理，但直观的理解必须你自己来。通过挪用“刺激”一词，布鲁姆将爱默生推向人与人之间的冲突，并认为冲突才是人际往来和文学关系的主要特征。我确信，他由此将自己视为爱默生的“强势”误读者，而这里的“强势”也许能让我们警惕他重释导师

著作时的粗暴野蛮。

布鲁姆的影响模式还有更深层的问题。创作和启发他人的能力，通常名为“禀赋”，意为与生俱来的天赋，因为这是前人作品赋予读者的，可无偿获得，作者已乘鹤而去，不求任何回报。它不会触发防御性的反应，而只会催发愉悦、技巧和美。读者从作品中获得这些，既无损于作品的内容，也无损于读者自身的品质，因为作品并非有限的资产，而是可生长、可变更、可转化的“禀赋”。自我也许建立在一波又一波的对抗与暴力之上（它对此的知觉是很有限的），但它也建立在词语之上；词语可以传达人与人、国与国之间的暴力关系，也可以传达温柔关系。是的，当你读到出类拔萃的作品，你可能心生敬畏，也可能因这些伟大事物的消失而心生悲凉。但文学关系构成一个区域，置身其中，你什么也不用付出，就可以有所得，这个无偿之得，既是字面意义上的，也是文学意义上的。展卷阅读，你可能听见逝者的声音，令你毛发悚然，但也触发你的创造性思维，推动你从当下的生活做出不同于往昔作品的回应，回应之所以不同，无它，只因时代、思想与语言已经改变。“老师”不会因之而毁灭或贬损，反因变形而添华彩也未可知。你也许从旧日文本读出新意，以此方式回报于它。习有所得、受惠于人，而不必有心理负担，因为文学上的借鉴既不降低它吸取的资源存量，也不削减它的供给。

自我可能成为内在之神，志在囊括、吞食四围一切的观念深藏于美国文化中，令人不快。这文化使自我如此强大，使之如此迷人，又如此令人恶心。“人人暗自认为他们绝不只是受造物的一部分，他们仅在独处的时候才感受到自由”，《美国正典》将这样的世界表述为美国心灵与美国崇高的决定性特征。布鲁姆承认，

这世界蕴含的能量颇为模糊 “如果你一门心思认定美国式自我是不假外饰、无需旁助的，你就打开了每一种想象的可能，其极端是自我神化和绝对虚无主义。” 他以为，自我神化在惠特曼那里衍变为公开的自我情色化，在川普之国（Trumpland），“由内在生命化来而后引入商界的自立精神与我们当前信奉的自私宗教两相纠缠，难解难分”。可是，强调美国式自我的两个极端——自我神化和绝对虚无主义——又曝露出布鲁姆心目中真正文学行为所处的坐标。有些作家背井离乡，迷失方向，设法以写作挣得一席之地，有些作家认为欧洲可提供美妙复杂的光谱，又担心欧洲会污染其天真，这两类人的自我迷惘、多疑，处于安静、不确定的地带，并不真合布鲁姆的心意。他的美国自我总在野蛮的尖叫中反复吟唱其独处的荣耀。这是将爱默生塑造成为“引领风气的智者”“我们意志的泉源”“不容忽视的先驱、文学的英雄、美利坚合众国的心灵”所付出的代价——他是不是在重复自己？没错，就是重复他自己。

弗兰克·克莫德曾经说，文学正典“不承认知识与观点的差别”。它将我们认为自己应该具备的知识最终变成了自己的知识，这也是它既必要又危险的原因。必要，是我们不可能遍览所有书籍，同时阅读一批有意义的书，可以打下一个坚实的基础，便于我们理解世间其他书籍与事物。危险，是因为正典可能转而限制自我。只有令作品成为正典的那些特征才被认为是重要的，或者被人看到，没有显示那些特征的作品则被忽略不计。《西方正典》一九九四年问世，因排斥的内容引发强烈反对。反对是布鲁姆挑起的，因他认定一切交流皆为挑畔，反复谴责他所谓的“怨恨派”。据他说，这一派判定小说的价值，不以小说的审美品质而以

