

我的翻译尝试几乎是与我的外语学习同时起步的。1977年恢复高考后，一个俄语字母也不识的我却鬼使神差地被分到俄语专业。我像当时绝大多数“知识青年”一样爱好文学，而俄语又是一门“文学语言”，我们的俄语课文大多是俄国的名家名作，爱好和专业相遇，于是，初通俄语后我便情不自禁地翻译起来。记得自大一开始的各类俄语课上我大都在开小差，只顾埋头“翻译”课本，到课程结束时，课本上的每句俄语也就都有了对应的汉语。大三开了翻译课，我终于找到了着力点，每次翻译作业几乎都能得到翻译课老师张本桂先生的赞赏，被他当成“范译”朗诵给全班同学，这更助长了我的翻译野心。大学毕业时，我以翻译并赏析艾特玛托夫的短篇小说《白雨》为题完成学士学位论文，论文末尾标明的完稿时间是“1981年11月21日”，而我的论文指导教师张本桂老师仔细批改的红色笔迹，不禁感慨万分，先生在我大学毕业后的次年便查出身患绝症，他在北京住院期间我曾去探视，先生在道别时给我的嘱托仍是：“把翻译搞下去！”张老师与我大学时的文学选修课老师力冈先生（本名王桂荣）一样，都是我学步翻译时的搀扶者。

大学毕业后我考取中国社会科学院研究生院俄苏文学专业研究生，在阅读大量俄苏文学翻译作品的同时，也瞒着怕我分心、不让我搞翻译的导师偷偷译了一些东西，如屠格涅夫和巴里蒙特的抒情诗等。1985年，苏联诗人叶夫图申科访华，这位曾以诗攻击中国的诗人善于顺风使舵，在访华时写了一首迎合中国的诗《中国翻译家》，我受命将此诗译出，发表在1986年第1期的《世界文学》杂志上，这首写得不好、译得也不出色的诗，却是我公开发表的第一个译作。从此，我与《世界文学》杂志结缘，十多次在该刊发表译作和文章，该刊也成为我发表译作最多的一份杂志。

1991年，在中国青年出版社编辑李向晨的支持下，我编译的《世界青年抒情诗选》一书有幸问世，这是我的第一个编译本；1992年，我与王景生、李季合译的托洛茨基文学评论集《文学与革命》在外国文学出版社出版，这是我的第一部合作译著；1995年，漓江出版社总编王安群约我翻译高尔基的《马尔娃》，这是我独自翻译的第一个译作单行本；1999年，我主编的十卷本《普希金全集》在河北教育出版社出版，这是我主编的第一套大型翻译文集。

从1985年算起，在30年的时间里，我共出版译著50余种（含主编文集和丛书，含合译，不计再版和重印），另在各种报刊发表译作数十次，总字数逾千万。回顾已有的译作，发现自己的翻译实践中似乎存在这么几个“并重”。

诗歌与散文并重

我从俄语诗歌的翻译和研究起步，在主编《普希金全集》的同时，我又以《布罗茨基与俄语诗歌传统》为题撰写了博士学位论文。诗歌的语言构成相对复杂，诗歌的翻译相对困难，对译文的“创造

译介之旅



刘文飞，首都师范大学外国语学院教授，中国社会科学院研究生院外国文学系教授、博士生导师，中国俄罗斯文学研究会会长。主要著作有《二十世纪俄语诗史》《布罗茨基传》等十余部，主要译著有《普希金诗选》《三诗人书简》《悲伤与理智》等20余部。

性”要求更多，因此，诗歌翻译对于翻译新手而言无疑是一种很好的训练手段。但是，诗歌翻译向来是充满悖论的，甚至连诗歌究竟是否可译都成了一个重大问题。主编《普希金全集》时，我翻译了他的800多首抒情诗，基本熟悉了俄语诗歌格律向汉语转换的路径和手段。后来，我又译了一些更具现代感的白银时代诗人诗作，如古米廖夫、曼德施塔姆的诗。在这之后，我却突然意识到诗的确不可译，因为一首诗中能够译出的仅有其含义，而之所以成诗的东西如节奏、音调和韵脚等却均需要“再造”。弗罗斯特说的那句令人丧气的的话的确不无道理，即诗中可译的东西恰是原诗中非诗的东西，换句话说，原诗中为诗的东西则有可能在翻译中丢失多半，甚至丧失殆尽。于是，我便渐渐疏远了或者说是荒疏了诗歌翻译。

