

汉语十四行诗的现代转化

——以李金发、朱湘、卞之琳为讨论对象

曾琮琇

摘要:在汉语十四行诗发展的过程中,李金发、朱湘、卞之琳的创作颇具代表性。他们的十四行诗积极在现代与格律之间取得平衡,并为传统寻找现代意义,为汉语十四行诗树立新的美学典范。他们的创作实践说明:格律之于汉语十四行诗,试验的意义大于生产;欧化语言、西方思想与汉语相互融合,是推动十四行诗成为“现代汉诗”之重要诗体的推力。

关键词:李金发;朱湘;卞之琳;汉语十四行诗;现代转化

1926年,新月派诗人闻一多、朱湘、饶孟侃、孙大雨等人在北京推动“新诗形式运动”,探索新诗形式的建构,以因应五四以来打破形式束缚所带来的危机。汉语十四行诗作为格律诗的重要诗体之一,有西方格律可供参照,在格律形式方面较其他诗体获得更多的重视与探究,因而其“兄弟登山,各凭本事”的个别创作形态,多少获得改善。不过在这里,我们将论述对象聚焦于李金发、朱湘、卞之琳的十四行诗,乃基于以下两种层次的认知:其一,在汉语十四行诗发展的过程中,三位诗人刚好对应了初期至成熟时期的三个阶段,丰富而多变的文本堪能代表汉语十四行诗的生长变化;其二,从审美角度观之,他们的十四行诗积极在现代与格律之间取得平衡,并为传统寻找现代意义,为汉语十四行诗树立新的美学典范。本文将通过对李金发、朱湘、卞之琳的汉语十四行诗文本之寻绎,重新理解十四行诗现代转化的脉络。

一、从李金发谈起:现代转化的契机

尽管“自觉说”与汉语十四行诗史的发展脉

络若合符节,但如果我们将这些说法与历来十四行诗文本相互参照,理论与文本难以扣合的问题便衍生而出,“诗怪”李金发的十四行诗即是这一命题之下一显著的例证。李金发(1900-1976)生于广东梅县,1919年11月随“勤工俭学”运动赴象征派的发源地法国学习雕刻。旅法六年,正值象征主义后期阶段,诗集《微雨》(1925)、《为幸福而歌》(1926)、《食客与凶年》(1927)奠定了他在中国诗坛象征派先驱的位置。他是最早把法国象征主义诗人的手法介绍到中国的人,也是第一个象征主义的中国现代诗人,殆无疑义。^③但论者较少关注到的是,这些诗集中有多首具“四—四—三—三”诗式的诗作,甚至也收录了两首名为《sonnet(一)》《sonnet(二)》的十四行诗。换言之,李金发未必是第一个写汉语十四行诗的诗人,但可以肯定的是,第一首以象征主义书写的汉语十四行诗,出自李金发笔下。

然而,研究界对李金发的十四行诗并未能有一个完整的诠释。究其原因,一个主要因素便在于历时性进化观使然。举例来说,钱光培以“新诗形式运动”(1926)为汉语十四行诗自觉的起点,

① 汉语十四行诗体“自觉”的起点始于1926年这一“定论”,见诸奚密《现代汉语十四行探微》、许霆和鲁德俊《十四行体在中国》、钱光培《中国十四行诗选》以及荷兰汉学家汉乐逸《中国十四行诗》(The Chinese Sonnet)等的论述。参见痖弦:《中国象征主义的先驱》,《中国新诗研究》,台北:洪范书店,1987年版,第99-106页。

朱自清:《导言》,《中国新文学大系·诗集(1917-1927)》,香港:香港文学研究社,1968年版,第8-9页。

《给圣经伯》《呵……》《作家》《给女人X》《一二三至千百万》《给charlotte》《戏言》《丑行》《丑》(以上出自《微雨》)以及《春》(出自《为幸福而歌》)等多首诗作具“四—四—三—三”的诗式,《食客与凶年》中收录了两首名为《sonnet(一)》《sonnet(二)》的十四行诗。

