

哈特曼解读华兹华斯对于自然的表现

在《华兹华斯的诗歌：1787—1814》(Wordsworth's Poetry: 1787—1814) 1971年版的序言中，当代著名理论家和批评家杰弗里·哈特曼(Geoffrey Hartman, 1929—2016)开始便讲到，自从1963年首次出版(1967年曾再版)以来，外界长期误读此书，将之“减低为有趣的然而思想血腥的观点，即华兹华斯需要杀死或侵犯、摧毁自然，从而获取幻觉诗歌(visionary poetry)的瞬间”。对此，哈特曼旗帜鲜明地提出自己的看法：“华兹华斯深深地警惕弥尔顿的那种幻觉诗歌，并预见了一种新型的意识，他对自然感到满意，或者至少不会在想象中去侵犯自然”(Hartman, 1971: xi)。哈特曼指出，华氏并不以牺牲自然为代价去获取幻觉意识，而是努力去展示作为主体的人与作为客体的自然的友好共处。对于指责他在该书中“过于迷恋自我意识，未能充分考虑到想象的创造性或社会的层面”，他辩护说自己主要是循着研究对象华氏本人的路径，尽量追随华氏的自我解说。他认为，华兹华斯的诗歌表现是从现实出发的，由于其对现实深感失望，才转而借助想象退缩进幻觉或者艺术的迷狂；然而，华氏很少借助幻觉描写对现实的逃离，因为幻觉其实象征了他所希望治愈的病患；他意识到了这一过程的双重性，意识到了其中所包含的自我慰藉与自我欺骗，因为他关注的是此岸的现实，而现实终究是逃离不了的。这便是哈特曼在再版的序言中，对该书的中心论点所作的提要：意在揭示华氏的诗歌创作生涯中的“洞察力的世俗化”(temporalization of insight)(ibid.: xviii)。

第一节 “儿童乃成人之父”

对自然的表现是华兹华斯诗歌中的一个重要主题，而表现自然可以通过多种不同的方式，在《丁登寺》和《致朵拉》两首自我色彩浓郁的诗中，

诗人分别通过其与妹妹和女儿的关系，来呈现自己对自然的表演。被誉为“解构主义的宣言书”的《解构与批评》收入了哈特曼的《语词，希望，价值：华兹华斯》一文，对《致朵拉》进行了详尽的解读。文章指出，这首诗的开始引用了弥尔顿《力士参孙》中的诗行：“往前一点，你牵引的手 / 朝着这些漆黑的阶梯，再前点！”（Bloom et al., 1999: 215）这话原是晚年目盲的俄狄浦斯对 21 岁的女儿安提戈涅（Antigone）所说，而在该诗中，此话显然是患有严重的视觉疲劳的华兹华斯讲给 12 岁的女儿朵拉的。^① 该诗预示了一个老眼昏花的老年华兹华斯，而且诗中颠倒了传统中的父女角色：不是老人为女儿指引方向，而是女儿牵引着父亲前行。虽然诗的第 4-10 行力图规范时间秩序，但却未能收到成效，因为作品的开头先入为主，定下的基调难以轻易扭转。

华兹华斯在《我的心跳了起来》（My Heart Leaps Up）中称，“儿童乃成人之父”（Abrams et al., 1986: 207），认为成人时光是从少年时代走过，而且更重要的是，童年时代的天真未琢是每个城府深厚的成人学习的榜样。于是，21 岁的女儿安提戈涅牵引着父亲俄狄浦斯，曾经叱咤风云、不可一世的帝王，和昔日柔弱的小女子颠倒了角色，他变得年老昏聩，成为需要扶持照顾的对象，虽然表面看来依然是他在发号施令。和《丁登寺》一样，《致朵拉》同样表现了浪漫主义的两个重要主题：回归自然，以及对儿童时代的记忆。诗中，华氏和女儿一起饱览美丽山川，在他的笔下，自然成了“人类艺术之源”和“天堂激发”的产物（Original of human art / Heaven-prompted Nature）（Bloom et al., 1999: 215）。于是，自然和人、宗教如此巧妙、天然地联系在一起。诗的结尾处，在神圣文本的指引下，诗人信心十足，和朵拉手挽着手，“平和友爱，提升心灵 / 把生命奉献给真理和爱”（Bloom et al., 1999: 216），走向更加崇高的境界。这相当于在《丁登寺》中，华氏与其妹妹携手游览、由自然景致出发而达到对灵魂的提升。