俄国诗人库什涅尔最近在我的一封信中也曾质疑诗歌的可译性：“然而诗可以等值地译成另一种语言吗？这个问题会出现在任何一种语言的诗歌翻译中，呜呼，答案也只有一个：不可能。与

音乐、绘画等用世界通用的同一种语言创作的艺术形式不同，诗歌只用自己的母语说话，而不可能在另一门语言中被复制。任何一个词，在翻译中都必须用另一个发音不同的词来替换。让我们设想一下，塞尚或梵高的画作能被另一位画家用其他的色彩来替代吗？单词变了，语音变了，节奏变了，韵脚也变了（如果有韵脚的话），那么这首诗还是原来那首诗吗？”但正是这位库什涅尔，却让我又重新译起诗来。这位被布罗茨基称为“20世纪最优秀的抒情诗人”的彼得堡诗歌传人，经我推荐参加了今年的青海湖国际诗歌节，并荣获“金藏羚羊奖”，组委会主任吉狄马加要我翻译一部库什涅尔诗集，我只好自食其言，再次译起诗来。

放下诗歌究竟是否可译的话题不谈，单就诗歌翻译对于一位翻译家的养成而言，我倒觉得是意义重大的。布罗茨基在论证诗歌较之于散文的优越性时所着重强调的一点，就是诗歌比散文更简洁，有过诗歌翻译经验的人再来译散文，其译文自然就会更言简意赅一些，更字斟句酌一些。

经典名著与当代新作并重

我译过普希金和陀思妥耶夫斯基等19世纪俄国文学大家的名作，甚至还译了比普希金更早的俄国哲学家恰达耶夫的《哲学书简》；与此同时，维克多·叶罗菲耶夫的《俄罗斯美女》、佩列文的《“百事”一代》等俄罗斯当代文学作品也成了我的翻译对象。这样的“并重”当初或许并非一种有意识的选择，而是诸多偶然因素的促成，但如今回头一看，却也能觉察出其中的好处。

首先，作为一位专业研究者，我自然要关注整个俄国文学通史，而覆盖面较广的翻译实践能为我更贴切地探入乃至深入俄国文学的历史提供更多可能。其次，自普希金至今的俄国文学，其使用的语言始终变化不大，换言之，俄国古典文学和当代文学之间的差异远远小于五四新文化运动前后的汉语文学，在仔细推敲、翻译了俄国文学和俄国文学语言的奠基者普希金等人的文字后，在面对当代俄语作家的作品时往往能心中有数，心中有底。最后，19世纪的俄国经典文学已成为世界文学中的一座高峰，同样也是后代俄国作家的仰望对象，因此，俄国经典文学和当代文学间的“互文性”现象似乎更为突出，在同时或相继翻译了新旧经典之后，便能对某位作家的文学史地位和意义有一个更清晰的理解，并进而能在翻译过程中更自觉地把握和再现其文学风格。

文学作品和学术著作并重

文学作品翻译和学术著作翻译的并重，其实也是中国大多数学者兼译者的通行做法。在我国当今译界，一门心思专门做翻译的人已经很少，而专门做文学翻译或专门做理论翻译的人似乎更

我的翻译

□刘文飞

少。当今的译者大多是大学里的教师、研究机构的研究人员和出版社的编辑等，总之大多为“业余”译者，因为翻译作为一门手艺或职业，其所得如今已很难养活译者及其家人。既然是“业余”，其翻译对象往往也就相对“随意”起来，或为完成约稿，或是呼应自己的研究课题，或是出于某一时段的兴趣。我的译作大多为文学作品，但我也译有一些人文学理论著作，如恰达耶夫的《哲学书简》、明恩溥的《中国人的气质》、阿格诺索夫的《俄罗斯侨民文学史》、米尔斯基的《俄国文学史》等，而我自己较为偏爱的译作，则往往是介乎于这两者之间的作品，很难说它们是文学作品还是理论著作，如里尔克、茨维塔耶娃和帕斯捷尔纳克的通信集《抒情诗的呼吸》（即《三诗人书简》）、《曼德施塔姆夫人回忆录》和布罗茨基的《悲伤与理智》等。然而，纯文学翻译和理论翻译之间并不存在一堵高墙，而有着极强的互补性。理论翻译能训练译者的翻译理性，使其译文更具逻辑性和严密性；而文学翻译则能培养译者的翻译感性，使其译文更具形象性和抒情性。不是说在每一种译文中都要同时体现理性和感性，但同时拥有两方面经验的译者，无疑能更好地随机应变，因为原作是各式各样的，译者的风格选择是被动的，译者要成为风格再现的多面手，两个方面的素养自然都不可或缺。