恪守了格律优位论,认为在此之前的十四行诗如李金发诗作,只是“借取”西方十四行诗的形式,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熏陶的结果,并不是自觉的、有意识的所为”。因此,对李金发的十四行诗仅存而不论。不过,将李金发作为这段述评所指涉的主要对象并不公允。他在《食客与凶年·自跋》写道:

余每怪异何以数年来,关于中国古代诗人之作品,既无人过问,而一意向外采辑,一唱百和,以为文学革命后,他们是荒唐极了的,但从无人着实批评过,其实东西作家随处有同一之思想、气息、眼光和取材,稍有留意,便不敢否认。余于他们的根本处,都不敢有所轻重,惟每欲把两家所有,试为沟通。或即调和之意。

这段话短短百字余,却颇值得玩味。首先,在一味跟风的诗潮中,李金发身处异地,特别能感受到国族危殆下的汉语处境,他率先反思了新诗继起以来,“西学中用”造成了崇洋媚外的若干弊病。值得注意的是,他的目的并不是要将新/旧、西/中对立起来,“东西作家随处有同一之思想、气息、眼光和取材”,强调无论中西,诗作为一传递情感、思想的渠道,大抵都有共通的情感、关怀,不应有所偏重,这是第二层的含义。正是在这样的诗学观念下,他意识到“惟每欲把两家所有,试为沟通。或即调和之意”。尽管因为学习的背景因素,李金发对中国古代诗人“精神的根本处”(孙玉石语)未必真正领会,但李氏试图抵抗现代

汉诗的书写惯性,将西方象征主义诗学转化、融合于现代汉诗的书写理念,于彼时的时代氛围底下,确实是一创发之举。以其多首十四行诗而言,开拓了汉语十四行诗的视野,对现代汉诗的发展亦深具影响。

除了格律问题,就语言层面来看,李金发晦涩的象征诗风难以掌握。字词稠涩,文法扭曲,是李金发的十四行诗之所以无法令评论者苟同的另一重要因素。李健吾化用王国维的隔与不隔之说来说李金发的诗:“不太能把握中国的语言文字,有时甚至于意象隔着一层,令人感到过分浓烈的法国象征派诗人的气息,渐渐为人厌弃。仿佛一阵新颖,过去了,也就失味了。但是,他有一点可贵,就是意象的创造。”^③痼弦亦明白点出语言是李金发的诗最令人诟病的地方:“在意象的暗示上,他是做到了,他失败的地方是没有象征派诗人的优点——音乐性,语字刻意创新的结果,不仅产生许多语病,音节上也诘屈聱牙,艰涩难读。”言说的困难、书写的困难象征着生存的困境。以下,我们将聚焦于李金发受现代性压迫的主体与断裂、扭曲的恶声如何透过象征主义手法的运用再现于十四行诗体。

(一)恶的象征:现代性压迫下的受难主体

在李金发《微雨》所附录的几首翻译法文诗中,波特莱尔《恶之花》的十四行诗就收录了两首,可见李金发对波特莱尔的十四行诗有独特偏好。这个偏好同时也映现在李金发十四行诗的技巧与意象当中,特别是丑恶书写的镌塑。不过,李金发的十四行诗一部分是受波特莱尔影响,一部

① 钱光培:《中国十四行诗的昨天与今天》,《中国十四行诗选》,北京:中国文联出版公司,1990年版,第8页。许霆、鲁德俊亦指出这段时期格律尚未建立,“客观上造成了这阶段十四行诗用律的随意现象。更重要的是,新诗运动提出‘解放诗体’的口号在当时仍有很大影响。在这种情况下,十四行诗创作出现随意现象也是合乎常理的,也可以说是诗人的主观使然。”(参见许霆、鲁德俊:《十四行体在中国》,苏州:苏州大学出版社,1995年版,第186页。)金丝燕甚至认为李金发的诗不应视为十四行诗:“套用十四行诗里的自由诗,只是借用义体格式,不能以此认为李金发为‘最早’写十四行诗的象征派诗人。不过,他只借外壳来丰富中国新诗自由体的尝试是有趣的,属文学接受的一例。”(参见金丝燕:《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》,北京:中国人民大学出版社,1996年版,第272页。)