作者的性别或族裔为依凭。《美国正典》比《西方正典》更有包容性，似乎作者及编者（此书乃戴维·米奇克斯根据布鲁姆跨越半世纪的散篇编辑而成）因《西方正典》招来反对后，视野变得更宏阔，吸纳了更多作品。有论黑人作家（拉尔夫·埃利森、佐拉·尼尔·赫斯顿、托妮·莫里森、詹姆斯·鲍德温、罗伯特·海顿、杰伊·赖特）的章节，也有论十二位女性作家的章节。尽管“福克纳之女”托妮·莫里森遭受冷遇，未获得应有的待遇，还被批评过于观念化，但有些章节，尤其论詹姆斯·鲍德温先知语言那章，堪称精妙的作家导论。这些章节所论的作家很可能令布鲁姆对自己曾经的决定——认为“我们”的国家精神是爱默生式的、同质的，而美国正典正是这种精神的表述——感到忐忑不安。他也真切热情地展现了厄休拉·勒·吉恩如岩石一般坚硬的沉思以及伊丽莎白·毕肖普的“深刻主体性”。当布鲁姆细读一首诗，比如玛丽安娜·穆尔的杰作《婚姻》时，他往往能将你引入完全意想不到的境界。但这些章节也流露出焦虑，即使在“怨恨派”钟爱的领域发表意见，他也想表明反对“怨恨派”的立场。他评赫斯顿，说“目前有些流行观念使她最好的书也不被看好，可那时她别具一格，完全不受其禁锢”；说穆尔“终有一天，也将提醒我们当前政治所遮蔽的事实：任何区分女人诗和男人诗的做法，无非是诡辩罢了，除非它先区分好诗和坏诗”。

总而言之，拿到《美国正典》的入门券（这儿可没有无偿获得的可能），代价就是不能绕开“焦虑”这玩意儿，要么尽量使自己看上去像前辈的前辈，要么相信你自己不是受造物的一部分，而是崇高且无所不包的独一无二的存在。故而追溯海明威的思想源流，“最终可溯至爱默生式的对内在神灵的依赖”。哈特·克莱

恩“从未偏离毕生的规划，即接管前辈的财富，让他们看起来像是后来者，而自己是永远先于他们的作为牺牲的替代者”。我总认为华莱士·斯蒂文斯是一位敏于光，长于从声音、从周围的空气捕捉惊现之物的诗人，可是按照布鲁姆的说法，他的“灵魂里唯有自身，没有空间可容纳他物”。罗伯特·弗罗斯特“是爱默生之子（这像惠特曼本人）”。福克纳“强烈地感到要给自己当父亲的需要”。布鲁姆对于文学之父的痴迷，偶尔会让《美国正典》读起来太像养马指南（比如，一头牡马的肢关节令人联想起上届肯塔基德比赛马会的冠军：“尽管阿什贝利的诗歌之父是史蒂文斯，他最重要的先祖仍然是惠特曼，正是史蒂文斯身上的惠特曼气质铸造了阿什贝利。”

这样描述的美国正典，其怪异之处，无一不可以追溯到布鲁姆对爱默生的执念。因而他在论述亨利·詹姆斯的章节提出，《女士画像》的伊莎贝尔·阿彻是“爱默生的孩子”，表现了不惜一切代价要赢得自立的强烈欲望。我不大确信这论断能否把握詹姆斯那幽暗曲折的欧美世界，它那紧密依存的关系，隐形的错步，还有平滑典雅的绸缎窸窣背后隐藏的惊天背叛。可是，如果《女士画像》要被纳入布鲁姆的正典，孤儿伊莎贝尔就必须成为子嗣极多的爱默生的另一个孩子。至于伊迪思·沃顿，鉴于她与詹姆斯的关系，自然不可避免地成为“影响焦虑的经典例证”。在这些时刻，布鲁姆的神奇套路，犹如以自我为驱动的机车，在其讨论的主题上飏飏掠过。