两诗中，自然在时空的转换——实际上是心理的想象方面——发挥了重要的作用。自然界不只是背景和媒介，而且是活跃的参与者。自然界的作用，不是疏离和纯然客观的，而是积极地介入和参与。这反映了浪漫主义诗学的一贯主张，即人与自然的合一。

^① 1850 年之前的版本中，《致朵拉》的第 11 行为：“O my Antigone, beloved child!”（Bloom et al., 1999: 214）后来改为：“O my own Dora, my beloved child!” 这很明显是在典用安提戈涅。

华氏的小诗《我的心跳了起来》的末尾处，在宣称“儿童乃成人之父”之后，接着便称，“我可以希望我的日子 / 每一天都由自然虔敬相维系”（Abrams, 1986: 207）。此处的“自然虔敬”（*natural piety*）有两层含义：对于大自然怀抱谦恭之心；因为成年来自少时，人应该尊重童年和少年时代。这其实也反映了浪漫主义哲学的有机整体观：成人来自年少时，正如参天大树源于幼苗；人是万物之一员，是自然的一部分，和自然界中的其他物体是有机的统一体。“自然”同时包含了源于自然并保护自然。《致朵拉》虽然公然颠倒时间和伦理秩序，但也包含“自然虔敬”之意，只不过诗人多了层恐惧，担心不管盲目与否，他精神上会一无所见，会对自然关闭心扉（Hartman, 1971）。这种担心和敬畏都来自“自然虔敬”。然而，诗人很快便发现这种担心其实是多余的，于是转而高度赞颂起自然来。

正如哈特曼所指，“虔敬”联系着古典主义的一些优秀品质，而自然与儿童时代交织，构成了浪漫主义诗歌的有机关联。儿童时代是纯真的代名词，在探索儿童时代与自然契合关系的过程中，英雄主义与古典主义的主题被搁置一旁；但这只是暂时的搁置，因为它们后来会以更加深刻的儿童时代的形象返回（*ibid.*）。在这一论证过程中，哈特曼解构了将儿童时代与英雄主义和古典主义置于对立面的传统做法，他把二者视为彼此交融的整体。《致朵拉》中，少年时代的朵拉成为老年父亲的引路人，正如《丁登寺》中多萝西虽然被视为五年前的诗人，但她同时却悖论般地成为诗人五年后心智成熟时刻的见证者，分享着后者灵魂成长的果实。看似悖论，实际上却在更高的层面上暗示着不同时期的人性的融合，这符合有机整体论的思想。

第二节 意象：自然与超自然之结合

哈特曼对华兹华斯使用新的自然意象的解释，和浪漫主义诗学观是相吻合的。华兹华斯最早联系工业革命来讨论感官冲击，他认为，工业革命给诗人带来了冲击（这一点我们在许多浪漫主义诗人那里都能看到）：“从农村走向城市的人流使自然节奏摇摆不定、遭受侵蚀，而超自然幻想与政治恐怖以及日常事件的结合则破坏心智的健康。在这种状态下，诗人必须创造出新的意象，或者更新改造旧的意象。”（Hartman, 1980: 29）哈特曼对华氏的这番解读，立足点便是华氏上述关于意象来自自然与心智结合的观点：由于自然并不是意象产生的全部源泉，诗人要呈现新颖和富有表现力的意象，就必须求助大脑，即借助想象，同时加以艺术的创造，或者对