俄文翻译与英文翻译并重

我的大部分译作译自俄文，但也有些译自英文，如明恩溥的《中国人的气质》、米尔斯基的《俄国文学史》和布罗茨基的《悲伤与理智》等。诺贝尔奖委员会在给布罗茨基颁奖时，曾称同时用

俄英两种语言写作的布罗茨基是坐在人类存在的峰顶上俯瞰两边的风景。的确，每一种语言都是一种风景，都是一种生活，甚至都是一种世界观，在自己的翻译中将两种语言做比照，并进而感受到不同语言的独特韵味和风格，这对译者而言自然是有益的。我在译布罗茨基的《悲伤与理智》时做过一个试验，即分别从布罗茨基散文的俄文版和英文版译出他同一篇散文的不同段落，然后将其对接起来，拼成同一篇译文，结果，我惊奇而又沮丧地发现，这篇“拼接”起来的散文在风格上是不统一的，甚至能清晰地感觉到译自两种语言的译文之间的“接缝”。这使我意识到，原文的风格对译者是有重大影响的，而在原文风格的构成因素中，除作家的文字个性外，他所使用语言的自身特征往往也发挥着举足轻重的作用。英语的灵活和自如与俄语的沉着和严谨，即便在汉译中也能清晰地被传导出。此外，英语和俄语都属于世界上最重要的文学语言，各个民族的文学名著一般都有这两种语言的版本，这就使得我有可能在翻译某部英文著作或俄文著作时参考另一个语种的本。比如我在翻译俄文版的《抒情诗的呼吸》时，就参考了该书的英译本，译者借助英译更正了自己的不少误译，同时也发现，英译者似乎也不时有与中译者同样的因惑和苦恼。在一些难译的地方，他们似乎也做了一些模糊化的处理，而他们在文中所作的“添加”以及文后的注释，有许多都与中译者不谋而合。或许，他们在翻译过程中也曾遭遇与我一样的难题，也曾体验与我一样的欣喜。于是，作为一种跨越时空的交谈方式的翻译，又变成了三方的交谈。

但丁《神曲》的第一句话就是：我已走到人生的中途。此句诗中的“中途”一词在俄语中被处理为“山坡”（склон），即人到中年，翻山越岭到了另一面山坡。翻译之艰辛，犹如登山，攀登一座峻峭的山，我如今也已来到这座山的另一面，这或许意味着我的翻译已开始走下坡路，但越过山顶，我便能悠然见得这边的另一片风景。

译文

此外，这里还有我的一份既得利益。你也同样有。这便是那个梦，它曾是你的现实。通过对它的阐释，人们可以获得双倍的报偿。这就是那索全部作品的主题。对于他而言，一件事情即另一件事情；对于他而言，我想说，A即B。对于他而言，一副躯体，尤其是一个姑娘的躯体，可以成为，不，曾经是一块石头，一条河流，一只鸟，一棵树，一个响声，一颗星星。你猜一猜，这是为什么？是因为，比如说，一个被散着长发奔跑的姑娘，其侧脸就像一条河流？或者，躺在卧榻上入睡的她就像一块石头？或者，她伸开双手，就像一棵树或一只鸟？或者，她消失在人们的视野里，从理论上说便无处不在，就像一个响声？她或明或暗，或远或近，就像一颗星星？很难说。这可

以作为一个出色的比喻，可那索追求的甚至不是一个隐喻。他的游戏是形态学，他的追求就是蜕变。即相同的内容获得不同的形式。这里的关键在于，内容依然如故。与你们大家不同，他能够理解这样一个简朴的真理，即我们大家的构成与构成世界的物质并无二致。因为我们就来自这个世界。因此我们全都含有水、石英、氢、纤维等等，只是比例不同。而比例是可以重构的。它已经被重构到一位姑娘的体内。她变成了——一棵树，这并不奇怪。不过是她细胞构造发生了转变。无论如何，从有生命转化至无生命，这是我们人类的一个倾向。你置身于你如今置身的地方，自然明白我的意思。