布鲁姆的正典容不得许多美国作家。托·斯·艾略特是他颇为厌恶的（努力想成为欧洲作家的美国作家通常不入他的法眼）。当他（在一篇三页纸长的文章里）宣称惠特曼“是《荒原》里半

人半神的精灵，是种在被弃花园里的那具尸首”时，他倒是将这种厌恶克服得相当好。《火诫》里那句冷冰冰的“仙女们走了”看上去确像是艾略特当了一回编辑，删改了惠特曼《红杉木》中典型的繁冗诗句“林中女仙的合唱队走了，消失了，或者说树精们走了”，尽管艾略特不大可能将惠特曼老叔泡在“五英噶水深处”^①，泡在腓尼基人弗莱巴斯的身体里，或者将他的血撒入玫瑰园。布鲁姆的美国正典也没有包含埃兹拉·庞德（几乎没提），更不必说查尔斯·奥尔森、埃德·多恩；弗兰克·奥哈拉也只是体现“时代精神的喜剧家”之一。至于小说家，布鲁姆没工夫理会约翰·厄普代克对中产阶级过度行为的尖锐分析（布鲁姆指责他“像教会执事人员那样喵喵不休地”反对爱默生，这或许能解释他为何被放逐）；也不提玛里琳·鲁宾逊，对美国社会中信仰与社群相纠缠的关系剖析得最好的当代作家之一。不过，正典里确实有菲利普·罗斯、唐·德利罗和托马斯·品钦，在他们身上，布鲁姆发现了诺斯替教的幽暗旁枝。诺斯替主义相信自我是光的碎片，其起源在受造物之外，这个信条被布鲁姆视为最伟大美国作品的根基。纳撒内尔·威斯特的讽刺作品描写任性造成的精神萎缩，布鲁姆用一章的篇幅工笔细描，却只字不提约翰·斯坦贝克勾画的不同人群（作为国家或地区的构成）及其痛苦交织而成的网络。在其他章节，布鲁姆表达了对斯坦贝克的批评，或许是因为他不得不对爱默生的社群主义而非个人主义做出更多的回应。任凭是哪一种美国正典，都不能没有斯坦贝克。

《美国正典》最发人深省的是论述布鲁姆钟爱的诗人的章节，

① 出自莎士比亚《暴风雨》，表水深之意。

可这些诗人似乎也在他强悍的批评语汇下缩了水。艾米莉·狄金森是最明显的例子。她是《西方正典》中极少数被给予整章篇幅的女性作家，并因富有“认知的力量”受到称赞。她进入正典的代价，就是被当成另一个布鲁姆式的超越传统的胜利者——“她同整个传统展开竞争，尤其是同圣经和浪漫主义竞争”；“如同弥尔顿和经典浪漫派，她出色地掌握了一门艰难的艺术，虽然那些作家在基因意义上先她而存在，她却靠这门艺术领先于他们。”布鲁姆辩称，她化用爱默生的精妙散文《圆》，但她利用的是圆周而非圆本身，并称其独创性“掠取了意识和语言的巨大空间，并给一切后来者施加了各种限定”。

我或许有英国人阴柔的一面，自然不愿称什么“强势”，可要说狄金森同爱默生有任何形式的竞争，这我可听不出来，除非我们愿意把她抵制爱默生习以为常的生猛语言当成和平的、消极的竞争。同样，称其诗歌“掠取了意识……的巨大空间”，似乎也很怪异。认定一位作家拓展思想的空间，就必然是占领的宣言，而非请旁人驻足凝视的邀请，这是爱默生式的谬见。其实，将想象等同于空间扩张和控制很可能是后殖民想象的病根，而且是——谁知道呢——整个美国正典甚至可能是范围更广的西方正典的病根。不过，并非人人必患这样的病，必遭受这样的恶果。像狄金森这样的诗人可以抽走你的先入之见，让你感觉晕头转向。她依凭的可不是暴力，也不是改造或战胜前人的自觉或（如我聆听到的）不自觉的欲望。驱使她写诗的动力，是要把事情弄清楚、想透彻的强烈愿望，正如下面这首典型的充满好奇、绝无竞争心的诗作：

