

中国十四行诗选

钱光培选编评说



中国文联出版社

中国十四行诗选

钱光培选编评说

*

中国文联出版社出版、发行

(北京农展馆南里10号)

隆昌印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

850×1168毫米 32开本 13印张 2插页

1990年5月第1版 1990年5月北京第1次印刷

印数：1—8300册

*

ISBN 7-5059-0630-5/I·411 定价：5.95元

选编体例说明

一、本书共选“五四”以来的中国十四行诗 58 家、270 首和十四行叙事长诗片断一章；诗的时限为 1920 年至 1987 年。

二、选诗按诗家编排，基本上以诗人写作十四行诗的时间先后为序；只有个别诗人，因主要选用了他的后期诗作，未循此例。

三、为使读者能更好地了解中国十四行诗发展的历史面貌，更好地欣赏诗作，编者撰写了《中国十四行诗的昨天与今天》的长序，并在各家诗选之前对诗人十四行诗的创作做了评介。

四、对于选有多首诗作的诗家，其某些诗作的内容或格律、技巧等必

须另作说明者，还在诗后加有“解说”，以方便读者。

五、诗选之后附有《中国十四行诗人论十四行诗》，以备参阅。

编者

一九八八年一月

中国十四行诗的昨天与今天

——《中国十四行诗选》序言

钱 光 培

我可以骄傲地向着世界说：“五四”以来的中国诗人，对十四行这一具有世界性的诗体的建设，已经做出了自己独特的贡献。

这是中国诗人对世界诗歌的贡献。也是中国人对世界文化的贡献。

——题记

在人们的印象中：“五四”以后的中国，有过十四行诗；但是，没有几个人写它，也没有什么实绩。因为，它是“已经僵死了的西欧贵族和资产阶级的诗歌形式”，“已经随着产生它的时代和阶级一去不复返了”。

多少年来，我们就被这种印象支配着，没人去搜集整理“五四”以来的中国十四行诗的资料，更没有人去做这方面的

研究工作。报刊上看不到有关中国十四行诗的文章，文学史上也找不到中国十四行诗发展的踪迹。仿佛“五四”以来的中国新诗人，对十四行诗这一具有世界性的诗体建设，真没有做过什么贡献似的。

近几年来，我在做中国新诗历史研究的过程中，逐渐接触到了一些中国十四行诗的材料，逐渐对过去的“印象”产生了怀疑，并终于下了决心：索兴对中国的十四行诗做一次历史的考察。我搜巡了我所能得到看到的报刊和诗集，又尽量同“五四”以来写作过十四行的诗人建立了联系，并先后走了十余个城市去寻访这些诗人。经过这样一番努力所获得的资料，连我自己也感到吃惊——“五四”以来的中国，原来有那么多的诗人进行过十四行的探索与建设！原来产生过那么多十四行的精品！

这些作品向我们证明：“五四”以来的中国诗人已经用这一诗体闯进了广阔的生活与情感的领域，已经为这一诗体的汉语化寻找到了许多手段与方式，已经创造出了一批可以同世界上那些优秀的十四行诗媲美的艺术珍品。尤其可喜的是，在我国诗坛上，还有着现当代世界十四行诗史上创作最丰富、样式使用也最全面的诗人。

如果我们把中国十四行诗的发展状况放在世界十四行诗史的大背景下加以考察，就可以清楚地看到：二十世纪的中国诗人，已初步完成了十四行诗体由欧洲向中国的转徙。——如果说，二十世纪以前的几个世纪，世界十四行诗的“活跃区”都在欧洲，那么，二十世纪以来，这个“活跃区”已移到中国了！——毫无疑问，这是中国诗人对世界诗歌发展所做的贡献，也是中国人对世界文化发展所做的贡献。

美国的一位人类学家罗伯特·路威在《文明与野蛮》（吕叔湘译、三联书店1984年重印）一书中，曾经说过这样的话：

“文明是一件东拼西凑的百纳衣，谁也不能夸口是他‘独家制造’；‘转借’（borrowing）实为文化史中的重要因子”。

我想，如果没有各地区、各民族、各国家之间的文化的相互“转借”，人类的文明绝不会发展到今天这个程度。

也正是人类文化发展的形态中存在着这样一种“转借”形态，我们才看到了：一个地区、一个民族、一个国家的文化中的某些“花样”，被众多地区、众多民族、众多国家所借用，从而成为了人类共享的财富，成为了世界性的文化“花样”。