李金发:《自跋》,《食客与凶年》,北京:北新书局,1927年版。

李健吾:《鱼目集》——卞之琳先生作(1935),《咀华集》,北京:人民文学出版社,2001年版,第75-87页。卞之琳也承李健吾的说法严厉批评李金发。参见卞之琳:《新诗与西方诗》,《卞之琳文集》(中卷),合肥:安徽教育出版社,2002年版,第147-148页。

痼弦:《中国象征主义的先驱》,《中国新诗研究》,第102页。

分源于孤独忧郁的人格特质、勤工俭学的异地经验与时代的剧变,这些因素均启迪了诗人的“非理性视域”,使他对于现代诗意范畴中的丑陋、颓废质素特别能够共鸣与感应。李金发曾写道:

渐渐感到人类社会罪恶太多,不免有愤世嫉俗的气味,渐渐喜欢颓废派的作品,鲍德莱的《罪恶之华》(按:即波特莱尔的《恶之华》)与及 Verlaine 的诗集,看得手不释卷,于是逐渐醉心象征派的作风。……从那时候起,开始写些短诗。

象征派罪恶、颓废的书写情调,用程抱一的话来说,是“把至深的经历、颤栗、共鸣,用凝聚的方式再创出来”^③。这种情调对于在封闭的中国乡村读《左传》《诗经》《幼学琼林》等“优良”典籍长大的李金发而言,不啻为一种“震惊”体验,使他开始醉心于朝黑暗挖掘诗意。例如《给女人 X》:

呵,哀戚之女皇,以闪烁之黑纱,
笼罩你可怖之叹息,与我心头之夜气。
欲哭未哭之泪腾沸着,
在生命之桥下,如清流滚滚。
忍心探手于世界之黑室里,
带回来的,唯有灵魂之疲乏。

每听冬夜之猿啼,狼窜,
白昼之宣誓,益显真实。

不尽的生命之流,可游泳的
惟有一刻,安慰可爱之灵,
永勾留在无人的天之高处。

寺钟一声响了,我们之心田,
多给一壤破碎之迹。
吁,这微星的亲密之视线!

此诗写于巴黎美术学院求学期间,法语不流利尚无法沟通的李金发节俭而清苦,情感毫无寄托,侧身于纸醉金迷的花都,却始终格格不入,《给女人 X》凸显了诗人异国生活的挫折与孤独。相较于隐恶扬善、温柔敦厚的传统诗教,在这里,女人和黑夜作为神秘、恐怖的象征材料而被联系起来,通过“笼罩”“探手”“勾留”等动词支配而有一股向下沉沦的张力,被视为“坏情感”的“叹息”“哀戚”“疲乏”“破碎”等情绪性词群一层一层堆积在诗句里,生产出黏滞、阴郁的负面能量,更加强化了神秘恐怖的氛围,即颜元叔所谓的“定向迭景”(Directional Perspective)。⑥其隐喻结构图标如下:

时间	能量	主宰者	伦理	象征性	存在	灵魂
黑夜	负面	女人	罪恶	神秘恐怖	虚无	破碎
白昼	正面	(男性)	善良	光明纯洁	现实	完整

① “非理性视域”一词来自刘正忠的说法,意指涉背离温柔敦厚,以败德、丑陋为核心元素的书写特质。参见刘正忠:《现代汉诗的魔怪书写》,台北:台湾学生书局,2010年版,第21-29页。

李金发:《文艺生活的回忆》,《飘零闲笔》,台北:侨联出版社,1964年版,第5页。

程抱一:《谈雨果和波特莱尔》,《和亚丁谈法国诗》,台北:纯文学出版社,1970年版,第5页。

借用本雅明的“震惊经验”(shock experience)的概念。在《波特莱尔的几个主题》一文中,本雅明通过对波特莱尔抒情诗的研究,得出了波特莱尔的抒情诗是建立在震惊(Shock)经验之上的结论。本文挪用这个概念来讨论李金发处于快速发展的城市中,面对交通与技术的进步、都市中贫困与苦难的生活、以及混乱喧闹的城市景象时,所感受到的冲击与震撼。见本雅明著,张旭东译:《发达资本主义时代的抒情诗人:论波特莱尔》,台北:脸谱出版社,2002年版,第191-247页。