——刘文飞译布罗茨基《致贺拉斯书》

经典



美国本土裔诗人温迪·罗斯和众多印第安作家一样多才多艺。除了写诗，她还是知名插画家、编辑、人类学家、历史学家、教育工作者。罗斯的诗作丰富，自第一部诗集《霍皮走鹃的舞蹈》发表后，其他诗集如《长期的分隔：一段部落历史》《学院派印第安妇女：自象牙塔向世界发出的报告》《美国印第安诗歌》《失去的铜》《她肯定离开了》《骨之舞》《痒得发疯》等相继问世，反映了诗人不同阶段的生活和思想。

罗斯的诗歌以生动浓烈的视觉意象和听觉感受著称，也以不妥协的愤慨和对现实的批判为特色。诗人毫不避讳残酷、讽刺的现实，直面少数族裔在美国社会中遭遇的不公，拒绝被边缘化和类型化。罗斯将自己定位在故事保存者的角色，力图真实再现印第安人在文化错位中的痛苦和迷惘。她以“隐形知情人”的视角，在见证和批判的愤慨中，传达文化重塑和建构意图，对主流文化的民族历史书写进行质疑、抗辩，呈现出本土裔学者对印第安文化、历史的独到理解。在这些强烈情绪的诗意转化中，罗斯也为印第安文化和历史进行了动态、发展的揭示和传扬，表达了积极交流和相互理解的重要性。

罗斯曾积极投身20世纪60和70年代的美国印第安运动，以游离于两个世界的视角，展现自己对族裔身份和主流文化的思考，提倡超越生物学范畴的族裔感受，认为族裔身份，尤其是多重族裔身份带来的一种文化语境、历史、政治的感受，进而揭示出每个人实际上都具有文化多重性的困惑，并延展到具有普遍意义的主题，如殖民主义的影响、美国进程中的大屠杀创伤、核武器、文化帝国主义等。在罗斯的诗集中，读者看到博物馆展品有了深刻而沉痛的文化意义，展品的陈列和展示、收藏者的搜罗和努力，甚至局外人欣赏展品的态度和行为等，都有反讽的含义，其中的文化继承和保存激发了当代人的深思。

罗斯的诗作中直抒胸臆的愤怒并非简单的情感宣泄，是一种强大的转化能量，具有文化反思和建构意义。她的许多作品具有鲜明政治色彩，而诗人认为政治就是个人感受，是诗歌生

温迪·罗斯：转化的愤慨和激越

□张 琼

命的一部分。罗斯诗作中有一个经常出现的意象——骨骸，那些破碎的骨骸寓意了印第安人对自我的认识，而这些被拍卖、标价、出售、陈列的骨骸，是创作和阅读中不断困扰诗人和读者的幽灵，有自足的生命和启示性。罗斯喜欢从历史、考古学等文献中摘录有关本土族裔的段落，作为诗歌的题词或引文，让引文和诗歌主体的联系成为读者深入思索的重要契机，体会到艺术创作和历史现实的奇妙联系。罗斯的语言浅明日常，贴近生活，这也是诗中情绪容易传达并转化的重要原因。

在鲜明的愤慨和激越情绪中，诗歌中的幽默、讽刺、揶揄态度往往揭示出这样一个事实，即人们常常误读或误解印第安文化。这种去伪存真的转化作用体现在很多诗歌中。以《那些只想当一次印第安人的白种诗人》为例，此诗是罗斯最有争议的作品之一，其中的白种萨满教主义针对那些自称完全了解印第安文化的白人。在印第安文化中，巫师有着超能力，他们是部落现实生活和精神世界的中介，而这些装扮成巫师的白人对印第安文化加以曲解，进行肤浅、猎奇的模仿和错误的传播。罗斯历来反对只通过阅读某些文献书籍或道听途说来了解印第安文化，对那些自称印第安文化代言人的白人更是批判有加。在这首诗中，诗歌标题自身就表达了轻蔑态度，关键词的首字母并未按照规范进行大写，轻描淡写中就开始描述了，而“只想当一次”更有揶揄和讽刺之意，揭示了这些人居高临下的文化优越感，同时也表达了诗人的怀疑，即那些非本土裔美国人对印第安文化的热爱究竟有多大的真诚度。这些人争抢词汇，用钓鱼般从“我们”舌头上勾起话语。钓鱼的隐喻充分表达了诗人的讽刺，即族裔词汇像鱼脱离于生命之水，在失去鲜活本质的同时，成为了他们的话语。同时，钓鱼作为印第安人的一种生产方式被这些人的盗取行为所侮辱。诗歌仪式的“足够长久”和此后“短暂的旅行”反讽地道出了其中文化猎奇和休闲娱乐的真相。无形的文化财富是无法模仿的，如果偷去的话语失去了风格和灵魂，就如脱离开水的鱼，不再有真正的生命，这些人风格的模仿和表演，如跪在大地上，咀嚼母鹿皮，胸部触碰大树等都只是滑稽和做作的效仿，罗斯批判的并非局外人的兴趣和好奇，而是他们的真诚度和目的，诗中“你想起我们时/只有当你们的声音/想要寻根”，这里的“根”和“想要”是微妙的，因为这种文化之根并不属于他们，而假扮的身份揭示了这些人视角的虚妄和不真诚。罗斯在诗歌最后毫不留情地用“你们写完了诗歌/就回去了”来揶揄他们游移的视角和身归他处的优越感。