既有的意象加以改造，使之适应新的需要。

《我独自云游》中，诗人的感官与心智受到水仙花的冲击，那是华氏称为“明智^①的被动”（wise passiveness）的状态，这种状态发生于“刹那间温和的惊奇”（a flash of mild surprise）。水仙花之作用于诗人的大脑，是作为审美主体的诗人对于审美客体的水仙花的他性的接受，同时，由于强烈的感官冲击与内心感受，诗人的头脑呈现出近乎空白或被动的状态。这类似于约翰逊博士所谓的“惊奇是作用于无知的新颖”（Hartman, 1971: 30）。卓然大家的诗人与饱学之士所谓的“明智的被动”与“无知的新颖”，让我们联想到另一位诗哲济慈的“天然感受力”（negative capability，或译为“消极能力”），那是一种超越烦琐、直抵真相的返璞归真、抱元守拙，是大智若愚的原初与本真。而这一切，当然来源于客体对主体的映射，与主体对客体的认知，即来源物体的他性与自我的主体性的结合、自然与心智的结合，即使心智似乎是处于被动的状态。

《我独自云游》作为一首典型的浪漫主义诗歌，吸引人的通常是诗中轻盈的想象、浪漫的氛围，以及诗的末尾那多愁善感的调子。然而，哈特曼以华兹华斯自己对《我独自云游》的解读为例，把我们对该诗，甚至对华氏诗歌创作的理解更多地转移到对现世事件的关注上来。哈特曼指出，华氏拒绝把《我独自云游》看成一首关于想象的诗，因为他认为该诗中事件的因素过于强大，或者说诗人内心的动力过于微弱；是自然把自己强加于诗人之上（Hartman, 1971）。华氏对于该诗的自我解说颠覆了传统的观察，认为是想象驾驭了诗人，诗歌创作是想象的产物。这样一来，该诗便成了一首典型的因事而起的即事诗（occasional poem），对它的解读也因此而有了崭新的视角：它是现实的产物，更确切地说，是自然催生的现实的产物，想象在此是次要的，是服务于现实的他者。

正如想象与现实一样，哈特曼认为，自然与神话也并非一般所理解的那样，是绝对异质的对立体，他在文学对于神话等幻想元素的现代坚持中同样看到了这一点。哈特曼指出，幻想的维度在德国浪漫主义那里是活跃的元素，德国的诠释学对此也给予高度的重视；虽然幻想的力量同样是英国浪漫主义不可或缺的，但由于英美诠释学被世俗化占据了大半江山，英

① 译为“明智”有两点考虑：其一，意思是“聪颖”；其二，仿佛是人为地选择该状态，因而是“明智”的。虽然就字面意义来看，诗人是出于被动，但这种被动状态是有意为之，如同大智若愚。

国浪漫主义之中超自然的元素于是逐渐暗淡起来，转向了自然的元素。哈特曼以叶芝的《丽达与天鹅》为例，论证了自然意象的超自然化，他认为，《丽达与天鹅》通过明晰的意象，魔术般地将神话自然化，把奇异的神话置于普通的心理经验，瞬间便俘获了读者幼稚而执着的兴趣。天鹅—神的超自然品质激起我们自己心中隐藏的关于大自然的超自然品性。