李金发:《给女人 X》(1922),《微雨》,北京:北新书局,1925年版,第74页。

“定向迭景”一词由学者颜元叔提出,以识别晦涩诗与艰深诗,原是用来指称叶维廉的诗风。颜认为,某些字词或意象在意义或形式上朝某一方向伸展,才能用语精确,结构严谨,“晦涩诗的情感思想,四方乱射,令读者无所适从,……艰深诗则有一定的投射方向,读者越是往前走,越见情思的风景层出不穷,……这样的诗便有‘定向迭景’。”见颜元叔:《叶维廉的“定向迭景”》,《中外文学》第1卷第7期,1972年12月,第72页。

诗人大量描写黑暗之可怖与哀戚,不过直面黑暗并非为了彰显纯善光明的价值,而恰恰与此相反,是用黑暗来批判现实世界的伪善。诗人在深渊中找到暂时的庇荫与温暖,而“忍心探手于世界之黑室里”,被妖魔化的“女人”神圣为“女皇”,万恶丛生的“黑夜”在此刻涌现为一股清澈的流水,隐然呼应“女皇”圣洁尊贵的女性躯体,诗人得以在不被看见的底层恣意地游泳——即便“堕落”成一个没有灵魂的人。

除了“黑室”,幽闭而荒凉的空间意象一再出现在李金发的十四行诗中出现。“深梦里全不认识事物,/仿佛空谷之底,万众的回声。”“我们远去此浅薄/或修广漠之深谷,/将长听其呼号在膝下。”“深谷里,英雄常喊着,/应准备我们之革履,/皮肉将重开初民之花朵。”^③“黑室”“空谷”或“深谷”等意象本身既有停滞、阴暗之意,在诗行间又与梦、黑夜、女人等象征联想在一起,在在流露出对原始状态的依恋与蜷缩、隐蔽的渴望,隐约透露了一种耽溺于孤寂的幸福感。

李金发的十四行诗亦常以受难形象出现。亚里士多德(Aristotle)《诗学》提醒我们,受难作为悲剧情节的要素之一,引发怜悯和恐惧,借此宣泄负面情绪而达到心灵净化(catharsis)的作用。在李金发的笔下,无论是受难者肉体的折磨或暴力行为、场景的刻画,都始终保持着某种快感,这种快感使挣脱庸俗的世界成为可能:

呵,无情之不死者,
你刺伤我四体,
以你锋利之爪牙,
溅流绿色之血了!

Yesus 行刑处之血腥,

散荡在美人之裾下;
无骄味亦无赞赏与休息,
苍蝇远走数百里。^④

“行刑”作为一种宗教仪式,常见于波特莱尔的笔下,目的在于从其反耶稣的高度邪恶中获得理想状态。胡戈·弗里德里希(Hugo Friedrich, 1904-1978)指出:“这种现代性的迷乱之处就在于,它被挣脱现实的欲求折磨至精神发病,但却无力去信仰一种内容确定而含意义的超验世界或者创造这一世界。这就将现代性的诗人引入一种无从化解的张力状态中,引入了一种因现代性本身而成的神秘性。”李金发的受难诗学脱胎自波特莱尔,同样刻意回避善/恶的道德评价,而聚焦于伤害行为与情境的“嗜血”:《呵……》一诗从“加害者-无情-刺伤”的动作,与“绿色之血”的植物隐喻“被害者-有情-受伤”,凸显叙事者的懦弱无能,只有“以两手掩着流泪”一途;《丑行》中的血“散荡在美人之裾下”,则没有任何腥臭或情感的指涉,而孕育出一种残酷的美感。诗人所欲表现的,正是现代性(那些看不见的爪牙)加诸主体的异化与戕害,一种被时间、上帝、命运所抛掷的生存状态。

(二)断裂的混音:李金发十四行诗中的“恶声”