十四行诗体之成为世界性的文化“花样”，正是人类文化在不断“转借”的发展过程中出现的一种现象。

这里所说的“十四行诗”，原是意法交界的普罗旺斯地区的一种民间诗体，普罗旺斯语称作 Sonet，它是为歌唱而作的抒情诗体。因为要入乐、要歌唱，就不得不对行数、音步、韵脚等有所规范，以形成一套严谨的格律，同中国的“词”的情况很相近。“Sonet”在意大利诸多民间诗体中，也就相当于中国词中的一个“词牌”，如“蝶恋花”、“西江月”之类。

中国“词”有一个从民间词到文人词的过程；普罗旺斯的 Sonet，也有一个从民间 Sonet 到文人 Sonet 的过程。——正是在这一过程中，产生了意大利著名的十四行诗人彼特拉克（Petrarch）。

弗兰齐斯科·彼特拉克（1304-1374年）是文艺复兴人文主义的先驱者，继但丁之后最重要的意大利诗人。他在继承前

代诗人从民间借取而来的十四行诗体的基础上，写了不少歌咏他对女友劳拉的爱情的十四行诗。这些十四行诗以它鲜明的人文主义倾向，对欧洲文艺复兴运动产生了巨大的影响。意大利的十四行诗体（意大利语为Sonetto），也就随着文艺复兴运动的发展而流传到了欧洲的许多国家。

彼特拉克的十四行诗，在形式上，分为两部分。前一部分由两个四行诗段组成，称为前八行（octave），后一部分由两个三行诗段组成，称为后六行（sestet）。前八行的韵式为ABBA、ABBA；“后六行”的韵式，或为CDE、CDE，或为CDC、DCD。每行十一音节，多用抑扬格的节奏。由于彼特拉克的巨大影响，他的十四行诗的体式，也就成了意大利体十四行诗的正式。

十六世纪中叶，意大利的十四行诗首先流传到英、法两国。

在法国，最早起来提倡十四行诗体的是“七星诗社”的诗人们。在那个世纪的五十年代至七十年代之间，就出现了杜贝莱的十四行诗集《橄榄集》（1550年）和龙沙的《爱情集》（1552-1556年）及《致爱伦娜十四行诗》（1574年）。他们的十四行还守着彼特拉克的结构和韵式，只是在音节上采用了亚历山大诗体的十二音诗行。

英国诗人的仿作十四行诗（英语称作Sonnet），比法国“七星诗社”的诗人们还早一些。最先用英语试作十四行诗的是亨利八世的朝臣魏阿特，大约是个世纪的二三十年代。他在移植这种诗体的时候，已根据英语的特点，部分地改变了意体十四行的形式，而采用了三个四行诗段加上结尾的两行对句的结构，韵脚的排列，也变成了如下的格式：

ABAB、ABAB、CDCC、DD

ABBA、ABBA、CDDC、EE

随之而起的，是英国人文主义诗歌的另一开创者萨瑞伯爵。他对英国文学的巨大贡献，是除了创造了英文素体诗（即无韵体）之外，就是创造了一种后来在英国广泛流行的十四行诗体形式。

