

许霆 鲁德俊 陈留金 编著

中国百家诗赏析

江苏教育出版社

号 800 第 字 登 备 (苏)

中国百家名诗赏析

许 霆 鲁德俊 陈留金



江苏教育出版社

(苏)新登字第 003 号

中国百家名诗赏析

金留金 徐秉 张平

中国百家名诗赏析

许 霆 鲁德俊 陈留金
责任编辑 徐秉 张平

出版发行：江苏教育出版社
(南京中央路 165 号，邮政编码：210009)

经 销：江苏省新华书店

印 刷：徐州新华印刷厂

(地址：徐州市青年路公园巷 2 号，邮政编码：221003)

开本 787×1092 毫米 1/32 印张 11.125 插页 4 字数 218,400

1995 年 5 月第 1 版 1995 年 5 月第 1 次印刷

印数 1—3,400 册

ISBN 7—5343—2339—8

G·2090 定价：7.55 元

江苏教育版图书若有印刷装订错误，可向承印厂调换

十四行体移植中国概说

——代前言

十四行体(Sonnet)是欧洲格律严谨的抒情诗体,从本世纪20年代初开始移植到中国。70多年来,十四行体在中国走过了一条曲折发展、起伏前进的道路,贯穿始终的是中国诗人对十四行诗真挚的热爱之情和不倦的创作实践,其实践的基本目标是十四行体的中国化和现代化,并由此探索中国现代格律诗体。十四行体在中国的移植,是新诗史中光辉的篇章,它为中国新诗的发展作出了重要的贡献。

十四行诗,源自普罗旺斯语 Sonnet,起初泛指中世纪流行于民间用歌唱和乐器伴奏的短小诗歌。13世纪前期,意大利“西西里诗派”诗人雅科波·达莲蒂尼成了第一个用这种诗体写诗的文人作者,他给十四行诗制订了严格的格律。诗由两部分组成,前一部分是两节四行诗,后一部分是两节三行诗,共十四行。每行诗句通常是11个音节,用抑扬格。每行诗的末尾押韵,其排列方式是 ABAB ABAB CDE CDE。

13世纪后期,包括但丁在内的意大利“温柔的新体”诗派继承了普罗旺斯抒情诗和“西西里诗派”的传统,写作十四行体诗。这时的十四行体的运用由抒情诗领域扩及叙事诗、教喻诗、政治诗、讽刺诗。直到14世纪初期,彼特拉克继承“温柔的

新体”诗派传统,以浪漫的激情、优美的音韵、丰富多采的色调去表现人物变化而曲折的感情,注入了新时代的人文主义思想,写作了 300 多首十四行诗,从而奠定了“十四行诗”这一重要的格律诗体裁。因此,意大利体的十四行诗又称为彼特拉克体,押韵格式演变为 ABBA ABBA CDC DCD 或 ABBA ABBA CDC EDE。十四行体在意大利文艺复兴时期繁荣兴盛,诗人梅迪契、米开朗琪罗、博亚尔多、塔索等,都是优秀的十四行诗作者。其后,它又成为“马里诺诗派”、“阿卡迪亚诗派”喜爱的体裁。早期浪漫主义诗人追求自由不拘的诗歌形式,十四行诗一度被冷落,但 19 世纪下半叶又得到复兴,卡尔杜齐、邓南遮等均留下了佳作。

在意大利文艺复兴文学的影响下,十四行诗传入法、英、德、西诸国,并适应各国语言的特点,产生了不同的变体。

马罗首先把十四行体移植到法国。“里昂派”诗人拉贝、“七星诗派”诗人龙萨、杜倍雷的作品,使十四行诗成为 16 世纪法国的重要诗歌形式。法国式十四行诗段式和韵式与意大利式一致,只是诗行结构用 12 个音节抑扬格的“亚历山大体式”。