李金发十四行诗罪恶、死亡等的颓废风格上承波特莱尔等象征派诗人的荒诞(Absurde),用胡戈·弗里德里希的话来说,为了摆脱现实的挤压,荒诞成为波特莱尔与其后诗人向非现实世界的眺望。可是,就十四行诗体的诗律而言,相对于波特莱尔、马拉美亦步亦趋于古典格律的整饬形式,李金发的十四行诗显然有所不同。换言之,李金发虽然承袭了象征派的诗意转换,但始终未曾

① 李金发:《作家》(1922),《微雨》,第71页。

李金发:《给圣经伯》(1922),《微雨》,第72页。

李金发:《一二三至千百万》(1922),《微雨》,第75页。

[古希腊]亚里士多德著,陈中梅译:《诗学》,台北:台湾商务印书馆,2001年版,第89-90页。

李金发:《呵……》(1922),《微雨》,第73页。

李金发:《丑行》(1922),《微雨》,第62页。

[德]胡戈·弗里德里希著,李双志译:《现代诗歌的结构——19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》,南京:译林出版社,2010年版,第32-36页。

[德]胡戈·弗里德里希著,李双志译:《现代诗歌的结构——19世纪中期至20世纪中期的抒情诗》,第30页。

从中接受象征派之于十四行诗书写的严谨形式。我们从他所翻译波特莱尔的《七十二》或看出一些端倪：

在满生蜗牛的腻地上，
我愿自己挖下一深深的沟，
那里我可以安插我的老骨
和安睡着如小犬在浪里。

Dans une terre grasse et pleine d'escargots
Je veux creuser moi-même une fosse
profonde,

Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l'oubli comme un requin
dans l'onde.

这首十四行诗“Le Mort Joyeux”(《快乐的死者》)与为人熟知的《感应》(Correspondances)一样,皆采取亚历山大诗体(Alexander),首段韵式为交韵的“abab”。此诗体为法语十四行诗古典形式,特点在于每行由十二音节组成,为促成鲜明的节奏感,在第六音节与第七音节之间有一顿挫,即所谓“半逗律”。通过传统格律的操作,一方面得以将荒诞、晦涩的内容、意象释放出来;另一方面,诗体在“现代诗意-古典音律”并存下,达到不谐和音(dissonanz)的效果。而除了段式与行数符合十四行诗的定律,半逗律、音节乃至韵式等这些古典形式的痕迹在李金发的汉译中并未译出。换言之,译者摆脱了格律的束缚,直接进行诗意本身的译码。

翻译作为“沟通”,借用本雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)《译者的任务》(The Task of the Translator)(1921)的说法,翻译“不在于追求与原作意义的相似性,迷人的翻译更多地在于追求自身语言的意指方式的细节,以创造作为器皿的一部分的碎片和一种更高级语言的碎片”^③。译者在

忠实于其书写意向的基础上进行自身语言的诠释,同样可以达到诗意传递的目的。从这样的翻译观点看来,李金发所翻译的“Le Mort Joyeux”一诗,原诗中的“terre grasse”意旨是湿黏的土壤,为了表现黏腻感,李金发刻意将两个相连的单字浓缩于“腻地”一词;同样的作法可见“老骨”(vieux os)的使用。另外,在文法上,诗人所依据的是法语文法,以法语的先后顺序进行汉译。“那里我可以安插我的老骨/和安睡着如小犬在浪里”如以中文文法译之,应作“我在那里可以安插我的老骨/和在浪里安睡着如小犬”。显然,李金发在翻译西方十四行诗时,在汉语语言上有所创造,但句法仍保有法语特色,导致译诗语言的欧化。

从这一小节汉译中,我们略为窥知李金发十四行诗语言形式何以生涩的原因。如同汉译,李金发汉语十四行诗书写的追求不在对西方古典格律的模仿,不在表面声音的移转,而是在于书写手法的转化发明。如同孙玉石指出的,李金发的十四行诗从关注“格律成分”转入“意义中心”的阶段,“这是一种新诗现代性的进步”,而意义的载体又来自意象的发明。借用鲁迅曾疾呼的“只要一叫而人们大抵震惊的怪鸟的真的恶声在哪里”^④,在格律的破坏以及以隐晦的意象揭示现实之恶的同时,李氏在诗体结构下直接将语言符号的断裂、扭曲裸露于读者眼前,相互震动,以反抗浪漫主义的伟美之声。