ABAB、CDCD、EFEF、GG

（这种形式，后来为莎士比亚采用，被称为“莎士比亚式”。）

萨瑞之后，又有被称为“诗人的诗人”的斯宾塞，创造了一种十分讲究的十四行诗形式：

ABAB、BCBC、CDCD、EE

（这种诗式，后来也很流行，被称为“斯宾塞式”。）

在斯宾塞以后，十四行诗就成为了英国诗坛最流行的诗体。英国的许多著名诗人，如丹尼尔、德瑞顿、恰普曼、弥尔顿、渥滋华斯、雪莱、济慈，一直到现代的奥顿，都有不少十四行诗作问世。至于莎士比亚的十四行诗和白朗宁夫人的《葡萄牙人的十四行诗集》，不仅在英国，而且在世界的抒情诗中，也是最珍贵的艺术精品。英体十四行诗，随着它的那些优秀的诗人和精美的诗作，传播到了世界各国的诗坛，取得了与意体十四行诗体并驾齐驱的地位。这样，十四行诗，也就成为了一种具有世界性的诗体。文艺复兴以来，欧洲诗坛上最杰出的诗人莎士比亚、济慈、雪莱、叶芝、马拉美、波特莱尔、魏尔伦、瓦雷里、歌德、海涅、普希金以及现代的奥顿、里尔克、贝歇尔、聂鲁达等，都有十四行诗作闻名于世。——可以说，在几千年间的人类文明史中，还没有任何一种别的诗体，象十四行诗那样被证明过，具有跨越众多国度、众多语种、跨越漫长岁月的生命力。

中国新诗的建设，从一开始，就很注重对于外国诗歌形式的借鉴。可以说，如果没有“五四”以来的诗人们广泛地借取外国诗歌形式，就不可能有中国新诗的今天。

尽管中国新诗的开拓者们最初高举的是“诗体大解放”的旗帜，要打破从前的一切格律的束缚，但是，我们从他们的第一批新诗成果中已经可以看出：他们所要打破的，不过是旧诗词的体式格律而已。他们实际上却在悄悄地借取着外国诗歌的形式因素。比如，《尝试集》的作者胡适，他自称为“我的‘新诗’成立的纪元”的《关不住了》一诗，其体式结构和排列方式，就是从一位美国诗人那里搬来的。应当说，这种学习和借取，对于新诗的成立和它很快在中国诗坛站稳脚跟并取得统治地位，是起了巨大作用的。

就在中国新诗的开创期里，出现了郑伯奇的《赠台湾的朋友》一诗：

我血管中一滴一滴的血，禁不住飞腾跳跃！
 当我见你的时候，我的失散了的同胞哟！
 我的祖先——否，我们的祖先——他在灵魂中叫哩：
 “我们共享着一样的血，你和着他，他和着你。”

我们共享有四千余年最古文明的荣称！
 我们共拥有四百余州锦绣河山的金城！
 这些都不算什么？我们还有更大的，
 我们的生命在未来；我们的未来全在你！

太平洋的怒潮，已打破了黄海的死水；
泰山最高峰上的积雪，已见消于旭日；
我们的前途渐来了！呀！创造，奋斗，努力！

昏昏长夜的噩梦，虽已被光明搅破；
但是前途，也应有无数的波澜坎坷；
来！协力，互助，打破运命这恶魔！

这首诗发表于1920年的《少年中国》杂志2卷2期。我曾在《现代诗人及流派琐谈》（人民文学出版社1982年出版）一书中引用并给予了评述。从这首诗里，我们可以清楚地看出，诗人在创作这首新诗时，显然是借取了意体十四行的“四、四、三、三”的结构和“起、承、转、合”的章法，只是没有借取其韵式而已。

尽管诗人在当时并没有给《赠台湾的朋友》一诗具以十四行的名目，甚至也没有想过要创造汉语的十四行诗，但是，我们却不能不承认：它是中国新诗人所接受的西方十四行诗影响反射在汉语诗创作上的纪录。——如果我们再也找不出比它最早出现的同类诗作，也就可以称之为“第一纪录”了。

从现在所发现的资料看，继郑伯奇的《赠台湾的朋友》之后，用十四行诗的形式来创造中国新诗的，就当是著名诗人闻一多和李金发了。闻一多的第一本诗集《红烛》（泰东图书局1923年出版）中的《风波》和李金发的第一本诗集《微雨》（北新书局1925年出版）中的《呵……》、《丑》、《丑行》、《戏言》、《春天》、《七十二》、《作家》、《给女人X》等等，实际上都借取了十四行诗的形式。

当然，在中国新诗的开创期里，中国的诗人们还没有自觉到要用汉语来创造中国的十四行诗。他们只是在借取着十四行诗的形式创造中国的新诗。而这种“借取”，在很大程度上，只是因为他们长久生活在外国，受了西方十四行诗的薰陶的结果，并不是自觉的、有意识的所为。正因如此，在他们的借取中，就表现出了很大的随意性，而对于原诗体的规定性，也就没有严格的恪守。