16 世纪初叶,萨里、华埃特把十四行诗介绍到英国,它的格式演变为三节四行诗和一副对句,押韵方式是 ABAB CDCD EFEF GG。在这种格式之外又有一些其他变化。16 世纪末,十四行诗成为英国最流行的诗体之一,产生了像锡德尼(有 108 首组诗《爱星者和星星》)、斯宾塞(有 88 首组诗《爱情小河》)这样著名的十四行诗人。莎士比亚丰富和发展了这一诗体,他的十四行诗体(又称伊丽莎白体)也由三节四行诗和一副对句组成,常在对句中概括内容,点明主题。在莎氏之后,

弥尔顿、华兹华斯、雪莱、济慈等也有优秀的十四行诗流传于世。

十四行诗传入德国和俄国较晚。奥皮茨在《德国诗论》(1624)里最先倡导十四行诗,制定诗歌格律的规则,对德国诗歌的发展产生了影响。歌德和浪漫诗人对这一形式也很重视。在俄国,19世纪前期,普希金用十四行诗创作了包含八章、424个诗节以及数百节别稿的整整一部诗体小说《叶甫盖尼·奥涅金》。它除了采用英国式的段式和句式外,在韵式上又作了独特的创新,将复韵、随韵、抱韵的三个四行诗组和对偶韵结合在每一节十四行诗中,创造出了更为复杂的、也可以称之为俄国式的新体式。

十四行诗体的发展,成为欧洲文学发展的一个重要组成部分。卞之琳早就说过:“十四行体,在西方今日似还有生命力。”(《雕虫纪历·前言》)确实,西方现当代一批著名诗人仍写作十四行诗,如英国的奥登,法国的波特莱尔、魏尔伦,俄国的莱蒙托夫,前苏联的甘扎托夫,美国的朗费罗,智利的密斯特莱尔、巴勃罗、聂鲁达等,都有十四行佳作问世。十四行诗体堪称世界诗歌史上唯一的具有世界性的诗体。从中世纪到现在,已有数十个国家、民族用不同的语言转借了这一诗歌样式,并且在转借中为十四行体的发展,做出了自己的创造。

中国诗人从20年代初开始把这种诗体移植到中国,有译为“商籁”、“商勒”、“桑纳”、“索内”、“颂内”等名称的。70多年间,有大批中国诗人创作十四行诗,其中许多是著名诗人,如闻一多、徐志摩、艾青、李金发、朱湘、孙大雨、戴望舒、冯至、卞之琳、梁宗岱、何其芳、唐湜、屠岸、郑敏、蔡其矫、雁翼、白桦、罗洛等。当代一些年轻诗人也有十四行诗的创作,如李彬勇、

杨树、叶延滨、邵勉力、魏怡等。另有一些港台诗人也写十四行诗，如纪弦、余光中、彭邦桢、洛夫、童山、张错、王添源、痖弦等。正如唐湜在十四行诗《芦笛》中抒唱的那样：“呵，欧罗巴，打你的荒原/那个荒凉的文明人的莽原里/我折了根茅草作我的芦笛/吹出了时间可爱的梦幻！”该诗抒发了我国诗人对十四行体的由衷挚爱。

大批诗人参与创作十四行诗，硕果累累。70多年来，我国有近200位诗人公开发表了数千首十四行诗。现代文学史上重要的文学刊物大多发表过十四行诗。出版十四行诗专集的有：李唯建的《祈祷》，冯至的《十四行集》，唐湜的《幻美之旅》、《遐思——诗与美》，屠岸的《屠岸十四行诗》，林子的《给他》，李彬勇的《十四行诗集》，雁翼的《女性的十四行诗》。中国十四行诗，其品种繁多，为其它各国所罕见。世界十四行诗人运用这诗体创造过的各种样式，如十四行组诗、十四行花环诗、十四行抒情长诗、十四行叙事长诗、十四行政治朗诵诗等，中国诗人都有创作。意体、法体、英体、德体、俄体和现代十四行诗体，我国诗人都拿出了自己的作品。从创作方法看，浪漫主义、现实主义、现代主义、新古典主义，都进入了中国十四行诗中。从题材看，个人感喟、沉思生活、哲理意念、边塞风情、政治生活、人物描写等，也都进入了中国十四行诗中。从抒情手法看，戏剧独白、情景交融、情理结合、叙说故事、象征隐喻、心灵剖白、直抒胸臆、托物言志等，也都可以进入中国十四行诗。这一切都说明，中国诗人已经用这一诗体，闯进了广阔的生活和情感领域，十四行体已经在中国生根开花结果。