这里所指的“断裂”“扭曲”,一指语言的违和与不合逻辑,一为惯用文法的变形、异位。朱自清说,李金发的诗“没有寻常的章法,一部分一部分可以懂,合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感;仿佛大小小红红绿绿一串珠子,他却藏起那串儿,你得自己穿着瞧。”朱氏随后以“经济”一词解释象征派的语言特质,“将

① 此译诗收录于李金发:《微雨》,第229页。法文原诗见 Charles Baudelaire, Le Mort joyeux, Les Fleurs du Mal, Paris: Gallimard, 1972, p102.

戴望舒亦翻译过此诗,译作《快乐的死者》,他则将原诗的古典诗式一并转译。如“在一片沃土中,那里满是蜗牛”“而睡在遗忘里,如鲨鱼在水中”均为十二音,诗行的中间有一逗号,韵式与原诗一样是交韵。见戴望舒:《恶之花》,台北:洪范出版社,1998年版,第29-30页。

参见本雅明著,陈永国译:《本雅明文选》,北京:中国社会科学出版社,1999年版,第279-290页。

孙玉石:《论李金发诗歌的意象建构》,《新文学史料》2001年第2期。

鲁迅:《音乐?》,《语丝》第5期,1924年12月15日。

朱自清:《导言》(1935),《中国新文学大系·诗集》,上海:良友图书公司,1935年版,第7-8页。

一些联络的字句省掉,让读者运用自己的想象力搭起桥来”,以达到暗示的目的。苏雪林则指出李金发作为象征诗人,“所谓‘不固执方法的原则’,‘跳过句法’等等,虽然高深奥妙,但煞风景的加以具体的解释,不过应用省略法而已。”朱自清的“经济说”与苏雪林的“省略法”,都聚焦于行文中诗句和诗句、诗节和诗节、诗题和诗之间缺乏一种习惯表达感情的特征,造成的迷离艰涩的效果。^③然而,正是因为不受语言规范的控制,李金发的十四行诗在现代/古典、散文/诗、规则/破坏等看似相互抵触的诗素之间,找到发声的位置,并且借由这些元素的并置、组合产生巨大的张力。如“我们眼儿死了,但心仍清新,/荡漾在dèsir divin里/联想到更远之远处去!/地狱之火正燃烧颈项。”在短短四句之间,从“荡漾”“颈项”“之”“仍”等文言用语、“里”“在”等欧化语言与法语“dèsir divin”的混杂,到死与生、神圣与地狱等对比意象的并置,反映了诗人于无间地狱中眺望远方的欲望。再读《戏言》:

任春天在平原上嬉笑,
张手向着你狂奔,
冷冬在四周哭泣,
永不得栖息之所。

夏天来了,你依旧
在日光下蠕动。
黄叶和鸣虫管不住
之秋,赤裸裸地来往。

玫瑰谢了还开,
曲径里足音之息,
深林后女人笑语

之回声,对着你睁视了!

啊,我之寂静与烦闷,
你之超然孤冷。

首先,从使用的词汇来看,《戏言》大量使用文言的连接虚词“之”,文言(或类文言)词汇以浓缩的形式穿插出现,如“息息”“曲径”“睁视”“鸣虫”等,与外来词汇“玫瑰”及欧化语法“赤裸裸地”“谢了还开”“对着你……了”交融于一体,经营出一种既新又古的氛围。其他十四行诗也出现“于”“遂”等连接虚词,“瞳”“哀吟”“掣着肘”等文言用语,以及法语“Symblioste! Nou, Realist?”(象征主义!不,现实主义?)、“Timid”(胆小的)等等。其次,动词之于主语的混搭手法亦形成李金发的独特风格。一般而言,“足音”“笑语”属听觉意象,而作者通过“睁视”这一视觉动词赋予声音表情与运动。这一手法的运用,与波特莱尔的象征理论——自然万物是“象征的森林”,人与自然万物的“契合”“交响”——大抵是一致的。^④