或许读者会疑惑，那什么才是真正的印第安文化呢？谁才能有介绍和展现这种文化的权利呢？诗人自身长期困惑于文化认同，不断思索何为不偏不倚的文化态度，在她对白人萨满教主义进行批判的同时，诗歌进行了解构，却没有明确的建构。我们或许可以这样理解，罗斯的诗歌创作本身就是个人情绪的超越，是不断的探索和找寻，答案无法一蹴而就，创作就是无限接近答案的过程。这种蕴藏于诗的愤慨并不局限于印第安诗人，

人都是从自我出发来认识世界的，印第安人亦是，本能的族裔中心观并不是罗斯批判的焦点，她在讽刺那些以俯视和猎奇姿态进入族裔文化的白人的同时，真正担忧的是文化帝国主义，即这些白人将欧洲文明的自由、民主、开放的理念强加在少数族裔文化的理解中，以印第安巫师的身份，将文化混同和误解，从而在博爱和自由的“文明”中干涉、破坏、扭曲特殊族群的文化，给少数族裔，尤其是族裔后代带来困惑和迷惘。这种文化的不平等，被浅表的服饰、仪式、造型等模仿给掩盖了。

所谓本真的族裔文化，并非族裔作家可以确切找到的东西，寻根不仅是回头看，还包括朝前望。当读者注意到罗斯诗歌中的愤怒和忧郁时，应该明白愤慨是有意图的，在何为真正印第安文化的质询中，诗人进一步探寻文化保存和生存问题。代表诗歌《楚格尼尼》并未提及印第安文化，罗斯受历史文献的启发，以澳洲塔斯马尼亚岛上土著妇女的控诉，发出了文化保存和生存的质疑。楚格尼尼是最后活着的土著塔斯马尼亚人，她曾目睹丈夫死后被塞入防腐剂，当作展品。诗中，这位女性留下临终遗愿，不愿自己的尸体也成为屈辱的“文化”展品。可惜她的尸体依然落入收藏家之手，最终被博物馆展览。诗歌巧妙地吸引读者靠近，而后进入历史，最终引发沉思。老妇的历史角色突破了她的孤独和绝望，“最后一个”是触目惊心的，仿佛历史在她身上终结，传统在她那里断裂，这种窒息感呼之欲出，实际上应和了罗斯对印第安文化保存和生存的急迫心情。

全诗的各行十分短促，符合临终前身体愈发虚弱、情绪愈发急迫的节奏，句式短小，词汇大多为单音节。老妇回顾一生，从哺乳到目睹女婴死去，而后“融化”地进入了梦境。老妇恳请听者抓住她的手，“黑色握住了黑色/仿佛黄色泥土/就是缓慢的混合/融进了金色牧场/和大地”，这种色彩的渐变，仿佛进入黑色的死亡，身体融入大地；而渐渐变暖的金色和充满生命的牧场，又似乎开始了再生的轮回，生命进入丰饶的土地。这种梦境般的描述，宛若族裔生命和文化的循环往复，是一种传统中的安宁和幸福图景。老妇的叙述又突然跳回现实，她请求听者“别离开”，她还想唱出“另一支歌”，“你的歌”。读者被诗人巧妙地结合在一起，要面对、思考，甚至承担此后的问题，楚格尼尼的命运和遭遇落到了被托付人“我们”自己的头上，楚格尼尼的遗愿没有实现，他们最终带走了她的身体。这种有负重托的遗憾，其实是诗人转化了她的愤怒和激越情绪，进入了读者的内心，让我们反省历史展品背后的文化断裂和痛苦，从而想到强势文化对边缘、族裔或地方文化的凌驾态度。作为读者，当我们沉浸在诗歌中，深觉喜极了楚格尼尼，而挣扎出这样的身份重回现实，又面对历史再现和文化传承的困惑，更觉得沉寂下去的叙述声音会始终困扰我们曾经笃信的文化认识。