早在40年代初，朱自清在《新诗杂话》中说过：“十四行（或商籁体）值得继续发展，别的外国诗体也将融化在中国诗

里。这是摹仿,同时也是创造,到了头都会变成我们自己的。”这说明了我国诗人移植十四行体是同创造中国现代新诗体结合在一起的。事实上,我国诗人移植十四行体,是同两个过程紧密结合的。一是同我国新诗形式探索的过程相一致。十四行体最初的输入,就是适应着新诗人“增多诗体”的要求,而十四行体在20年代末30年代初曾出现了创作的繁荣,正是同那一时期新韵律运动的兴起和发展的历史相一致。30、40年代十四行体的起伏发展,又是同这一时期诗人大力推进中国新诗的民族化和现代化的追求相合拍的。进入80年代,诗人形式意识进一步觉醒,自然地促成了中国十四行诗创作的大繁荣。移植十四行体,既为新诗增加新的体式,更为新诗寻求新的形式。二是同我国诗人探索新诗民族化和现代化的过程相一致。中国诗人通过翻译西方十四行诗名作,通过扬弃地改造外国十四行体形式而创造中国的十四行诗,通过从段式、结构、语言等方面介绍十四行体,逐步把西方的十四行体转借到中国来,并倾注了中国诗人的创造精神,终于完成了十四行体汉语化的进程,涌现了一批可以立于世界优秀十四行诗之林的作品,十四行体已经在东方乃至世界的一大语种——汉语——中生根开花;在这同时,通过转借十四行诗的格律形式,促进了中国现代新诗格律形式的探索和成形,为中国新诗的民族化和现代化作出了贡献。

综上所述,20世纪的中国诗人已经完成了把十四行体移植到中国的工作。这是中国诗人对世界诗歌发展所做的贡献,也是中国诗人对世界文化发展所做的贡献。这同样也是我们鉴赏和研究中国十四行诗的重要基点和价值取向。

十四行体在中国的发展，走过了曲折前进的道路，是十四行体逐步中国化的过程。我们把十四行体在中国的发展历程划分为四个时期。

1. 十四行体在中国的输入(20世纪20年代)

我国诗人写作的第一首中文十四行诗，发表在1920年8月15日出版的《少年中国》上，是郑伯奇的《赠台湾朋友》。第二首是浦薛凤发表在1921年3月4日《清华周刊》上的《给玳娜娜》。两诗的创作背景是新诗革命中的诗体解放运动，一方面，诗人的创作呼应着“增多诗体”的要求，体现了在打破旧诗体束缚后多途径地为新诗开拓的需要；另一方面，诗人的创作受形式自由的诗潮影响，只是借取十四行体的名义写新诗，因此用律自由。这是十四行体输入的无意阶段，即不自觉地把十四行体移植中国。

嗣后，闻一多试作十四行诗，其《爱的风波》写于1921年5月。紧接着，有多位诗人写作十四行诗，在1926年以前，徐志摩、徐讦、郭沫若、穆木天、王独清、朱湘等都创作了十四行诗，诗作最多的是李金发，如《丑》、《丑行》、《戏言》、《七十二家》、《作家》等。这是随意创作阶段，诗人的创作随意为之，除全诗十四行和分段外，大多不讲究节奏的整齐、含情的合度、结构的圆满和韵法的合律。这阶段的诗人虽意识到写作十四行诗，却还未意识到要创造中国的十四行诗，还未找到将十四行诗移植中国的具体途径。从客观上说，是因为那时诗人尚未把握新诗的节奏单元和建行规则，从主观上说，“诗体解放”的影响犹在，不讲形式的主张仍主宰诗坛。