哈特曼指出，《丽达与天鹅》中有的只是超自然的自然。诗中，神性与人性、神的力量和控制与人的被动和狭隘形成了鲜明的反差。丽达只是丽达本身，她的人性被问题化，她看不到拯救的希望。丽达是作为扁平人物而出现的，她被当作一个角色拿来反衬神的威力无穷以及无所不能。我们见不到她的面部，不知道她的真实心理。对于发生于她身上的这一切，她是满心欢喜地接受，或是别无选择，欲抗拒而不能？诗中的丽达不过是一个被动的角色，一个没有个性和尊严的小人物，一个用来传达神祇的“伟大”和万能的工具，她被动地承受着发生在自己身上的一切。哈特曼指出：丽达的人格解体（depersonalization）与诗中的非人格化（impersonality）诗学是密切相关的（Hartman, 1980）。我们则希望强调，《丽达与天鹅》中的超自然元素，如以天鹅的形象出现的神祇，是寓神化元素于自然意象，是神异性在自然中的外化，即神化元素的自然化。丽达既体现了自然的超自然化，同时也是超自然的自然化的体现，二者是互为表里的。在这里，我们看到了哈特曼一贯注重的意象的自然属性与超自然属性的合一。同时，哈特曼其实也在论证这样一个观点：在叶芝和华兹华斯一样，并没有一味地牺牲自然而寻求幻觉意识；在华氏和叶芝这样伟大的浪漫主义诗人（至少《丽达与天鹅》的作者是浪漫主义诗人）那里，自然的和幻觉的因素不是绝然对立的，而是并行不悖，甚至水乳交融，形成有机的统一体。这也许正是“洞察力的世俗化”的反映。

《抒情歌谣集》开启了英国浪漫主义文学先河，并为之设定了一些基本的主题和表现方法。对自然的表现当然是最重要的主题，而华兹华斯和柯勒律治二人在这方面的作用是不同的。哈特曼指出，二人借助《抒情歌谣集》，共同展示了浪漫主义是启蒙运动时期压制或者禁止的一种罗曼司^①样式，现代人需要赓续该传统；而柯勒律治在其中的作用，是将超

^① 罗曼司是一种源自西班牙的文学样式，形式简单而固定，在欧洲中世纪多以吟唱诗歌的形式出现，讲述英勇事迹传说或重大历史事件，如“圣杯”罗曼司。罗曼司经过世代口耳相传，其来源及历史多不可考。后来，大量的罗曼司流传到了美洲和世界上其他地区。

自然的东西自然化，把罗曼司传统引入抒情诗之中。不可否认，二人合作的《抒情歌谣集》中存在着现实主义，而现实主义中同时含有超现实主义的成分。柯勒律治关于华氏的评价其实对于他们二人都是成立的：柯氏称，华氏的民谣关乎自然，然而所激起的情感却是超自然的（Hartman, 1971）。这解释了浪漫主义的两个看似矛盾却和谐统一的根本主题：一是自然；二是神话和传说。华氏的诗歌的确关乎自然中的超自然成分，但这种成分又是那么的自然本真，是内在于自然本身的。这便是浪漫主义的自然观：自然是客观本然的，是客观存在的山水草木，同时，由于历史和传统中的无数神话、传说等因素的浸入，自然又被赋予了种种超自然的面目。因此，对于自然的表现，除了客观据实的描摹之外，当然需要诗人运用想象的力量，将自然的多面性呈现出来。

哈特曼以《我们是七个》为例，为我们展示了华氏关于自然和想象的观点。该诗的首节是柯勒律治添加的，他认为对死亡的了解必须现身说法，首先从自己身上开始。如果我们认为诗中的小女孩依然沉浸在想象之中，而想象对于死亡所知甚少，则未免过于简单化了华氏关于自然和想象的看法。事实上，女孩的想象同样带来对于不朽的暗示，因为那是关于天堂的想象，虽然对于不朽的暗示和对于天堂的想象是通过对于自然世界的剥夺来实现的。精神的顽强不仅体现为与自然的融合，而且更多地体现为与自然的分离；女孩关于天堂的想象，赋予了自然不朽的幻觉（*ibid.*）。这种幻觉是通过自然来实现的，虽然未必是通过具象的山水草木，但的确是通过似乎无甚诗意的现实生活。“自然”在这个意义上更具有了该词在中文语境中的原初含义：自然而然，本然如此。这也正是中华先哲的深邃思想。诗中的小女孩未必不知道死亡，但她不把死亡视为分离，因为她把自然看为一个大的体系，死亡不过是其中的一个部分和一个环节，因此生与死、生者与死者依然在一起，而不是存在于两个世界中。如此，小女孩是在以成人所少见的方式理解死亡，真的是“视死如归”。