除了语言的违合,李金发亦擅长将诗句利用标点符号、倒装、跨行(段)所造成的停顿与变化来强化诗意。如“如同你,初期,月下的哀吟”(《sonnet(二)》)、“老旧之记忆,生沉闷之叹息”(《作家》)透过逗号将一行诗句切割为两至三个子句,意义的阻断产生节奏,节奏延长诗意。“你的眼泪在瞳里,/但绿色之裳的美丽是你的”(《sonnet(一)》)据中文文法应作“你的眼泪在瞳里,/但你绿色之裳是美丽的”,却为了诗意需要而刻意颠倒文法的顺序。李金发亦借用西方诗歌常见的跨行(enjambment),如《戏言》中“夏天来了,你依旧/在日光下蠕动”“黄叶和鸣虫管不住/之秋,赤裸裸地来往”,无论是为了十四行诗的音数、节奏目的,或是情感的表达,都使诗行富于变化。值得注意的是,在诗体形式上,诗人不仅未受限于结构规则,反而“利用”十四行结构的特性,将“深林后女人笑语之回声”一句拆解开来,第三

① 朱自清:《新诗的进步》(1936),《新诗杂话》,北京:生活·读书·新知三联书店,1984年版,第8页。

苏雪林:《论李金发的诗》,《现代》第3卷第3期,1933年。

详见孙玉石:《李金发和他的象征派诗》,《中国初期象征派研究》,北京:北京大学出版社,1987年版,第130-131页。

李金发:《sonnet(二)》,《食客与凶年》,第93-94页。

李金发:《戏言》(1922),《微雨》,第92页。

关于李金发诗与波特莱尔的影响研究,参见孙玉石:《论李金发诗歌的意象建构》。

段结束于“笑语”,第四段开始于“之回声”,跨段恰恰造成声波反射回来的时差效果。

(三)小结:从恶声到异声

在汉语十四行诗发展初期语言环境与格律相对匮乏的情况下,李金发借鉴象征派手法与十四行诗的形式,通过丑恶、颓废的意象经营直探生存的困境与黑暗,于现代汉诗伟美风格外另辟一途。而李金发的十四行体在格律诗体的传统底下,尤其能表现其“恶声”,除不按律格外,异国语言、欧化语言、文言与类文言的交混并置,标点符号、倒装、跨行与跨段的变形异位,造成其语言的断裂。这或多或少阻断了进一步探求的可能,导致他的十四行诗在1926年建构汉语十四行格律之后,从“恶声”转而成为“异声”,渐被汉语十四行诗史所忽略。然而,这些或阻碍或扭曲的意象、文法、生命能量,正是通过语言形式表现出来,这种形式就是十四行诗。由此观之,李金发的十四行诗显然不应排除在传统之外,因为不可否认,其已形成汉语十四行诗的模式之一了。

二、果核的中央:朱湘案例

现代汉诗的生产与发展是在向西方诗歌的借鉴之下渐渐摸索出来的。如果说现代汉诗初期提倡新诗解放,脱离旧体诗形式之制约,是对西方自由精神的学习;那么,十四行诗此一外来诗体的输入,不仅是为抵抗胡适以来白话诗的混乱无序,而且是对现代汉诗格律、体式问题的省思与重构。致力于创造新格律的新月派成员中,朱湘(1904-1933)译介莎士比亚、济慈等西方诗人的作品,并且以创作来实践创造新格律、新形式的诗学理念。第三本诗集《石门集》(1934)收录了十七首英体十四行诗和五十四首意体十四行诗,朱湘无疑是以汉语作意体/英体十四行诗戮力最深的新月派诗人。