到 1926 年,中国诗人创造汉语十四行体诗进入自觉阶段。新诗发展到本世纪 20 年代中期,已由向旧诗进攻让新诗成形阶段发展到新诗全面建设阶段,新诗形式运动蓬勃兴起,新月以及更多的诗人探索新诗格律形式,从而促使十四行体诗移植中国成为一种自觉有意的追求。自觉探索取得实绩的主要是一批新月诗人,如闻一多、孙大雨、徐志摩、饶孟侃、张鸣树、刘梦苇,此外还有戴望舒、冯乃超等。最早自觉探索中国十四行体音律的是孙大雨,1926 年 4 月 10 日在《晨报副镌》上发表的《爱》是其最初的成果,诗用彼特拉克式,每行五个音组,解决了中国十四行诗的节奏单元和建行原则。不久,他又写了《诀绝》、《老话》、《回答》,收入《新月诗选》,陈梦家认为,孙诗“对于试写商籁体增加了成功的指望,因为他从运用外国的格律上,得着操纵裕如的证明。”

20 年代我国诗人输入十四行体,从无意到随意到有意,体现了自觉意识的觉醒。

2. 十四行体在中国的发展(20 世纪 30~40 年代)

尽管十四行体在 30、40 年代受到围攻,但它仍在中国继续发展,并逐步走向成熟,在 30、40 年代曾出现过三个波峰。

波峰之一是 30 年代初的繁荣。《诗刊》创刊后发表了一批新月诗人的十四行诗,《现代》、《文艺杂志》、《青年界》、《申报自由谈》、《人间世》、《文学》等刊物也陆续发表十四行诗。1932 年,郭沫若在《现代》刊发了两篇十四行诗(《夜半》和《牧歌》)。在这阶段出版的曹葆华的《寄诗魂》、罗念生的《龙诞》、朱湘的《石门集》中,都收有十四行诗。1933 年 6 月,李唯建出版了十四行组诗《祈祷》(计 988 行)。以上这些,在诗坛形成了十四行诗创作的热闹局面。在这阶段,诗人们进行多种格律和体式试

验,如音组排列、化句为行、连缀组诗等,同时也出现了十四行诗的重要作家如朱湘、李唯建和柳无忌等。在创作中,切实地研讨的风气,涉及到十四行诗的构思、语言、用韵和用字,扩大了十四行诗的表现领域,如罗念生的诗涉及人与自然的关系,具有现代意义。

波峰之二是40年代初冯至的《十四行集》的出版。由于抗战爆发和大众化运动,十四行体在30年代中的发展走向波谷,但仍在发展,参与创作的诗人有卞之琳、梁宗岱、艾青、何其芳、柳无忌、邵洵美、金克木、禾金等。柳无忌的《屠户和被屠者》,表现了诗人在民族危亡关头的民族抗争意识,卞之琳在《慰劳信集》中的一些十四行诗,正面抒写抗战生活和革命领袖,证明了十四行体在为现实服务中的表现可能。30年代的发展,终于到40年代初结出成熟之果。冯至的《十四行集》,成为中国十四行诗的代表作。诗集做到情理交融、内容和形式、思想和艺术、使用格律和语调自然的高度统一,这正是中国诗人移植十四行体所追求的境界,标志着中国十四行诗走向成熟。正如罗伯特·培恩所评论的那样,“冯至的作品几乎全是优美的中国式的十四行诗”。朱自清在《诗的形式》中充分肯定了《十四行集》在新诗史上的地位,认为它“建立了中国十四行的基础”。