哈特曼对《孤独的刈麦女》的理解，反映出他对于华氏的一贯关注，即关注作为华氏精神生活基础的情感与自然的关系问题（*ibid.*）。他特别指出该诗的“精神的”层面，称该诗在人们习而不察的情绪之中，寻求上帝从清教徒中挑选信徒的证据。从《孤独的刈麦女》中，哈特曼看到华氏在《抒情歌谣集》的“序言”中所称的“比任何人都高兴看到他自己身上所显现的生命的本质”（Abrams, 1986: 164）。他看出了诗人对本真的自我生命的感悟，于是，尽管无名的高地女孩与他素昧平生，依然拨动了他那颗

异常灵敏的诗心，如同露茜组诗中的那位无名的女孩触发了他诗歌创作的冲动。这才是真切的“强烈情感的自发流露”。

哈特曼指出，华氏名作《序曲》第六卷中有着华氏所称的想象的“附着意识”（*supervening consciousness*，或称“后续的意识”），这在《孤独的刈麦女》中同样存在，是它让高地姑娘留步，而这种意识可以提升到具有启示性高度的自我意识。根据哈特曼在《华兹华斯的诗歌》“绪论”中的介绍，此处的“启示性”并不含有宗教的意义，而是指与超自然的现象有关系；它可以指寄望开启新的时代，也可以指弃绝自然，与事物之原则达成直接的联系。这包含着对自然的扬弃，从而复归物体的物性。所谓“附着意识”，是指由物体出发，上升为自我意识，然后又回归物体的过程。当然，最后回归的物体不同于开始时出发地的物体，这一认识过程实现了现象学意义上物体主体性的获得。华兹华斯关于现实与想象、自然与神话以及意识与幻觉的表现，无不渗透着这种循环往复、却又递次提升的“附着意识”，它揭示了万物运动的规律，是一种重要又不无浅易的哲学观念。此外，哈特曼强调《孤独的刈麦女》的“自然”属性，认为该诗虽然是从自我意识出发的，却掩盖了浓烈的，甚至启示性的自我意识，是对自我起源的遮蔽（Hartman, 1971）。作为当代重要批评家的哈特曼，正是要从该诗的源头去蔽，从而彰显该诗对于自然描写之下浓烈的自我意识。这是典型的现象学的研究方法，尽管哈特曼在该诗开始即否认对于现象学方法的使用。

第三节 华氏之自然观：“洞察力的世俗化”

浪漫主义诗歌一贯彰显对主体性的诉求，以及对自我意识的呼唤，这在华兹华斯那里，很少是以暴力和超自然的形式表现的。华氏对自我意识的呼唤从来都是平和宁静的，而不是以暴力的（如雪莱的《西风颂》），或者超自然的（如柯勒律治的《忽必烈汗》）形式。虽然他深谙自然界“静水流深”的真谛，他诗歌中所呈现的自然却总是显得沉静而有序，他似乎是在不经意中把自我的诗性意识舒缓地渗透进来。以《丁登寺》为例，该诗一开始，舒缓的节奏以及旅人的冥想便透露出踌躇和怀旧的心绪，这也为全诗定下了冥想和智性的调门。该诗以不无突兀的“五年过去了”开启，传达出些许的无奈和感伤，以及对往昔岁月的怀念。对于“五年”一词罕见的重复（多达七次），在哈特曼看来，这表明了对于“突兀进展的抵制”。哈特曼认为，由于运用了 *winters*（冬天）、*waters*（水流）和 *murmur*（低语）

等阴韵词进行句中停顿，加上流水回响的声音，仿佛延宕了时光和事件的行进，丰富了人的内在心性及其持续感。诗的第一节有种波浪般的节奏感，有其内在的加速度，然而又避免了高潮的感觉。这种由语汇、句法和音韵等技术手段营造出的舒缓、轻柔、平和的效果，意在暗示自然乃是诗人苦苦寻求的心灵的慰藉场和加油站（Hartman, 1971）。我们以为，这种感觉不只是对旅人当下所在的环境，也是对人的生命意识的呈现，它揭示了自然对人的心灵的抚慰。在成功定下舒缓怡人的节奏和冥想的基调以后，《丁登寺》便从容悠然地追索旅人在灵动的山水之间的心灵活动，记录人的心灵之旅。^①