罗斯常常通过各种女性形象来表达族裔文化的传承和意义。她作品中的许多叙述者、受害者、呐喊者都是女性，边缘和弱势地位让她们难以摆脱传统的感悟和思维方式。她们养后

代，传递文化，许多“老祖母”的形象常常带着家园守护者和文化珍存者的姿态。这与罗斯以及其他一些本土裔女作家和诗人的身份有着许多相似性，她希望自己身为族裔作家，在目睹族裔文化不断发生变化的同时，也坚信它们在融入美国文化时能保有完整性。这种变化中的完整、开放中的自立、融入中的独特，就是罗斯希望表达和传达的族裔精神和文化魅力。

罗斯有一首诗歌，标题是一位印第安女人的名字《露薇》，而这位土著老妇人的泰然自若，她从愤慨转为纵情歌唱的奔放，深深打动着读者。诗歌开始，我们见到了一位躺在“高低不平的床铺”上的印第安老妇人，她旁若无人地将黑色的烟草从口中吐出，并且射程很长。她终于起床，将烟灰泼撒在雪地上。四周景色和氛围是阴郁的冷色调，白雪、孤丘、冬日、雪松，这些都是寒冷沉郁的意象，毫无暖意。凄清冬日和轰鸣的机器，原始朴素的生活及装束反衬现代耕犁，这些对比的突然出现，打破了诗歌前半部分的孤寂。可是那轰鸣和咆哮似乎并不来自现代机器，而是转化成老妇内心的激越情绪，平静冬日被打破，静谧被侵占。“大块大块的斑迹/在她的皮肤上”，终于，沧桑和衰老出现了，面对生活格局的变化和外在干扰，老妇愤愤不平，却无奈无力无助。这是印第安文化被侵扰、改变、同化的过程中的普遍现象，她“蹲伏着”，“颤抖着”，甚至“战栗着”，然而，就在这样的姿态中，“女性柔韧而绵长的生命力却在爆发，在滋长，这或许也是对族裔文化的隐喻。外界地动山摇的改变，应和着露薇内心的激越情绪。生活环境被任意破坏了，这样的威胁甚至迫近了身体，睡了露薇听到靴子在蹂躏着周围的地面，刮擦作响，地板都响得吱呀不停，当“毯子被拉下”，她瘦削的肩膀露出来，她终于摸到了武器，“轻轻举起来；扫去了喉咙上的嫩枝”，这种从容和巍然不动，带着生死置之度外的镇定。诗歌最后，露薇歌唱了，用生命高歌着，“摇动着天空”，诗歌的模糊性让我们可以有多种解读，是生命的抗争？是枪声的震天？是真正的歌声？还是至死不渝的坚持？惟一肯定的是，她没有畏惧，没有胆怯，“露薇唱啊唱啊唱！”这萦绕在中心和耳畔的歌唱仿佛生命的洗礼，是坚持的胜利，是愤慨被提升后的华彩。

在本土裔诗歌中，能遇见许多女性叙述者，家园、后代、归属感都是她们生命的重心，她们的想象、叙述都与土地和自然息息相关，她们自身就是文化生存和传承的母性大地。外在的土地被侵略，居所被破坏，生活方式被改变，可是文化滋养的土地依然在，那就是她们自己。因此，这种文化归属并非指向特定的地域、方向、载体，而是不断移动、发展、融合的。罗斯的诗歌正表达了这样一种族裔文化，即文化身份始终是动态、发展的。对罗斯而言，诗歌中的族裔色彩和传承意义在于，它们是生命和社会的实践，是一种分享。诗歌并不只是对身份抗争的表达，也是身份建构。这种动态交互的族裔观点，是罗斯在看似愤慨的张扬中的一种超越，她笔下的印第安族裔绝非静止的展品，而是不断生成、更新、融合的文化生命。