波峰之三是40年代中期的再度兴盛。这阶段对十四行体的发展产生重要影响的是后来被称为“九叶诗人”的诗人群。他们的十四行诗有三大特点:现代主义诗风、较为自由的格律和国统区的都市生活,实际上是沿着冯至十四行诗开辟的道路继续迈进的结果。除九叶诗人外,这阶段参加创建中国十四行体的诗人还有吴兴华、邹绛、屠岸、袁水拍、杨明、麦浪、方宇

晨、俞铭传等,其中引人注目的是吴兴华的四行组诗《西伽》(16首)。

虽然十四行体在30、40年代的发展中有波峰也有波谷,但其发展方向始终是走向创建中国十四行诗的。

3. 十四行体诗在中国的蛰伏(20世纪50~70年代)

建国后的许多年内,创作十四行诗的诗人,寥若晨星,十四行体在中国正处于“蛰伏”期。这是文艺界“左”的思潮影响所及,不少人把十四行体称为“洋八股”,把移植十四行体责为“逆流”。雁翼在50年代中期创作了十四行诗并公开发表,被说成是“和无产阶级争夺诗歌领导权”,遭到批判。到1962年下半年,《四川文学》展开了关于十四行体的争论,虽然也受到“左”的思想影响,但还是有成果的。修文的《从“十四行”说开去》一文中的观点,经受住了时间考验。

那一时期公开的十四行诗很少,但作为一种创作潜流却始终流动,参与创作者除雁翼外,还有郭沫若、陈明远、卞之琳、孙静轩、蔡其矫、公刘、肖开、林子、唐湜等。郭沫若和陈明远把部分郭的旧诗改写成十四行诗,但未及出版即遭冲击,部分作品收入1992年出版的《新潮》中。林子读了《白朗宁夫人抒情十四行诗集》,给情人写了一批十四行诗,收入80年代出版的《给他》。唐湜从60年代起写十四行诗,到80年代发表,成为当代写作十四行诗最有成就的诗人之一。

4. 十四行体诗在中国的繁荣(20世纪80年代)

70年代末,我国文艺创作进入新时期,中国十四行诗在蛰伏期的蓄积喷薄而出,迎来了灿烂的繁荣期。参与创作的诗人众多,既有老一辈诗人,如胡乔木、屠岸、唐湜、罗洛、邹绛等,又有新中国成长起来的一代,如白桦、公刘、邵燕祥、吴钧

陶、丁芒等,更有年轻一代如叶延滨、魏怡、杨树、曾凡华、谢克强等。这一时期作品也多,许多报刊发表十四行诗,世界各国诗人用过的样式,中国诗人都推出了力作,一批专集出版。这一繁荣是因为新时期诗人的形式意识的觉醒和主体意识的张扬。

题材扩大也是这一时期的特点。80年代的十四行诗人强烈地面对现实生活,把视野转向广阔天地。有三类诗值得注意:一是描写边塞生活图景的,如唐祈的《大西北十四行诗组》;二是触及现实政治问题的,如杨大矛的《昨日的回顾》组诗和罗洛的《七一之歌》;三是反映国际游历见闻的,如屠岸的旅英旅美诗。随着题材的扩大,写法推陈出新,如曾凡华的《北方十四行诗》,叙事成分很浓厚。

改造格律又是这一时期的另一特点。80年代的十四行诗人结合传统诗律和新诗创作经验,去改造十四行体。其中有些诗人致力创造“自己的十四行”,如雁翼、孙静轩、白桦等,他们的创作没有按十四行体正式去写,而是如雁翼所说,“既接受它的限制又突破它的限制甚至还要发展它的限制”。这些诗的特点是:借用全诗十四行数,有时也借用分段法;借用十四行容情和固情的特点,大多写得单纯,诗意绵延而下;诗行长短,音组音数均不限;诗韵随意,甚至写素体十四行诗。

这一时期还对组诗进行创造。80年代的十四行诗人创造了每首在形式上可以而在内容上不可以独立成立的十四行诗组,其中有百行左右的中型诗章,还有千行左右的长篇巨制。如戴战军的《心弦余韵》中四首十四行诗,起承转合写一失恋者心理变化过程。陈明远的《花环》、《圆光》是“花环体”十四行诗,十四首十四行诗首尾相扣,各首第一行合成的尾声又是自