哈特曼不仅展示华兹华斯对自然的表演，而且还探索华氏对自然的理解的变化。例如，对于同样的一次阿尔卑斯山之行，华氏有过两次描写，第一次是在《素写》（*Descriptive Sketches*）中，第二次则出现于《序曲》的第六卷，这次他是作为一位旅行者出现的，阿尔卑斯山使他面对的是想象而不是自然。《素写》交替呈现出自然的两种形态的美，即柔和之美与令人惊恐之美，这或许分别对应于《序曲》中自然的柔和与严苛。哈特曼认为，《素写》与《序曲》表现出诗人不同时期的巨大差别，即青年时期与成熟时期的不同，在风格和思想两个方面都显示出巨大的差异。他进一步指出，《素写》是关于危机的诗篇，是在危机发生的过程中记录危机，而不是像《序曲》那样，在反省中显示出深刻的见识。因此，尽管危机发生于一个人成长过程中的各个不同阶段，但不同时期危机的表现方式会有巨大的不同（*ibid.*）。

哈特曼旨在说明，通过《素写》和《序曲》中对于同一次旅行的不同呈现，华氏对自然的认识，归根结底还是要上升到心智和想象的层面。但这必须要在超越自然的基础上才能实现，而超越自然的基础必然是记录和思索自然，于是，我们看到了诗人与自然的对话，以及对自然的沉思。然而，这一过程中的很多时候，诗人对自身的力量是盲目的，这使他无法走出羁绊，无法进行形而上的思考。而最终帮助他走出这一困境的，还是自然。诗人通过观察自然对抗其自身的分离的幻想（*separate phantasy*），即心智终于使他成为诗人的自主的力量，而这在深层次上无可避免地涉及对

^① 华兹华斯最负盛名的《序曲》被认为是《丁登寺》的续篇，该诗的副标题为：“一位诗人心灵的成长。”见 Abrams et al. (1986: 227)。

自然的理念的认识。^①

通过对自然的表现，揭示出诗人的心路历程，这是包括华兹华斯在内的浪漫主义诗人的一贯目标，《丁登寺》如此，作为其姊妹篇的浪漫主义诗歌名作《序曲》更是把这一主题的表现发挥到了极致。《素写》和《序曲》通过对同一次旅行的表现，对认识自然、理解自然进行了生动的诠释。华氏在表现自然的诗篇中，深刻地融入了其对于自然的理解。哈特曼进一步指出，由于华氏发现自己理解的自然和时人所期待的自然大不相同，他的精神成长便转向了对于该区分的解释（Hartman, 1971）。我们在《丁登寺》《素写》和《序曲》等诗篇中看到了华氏的解释。

当现代人对宗教显灵失去了信仰，他们便转向个人经验以及感觉经验。于是，在传统的信仰支撑点不复存在之时，有意无意中，传达信仰的诗人和艺术家便顺理成章地充当起中介的角色。个人的经验成为权威和信仰的唯一源泉，诗人需要抛弃寻求灵异和灵感的传统方式，转而现身说法，以亲身体察神异的力量。新的信仰的形成需要文学表现形式与之相符；在浪漫主义的自然泛神论中，人与自然紧密地融为一体，共同体现出宗教性。只不过，中世纪的宗教至上主义被削弱，神性无远弗届的巨大氛围广泛分布于人与自然的各个方面，于是，人的积极能动性和主观创造性得以体现。因此，人充当中介，虽然开始时不免有些勉强，但他顺水推舟，并逐渐占据了中心位置，发挥越来越巨大的作用。或许，这就是哈特曼在《华兹华斯的诗歌：1787—1814》1971年再版序言中，所谓华氏“洞察力的世俗化”的所指，它是对自然的宗教内涵在某种程度上的反拨，而非我们通俗意义上所理解的世俗。