4

中国新诗人创造汉语十四行诗体的自觉，是随着中国“新诗形式运动”的出现而出现的。

“新诗形式运动”的出现是在1926年前后。这一运动的倡导者，是闻一多、朱湘、刘梦苇、饶孟侃，积极参加并做出了实绩的，还有孙大雨、杨子惠、朱大桢、于赓虞、徐志摩等人。

这一运动的出现，是中国新诗发展的必然。它表现了中国新诗人对于新诗形式建设的自觉要求。也正是出于这种自觉要求，他们有意地到中外古今的诗歌中去寻来了许多诗歌形式的因素（如诗章的组织法，诗行的排列法，韵脚的安排法，以及音尺或音组的处理法等等），并创造出了有着一定的形式要求的“新体格律诗”。但是这些“新体格律诗”并没象古代的律诗那样有一个统一的、固定不变的体式；它们只不过是包含了一些格律因素的“自度曲”，几乎是一首一个样子。比如闻一多的《忘掉她》：

忘掉她，象一朵忘掉的花，——
那朝霞在花瓣上，
那花心的一缕香——
忘掉她，象一朵忘掉的花！

忘掉她，象一朵忘掉的花！
象春风里一出梦，
象梦里的一声钟，
忘掉她，象一朵忘掉的花！

全诗七节，每节都按上面的形式排列，每节都采用 AbbA 的韵式，而且首尾两行重叠。就这一首诗而论是格律谨严的。而当闻一多再写别的诗时，就不用这种形式，而根据内容的需要换取新的形式了。

“新诗形式运动”的一大功绩，是为中国新诗的发展明确地提出了形式建设的任务和形式建设的理论，另一大功绩就是为诗章和诗韵的建设创造了多种方式。毫无疑问，这是中国新诗的一大进步。它标志着中国新诗已由它的草创期，进入了一个新的建设期。

也正是在这一运动中，开始出现了个别诗人自觉地试验汉语的十四行诗，即自觉地按照西方十四行诗体的要求来进行汉诗的创作。从我现在掌握的资料看，首先进行这种试验的是“清华四子”中的孙大雨。1926年4月10日的《晨报副刊》发表了他题作《爱》的一首十四行诗：

往常的天幕是顶无忧的华盖；
往常的大地永远任意地平张；

往常时摩天的山岭在我身旁；
峙立，长河在奔驰，大海在澎湃；
往常时天上描着新灵的云彩，
暴雨同惊雷快活得象要疯狂；
还有青田连白水，古木和平荒；
一片清明，一片无边沿的晴霭；
可是如今，日夜是一样的行，
星辰底运转并未曾丝毫变换，
早晨带了希望来，落日底余辉
留下沉思，一切都照旧的欢欣；
为何这世界又平添一层灿烂？
因为我掌中握着生命底权威！

全诗没有分段，但由于诗行的位置按韵脚排列，四、四、三、三的结构十分清晰，“前八行”由两个相同的抱韵组成，韵式为A BBA、ABBA，“后六行”采取CDE、CDE的韵式，很显然，是按照彼特拉克的韵式写成的。而且每一诗行都采用了整齐的音组（或曰顿数），即由五音组构成。充分表现了有意识的创造的自觉性。

这就是中国新诗人第一次自觉地按照意体十四行诗的要求，创造出来的汉语十四行诗！但是，这首诗的出现，在当时并未产生巨大的影响。大多数的新诗形式运动者还忙于“自度曲”的创造。直到1928年以后，中国诗坛才出现了第一个十四行诗创作的热潮。

这个热潮的开始，是闻一多在《新月》杂志上发表了其所翻译的《白朗宁夫人的情诗》（即她的《葡萄牙人的十四行诗》），接着又第一次在中国诗坛上给了Sonnet一个译名——

“商籁体”，将“商籁体”的概念和模样一齐推到了中国诗人的面前。于是，谈论商籁体和学写商籁体的人，就逐渐多了起来。

1931年1月，新月社《诗刊》创刊，发表了孙大雨、饶孟侃、李惟建三人的十四行诗六首，接着在《诗刊》第2期上，又发表了徐志摩、梁宗岱两位在当时诗坛上有巨大影响的诗人和诗评家鼓吹商籁体的言论，同时，又发表了青年诗人陈梦家、卞之琳、林徽音、方玮德等人的十四行诗作。——一个十四行诗创作的热潮就从这里掀起来了。