然而又合律的十四行诗。唐湜的《幻美之旅》抒写一歌人的生活之旅，融抒情叙事一体，《海陵王》则是十四行叙事长诗，代表着中国十四行组诗创造的最高成就。四十年代，一批台港诗人在 80 年代也进行了大量的创作。一批台港诗人写作十四行诗，如纪弦、余光中、洛夫、痖弦、周礼贤、陶里、周策纵等都有创作。他们的诗写得较自由，用律疏松，正如张错十四行组诗题目所示：“错误的十四行”，即“自由的十四行”。但在台港诗人中，也有写十四行而守律者，如童山的《爱情是一首诗》，王添源的《十四行一百首》等。

三

在十四行体的中国化和现代化的过程中，诗人始终是以作品来体现的。纵观 70 年来中国十四行诗的创作，大致可以从格律形式方面归纳成三种类型。

第一种可称为“格律的十四行诗”。诗人在写中国十四行诗时，对西方十四行体式进行对应模仿，讲究诗行安排、音步整齐和韵式采用等，格律严整，这可以吴钩陶、屠岸的十四行诗为代表。如西方十四行体重要的格律特点是每行的音步（或曰顿）整齐。英体十四行由轻重音构成音步，再由等量的音步组成诗行，全诗各行音步整齐；法语体十四行是由顿构成节奏单元的，各诗行的顿等量排列并在朗读中有规律地抑扬，就构成了全诗整齐的节奏。我国汉语中重读与非重读音节数量悬殊，所以不用轻重音结合的方式构成节奏单元；同时，汉诗也不用长短音步、单音音节构成节奏，而是由若干个音结合成音组从而构成节奏单元的。因此，我国一些诗人就对应地改造了西方十四行体的音步整齐建行原则，换成了音组排列建行，或

者不仅是音组同时又是音数整齐排列来建行。虽然是改造,但却是对应模仿,格律严整。卞之琳的十四行诗多数规定每行四个音组,但不限每行的音数;梁宗岱的十四行诗多数限定每行五个音组,同时又限定每行 12 个音数。这些都是“格律的十四行”。在用韵和分段方面,他们更是严格因袭了意体或法体十四行诗的格律,创造中国式的“格律的十四行诗”。其基本看法诚如邹绛所说:“十四行诗既然是一种格律诗,而且是一种相当严格的格律诗,那么就得按照格律的要求去写”。“有些号称十四行的诗实际上既不讲究节奏的整齐,也没有一定的韵式,和格律诗根本不沾边。正如写中国的律诗却不讲究字数整齐和音调平仄,也不讲究对仗和押韵,那还叫什么律诗呢?”(给本文作者的信)

第二种可称为“变格的十四行诗”。这种诗对西方十四行诗式略加改造,大体按照十四行的段式、建行和韵式,多用变体,甚至在一些方面出格。这可以冯至和蔡其矫的十四行诗为代表。冯至说自己“写十四行,并没有严格遵守这种诗体的传统格律,而是在里尔克的影响下采用变体,利用十四行结构上的特点保持语调的自然”。(冯至《诗文自选琐记》)冯诗多数每首各行节拍基本相等,但为了语调自然,也有变化,如《十四行集》第一首基本每行四拍,也有三拍诗行的。用韵大多合律,但后六行较多变化,部分诗用韵变格很大。如第一首为 ABAB CBCB DEF DEF,第十六首为 ABAB ABAB CDD CBB,第十首为 ABAB ACCC DDC EEC。唐湜的《海陵王》也是“变格的十四行诗”,在构节方面采用了五五四结构,用韵自由变化,五行段押了 ABABA、ABABB、AABAB、AABBB、AAABB 等,句式常用对称或排比方式。唐祈的十四行变格更明显,有些甚