浪漫主义诗学观认为，自然与人是可以沟通的。华兹华斯认为，通过自然的直接中介可以形成想象。他和许多同时代的人一样，不再相信基督及其圣言能够充当神与人之间的中介。对于他们而言，精神与肉体的完善、肉体的完善与死亡，都是难以区分的。于是，不无矛盾的是，在日益世俗化的世界里，躯体成了神的中介的象征；但在充当中介的物质世界，青昧生与死的证据经常难分彼此。和不少现代诗歌一样，华氏的作品中也出现了兼具人与非人特性的形象，如《序曲》第7卷中出现的那位目盲的乞丐（Hartman, 1966）。

^① 值得注意的是，哈特曼分析诗人如何忠实地记录眼睛囿于自然，以及最终如何走出并超越自然，不仅从诗歌的主题和内容方面，而且从《素写》的形式方面，如风格、诗体形式和句法等，得出了令人信服结论。

对于神异力量和存在的描写时常需要借助想象，需要幻觉的题材，而华氏在诗歌创作中却坚持回归自然，这在一些批评家看来，对于他来说是一种不小的遗憾。他们认为，如果华氏坚持幻觉的题材，他会和弥尔顿一样伟大（Hartman, 1971）。哈特曼则指出，对于华氏来说，自然不是一件“物体”，而是一种存在和一种力量，一种运动和一种精神；自然不是要去顶礼膜拜和消耗的对象，而是一种向导，超越自身，走向更多、更为深远的东西。华氏心目中的自然不是单一的，而是与想象结合起来的混合体。

关于华氏的自然诗歌，以及华氏对待自然的态度，一直存在争议。哈特曼归纳了各种看法，他指出：包括布莱克在内的一些人认为，华氏的诗歌尊崇甚至崇拜自然；而主流观点则认为，华氏从自然崇拜，甚至从泛神论到自然宗教观，其中有心智和自然之间崇高化的互动，而心智行为或者想象的理想化力量则在其中占据优势；少数学者指出华氏对待自然的态度不无悖谬，认为他所称的“想象”可能是“内在地”对立于自然的（ibid.: 33）。哈特曼同意斯伯利（Willard Sperry）的观点：“除非能够完全意识到华兹华斯由外部世界的某种物体迅速激发起来的主体性，否则，谁也无法触及其诗歌的核心。”（ibid.: 13）他以为要理解华氏，还是需要由客观到主观，由外部世界向诗人的内心世界过渡。

第四节 中外华兹华斯研究现状

主体与客体、自然与神话、现实与想象等是浪漫主义文学最习见的主题，如阿布拉姆斯《镜与灯》的研究。在黑格尔、谢林等德国哲学家那里，浪漫主义非常关切自我与社会、灵与肉的分离。华氏与柯勒律治对待自然的态度，及其语言观；华氏表现自然的诗歌对当时英国社会、历史及政治的反映，以及其中所折射出的诗人的种种态度和立场；其作品中隐含的与妹妹多萝西的生平以及文学和思想意义的关系，诸如此类，产生了大量索引型、传记型、注释型的解读。《序曲》以其广博深刻的内容，在这些方面均有所体现；《丁登寺》以适中的长度和深刻的表现力，也揭示了华氏常见的主题；而读者喜闻乐见的一些抒情短诗，则更是成为批评家笔下不间断的话题。20世纪中叶以来，随着文学理论的迅速发展，文学研究日趋理论化，然而在英国，“浪漫主义与文学理论之间通常关联薄弱”（Simpson, 2005: 14），这也是英国文学批评的传统所致。在美国，理论蜂起，尤其是起源于法国的解构主义蔚为大观，然而，“耶鲁学派”“虽有着内部的多元