在新月《诗刊》的影响下，《现代》、《文艺杂志》、《文学》、《青年界》、《申报·自由谈》、《晨报·文艺周刊》及《人间世》等报刊都发表起十四行诗来。——就这样，在三十年代初期的中国诗坛上，出现了一个相当热闹的十四行诗创作的局面。

这个局面的出现并非偶然，它是中国新诗形式运动深入发展的结果。正是新诗形式运动帮助它的诗人们确立了“中国新诗需要做形式建设”的思想，又正是这种思想推动了它的诗人们积极地到中外古今诗体中去做形式的搜求；也正是在他们的搜求中逐渐萌生出了一种新的思想：为了使中国新诗在语言艺术上更加完美，更宜于表现人类的各种情感，需要也可能借取人类已经创造出来的诗体形式。

诗人朱湘在《巴厘曲与跋》一文中就这样说过：“新诗的未来便只有一条路：要任何种的情感、意境都能找到它的最妥切的表现形式。这各种的表达形式，或是自创，或是采用，化成自西方、东方、本国既有的，都可以，——只要它们是最妥切的。”

徐志摩在谈论孙大雨诸人所做的商籁体试验时，又以另一

种方式表述了上述思想。他说，孙大雨诸人的试验，“正是我们钩寻中国语言的柔韧性及至探捡语体文的浑成、致密，以及别一种单纯‘字的音乐’（Word-music）的可能性的较为方便的一条路”。也就是说，他们试验的成功，其意义已不仅在于推动中国十四行诗的发展上，它还将启示我们更好地去钩寻中国现代语言的潜在的浑成、致密、柔韧等素质及其潜在的音乐美，从而使我们能创造出更美好的文学语言，特别是诗歌语言。

从排斥过去的“一切格律”，到广泛吸取全人类的既有创造来丰富自己，应当说是中国新诗人的一大进步，也是中国新诗逐渐走向成熟的标志。

三十年代初期的这一次十四行诗创作热潮中所留下来的作品，也充分地向人们证明了：中国的新诗人完全有能力用汉语来驾驭十四行诗体，为人类创造出一个崭新语种的十四行诗来。

我们可以毫不夸张地说，当时所出现的不少十四行诗，如孙大雨的《诀绝》、饶孟侃的《弃儿》、徐志摩的《云游》、罗念生的《自然》、柳无忌的《纽约城》、卞之琳的《一个和尚》、林徽音的《谁爱这不息的变幻》等，都是值得称道的作品，至于朱湘《石门集》中的一些篇什，更是可以同世界上那些最优秀的十四行诗作媲美了。

草还没有绿过来。但是空中
膨胀开的晴已经显得异样。
竹子、冬青不见得怎么变动；
柳枝子却有了小牙齿在长。
面色已经活动了，开朗了，山，

虽说它还是硬起头的，沉静。
湖水袒开了胸口对着蔚兰；
它的情绪在飘摇——许多游艇！
冬天，好一个冬天！过得真久。
天知道。我的身体，心也知道。
已经有人，在空树林子下头，
听不见声音，络绎的在旋绕。
又由蜇眠里醒了，希望、快乐……
都是它在作怪，无一片晴和！

这是《石门集》中英体十四行的第十二首。读罢这首诗，我们不能不赞叹诗人对于春的观察的细致入微，更不能不赞叹他在大自然中生出的独特的艺术感受。尤其是诗里的这些诗句：

“……但是空中/膨胀开的晴已经显得异样。”“面色已经活动了，开朗了，山！/虽说它还是硬起头的，沉静。”“湖水袒开了胸口对着蔚兰；/它的情绪在飘摇——许多游艇！”把一幅早春的景色活鲜鲜地、立体地呈现到了我们的面前，艺术联想诡奇而又切贴，形象生动而又含蕴有味，在世界各国的诗歌中，谁能举出一首描绘春色的十四行来同它媲美？！

一、二、三、四、五、六……因为不眠，
我用了亿兆人用的公式
来给梦神算路……七、八、九、十……
我数完了一百，又数一千……
再而三，三而四的尽迁延，
但是几何，梦神他总不肯，
摆起无穷大的架子，象是