至出格。如他的一些十四行并不固定每行音组数和音数，往往是以一种音组数的诗行为主，穿插着音组或多或少的诗行；押韵方式更是大胆改造，有些类似传统诗韵式。如《放牛谣》为 ABAA AACA AAAA CA；《冬不拉之歌》为 ABBB BBBB CCD CEE。写作“变格的十四行诗”的诗人较多，他们的基本看法正如唐湜所说：“十四行由意大利移植到英国时，既然可以有一些变化，我们的语言与欧洲语言距离那么远，也该可以有一些变化吧！”（《幻美之旅》前言）

第三种可称为“自由的十四行诗”，这类诗仍受西方十四行诗的形式影响，但各首在分段方式、各行的音组安排、诗韵方式的采用等方面比较自由，这可以白桦、雁翼的十四行诗为代表。如雁翼的十四行诗只借用了欧洲十四行体的行数，它的型体结构方法、行与行节与节之间的关系以及它的语言组织等，他都没有完全借来。雁翼创作十四行诗分成前后两期，前期诗写于 50 年代，把西方十四行体和惠特曼、聂鲁达、泰戈尔的自由奔放的长句子拿来揉合在一起，再生出《黄河船队》、《宝成路上》、《在钢铁厂》等 100 多首十四行诗；后期诗把西方十四行体同中国古典词曲小令相揉合，只借用了十四行的行数，从型体结构、语言安排、节奏韵脚的变化说，多类似长短句。当代的一些中年诗人，如白桦、蔡其矫、孙静轩等，一批年轻诗人如王添源、邵勉力、曾凡华等，大多写这种“自由的十四行诗”。这些诗的总特点是：① 借用全首十四行数，有时也借用分段法；② 借用十四行容情和固情特点，大多写得单纯，诗意绵延；③ 诗行长短，音组音数都不限；④ 用韵随意，甚至写素体十四行。这是他们的有意追求，如孙静轩十分明白“真正的十四行诗是有极严格的特定的定义”，但他希望写一些有

“中国特色”的十四行诗，他把自己写的十四行诗戏称为“滥竽充数”。写作“自由的十四行诗”的诗人往往自己都承认写作“自己的十四行”。如雁翼就说：“我写的十四行诗就不是原来意义的十四行诗了，当然，也不是宋词和元曲。它只是一个混血儿，一个脱离母体而存在的新生命，一种叫做雁翼的十四行诗的十四行诗。”他们这种追求基于这种认识，对于十四行体，“愿意既接受它的限制又突破它的限制甚至还要发展它的限制”。（雁翼《女性的十四行诗》小跋）

美、变、自由十四格律的十四行诗、变格的十四行诗、自由的十四行诗，都是在移植西方十四行体的过程中，用汉语的语言特点和诗歌规律进行改造和扬弃后所获得的中国十四行诗，只是这种改造存在着对应改造、局部改造和根本改造的差别。从总体上说，我们应肯定诗人在改造中所作出的努力，它给我们的启示是：引进西方的文化传统，借鉴中要立足于现代化和中国化的基点而进行多种改造，这种改造的结果，不是全盘西化，不是抛弃传统，不是脱离实际，而应该注意同传统的联系，同当代需要相契合，以他山之石来丰富传统，更好地为现实服务。当然，虽然我们对于三种中国十四行诗都持肯定态度，却又认为，十四行是种格律严谨的诗体，构思圆满，诗情层层上升而又下降，渐渐集中而又散开，整齐而又错综，韵法穿来插去，蕴含着许多美质。如果我们要写作十四行诗，就要严格或基本按照其格律形式去写作“格律的十四行诗”或“变格的十四行诗”。至于那种“自由的十四行诗”，实际上只是借用西方十四行体的名称，诗人们只是从十四行体中获得启示，从而写作自己的十四行诗。对这种诗，我们应该允许存在，对于诗人的探索也应该鼓励，因为它毕竟丰富了我国的新诗创作。但若从十