诗人点燃的只是灯——
他们自己——熄灭——
他们点燃了灯芯
如果是生命之光

自然就永存，仿若阳光——
每个时代都是一副镜片
散射阳光的——
周长——

诗歌光芒四射的内在气度，诗歌分享和传播光的潜能，或者诗歌越过作者的视域和死亡将光芒散播的潜能，极少得到如此纯净有力的表述。这首诗的奇妙有一部分体现在诗尾所用的“周长”一词，宛如诗歌在结束之际扩展成一个无边无际的圆环。狄金森给那位迟钝的点评人托马斯·温特沃斯·希金森写信说“我的诗就是圆的周长。”对她来说，周长并不指界限，而有词源意义上的“四处传送”之意^①。它意味着持续的循环与传播，意味着世界之光迭代播散。破折号突出了“熄灭”，也凸显了狄金森对既定思维的独特反思：那如同蜡烛一样熄灭的，并不必然会销声匿迹，因它“熄灭”的方式可能像诗歌，在延绵的圆周上传播。

狄金森的非对抗性思维，我希望当成和解力来看待，可我疑

① “周长”的英语原文“circumference”源自拉丁语“circumferentia”。这个拉丁语单词由“circum”（有“四处”之意）与“ferre”（有“携带”“运送”之意）合成。

心在布鲁姆那里又会被当成“修正比”^①的另一表述，或当成狄金森借以让前辈与后来者意识到其独创性的手段。但这一次，布鲁姆对权力和强力的重视，他不仅从弗洛伊德和尼采还从爱默生和惠特曼那里继承而来的批评语言，与他所论作者的直觉与语言可谓扞格不入。狄金森并非以反对的方式思考前人，而是在做那些最好的诗人所做的种种，即躲在他们所获的那些词汇背后思考，不论它们源自报纸、文章，喧闹的街市，教堂或祖母膝头讲述的故事，还是源自静默中的呢喃耳语，源自另一首诗。

真正重要的文学批评家需要两个关键才能：一、富有才智，能够建立一整套连贯的评判框架，表明有些文本为什么比另一些更重要；二、有能力认识到不适合更宏大结构的作品反而更有价值。这两种品质，弗兰克·克莫德和托·斯·艾略特兼而有之。布鲁姆呢，头一种能力堪称登峰造极，第二种能力有一些，却并不拔群出萃。对于布鲁姆这样彻头彻尾的爱默生式的美国学者，他所阅读的作品必定要贴合其心灵图式，受此支配。从这点看，他很像麦尔维尔笔下的亚哈伯船长，那位典型的美国式强迫症患者“通往确定目标的道路已经铺好铁轨，我的灵魂在上边顺着车轨奔跑。”这是对“强迫症”的绝妙表述，同时又是颇具反讽意味的美国式否弃。亚哈伯的“确定目标”是猎捕一头白鲸。你可以开辟一条“铺好铁轨”的铁路，从东海岸一直通往西海岸，一路同惠特曼展开想象，轻松欣赏沿途的平原山峦的同时，体会建造铁路需要流淌的艰辛汗水。但有一处铁路无从抵达，那便是渊深辽阔的海洋。诸多文学联系所汇成的汪洋大海也不需要铁路贯穿

① 根据布鲁姆的理论，“修正比”是新人创造性误读前人作品的六种方式。

其中。哈罗德·布鲁姆将被铭记，作为一名了不起的鼓动者——他鼓动起思想、笑声与反抗。但他并没有让自己重绘的文学地图永久定型，他穿越的那条个性十足的道路，也几乎无人能尾随。

（责任编辑：叶丽贤）