无论是新月派诗人的身份使然,还是《石门

集》以诗体名称(“三迭令”“回环调”“巴厘曲”“柔兜儿”“英体”“意体”)及数字命名的编排策略,或是形式之工整、华美,“格律严飭”是对朱湘十四行诗的普遍看法。赵景深云:“我国之作新诗,能严守十四行脚韵且能作得这样多者,当以朱湘为第一。”《十四行体在中国》这样形容朱湘的十四行诗:“诗人凭借着大师身手,把十四行这种固定形式写得艺术精美、言语流畅、格律严谨合度,在使十四行体中国化方面达到了很高的境界。”讲究格律是朱湘十四行诗重要的形式特色,相较于此,心灵的不安、苦闷、孤独,情思的纯粹、深邃,则由于诗体形式的遮蔽,无意或有形地隔绝我们于形体之外。在这点上,刘正忠曾以坟墓、尸体、毒药等三种连锁的魔怪意象探讨新月派诗人的诗意转换。^③尤其是朱湘的十四行诗,其外在诗体与内在心体形成的悖论结构,恰如诗人所写的那样:“只要你肯给我一间小房——/像仁子蹲在果核的中央”(《二(意体)》),是果核与果仁的关系,是外壳极为坚硬而内在相对脆弱的共同体,以“躲避外界的强暴”。据此,本文试图结合诗体与诗的意象、主题与风格,探讨朱湘如何经由十四行诗的书写反映创作主体的苦闷与自我救赎。

(一)从诗体到心体

作为新格律派的一员,朱湘对格律有一套说法。他曾引用柯勒律治的话:“要看一个新兴的诗人是否真诗人,只要考察他的诗中有没有音节”;又说“音节之于诗,正如完美的腿之于运动家”。这一比喻与徐志摩的“格律身体说”(1926)可相互参照:“一首诗的字句是身体的外形,音节是血脉,‘诗感’或原动的诗意是心脏的跳动,有它才有血脉的流转。”徐氏与朱氏都以身体为喻,前者将外在格律“身体化”为内在音节,使现代汉诗格律由量的多寡提升为质的要求;后者“音节-肢体”的模拟关系其实更接近闻一多“相体裁衣”所谈论的“外在节奏”,即经由谐声、押韵、字句重复与增减、形式的匀配与呼应等格式产生诗歌律动

① 赵景深:《朱湘的石门集》,《人间世》第15期,1934年。

许霆、鲁德俊:《十四行体在中国》,第197页。

刘正忠:《现代汉诗的魔怪书写》,第81-129页。

朱湘:《寄曹葆华》,《朱湘书信集》,天津:人生与文学社,1936年版,第51-52页。

的效果。视音韵节奏为诗歌首要条件的朱湘特别能够从西方十四行诗格律传统中得到共鸣,而其十四行诗的严谨合度正是表现在这层意义上。因此,我们看到,朱湘的十四行诗无论英体、意体,都刻意追求规律性。他说:

行的匀配便是说每首诗的各行的长短
必得要按一种比例,按一种规则安排,不能
无理的忽长忽短,教人读起来时得到紊乱的
感觉,不调和的感觉。

打个比方说,就是衣服不仅要美丽,还要一致,有如一套套“美丽制服”(刘正忠语)。以《二(英体)》^①为例:

或者要污泥才开得出花;
或者要粪土才种得成菜;
或者孔雀,车轮蝶与斑马
离不了瘴疠滄然的热带;
或者泰山必得包藏凶恶;
或者并非纯洁的,那瀑布;
或者那变化万千的日落
便没有,如其并没有尘土;
或者没有兽欲便没有人;
或者由原始人所住的洞,
如其没有痛苦,饥饿,寒冷,
便没有文化针刺入天空……
或者,世上如其没有折磨,
诗人便唱不出他的新歌。

这套制服的形成,一方面源于西方十四行诗的格律惯例,一方面也是诗人在不同语种环境下对于“以汉语作英体/意体”方法上的想象具体化。因此,要理解朱湘十四行诗的整体风格,必须先从诗形、韵式乃至诗意结构等角度出发。就诗

形而言,此诗除基本的行数要求外,在诗体结构上未因体式分节或分段,在第四行与第五行、第八行与第九行、十二行与十三行之间不作空行,似断又连。诗人利用汉字的建筑特性,生产出均齐的音/字数(这一点与闻一多音尺说不同),如果搁置标点符号的因素,此诗每行十字,以追步英诗传统的抑扬五音步。尽管字数相同与音节调和、内容一致之间未必有必然关系,但就表面形象看来,字数的安排确实造成诗句的齐整。两相合成,致使这套制服好比一块未经切割、狭长形的豆腐干,闻一多所提倡的“建筑美”在朱湘的十四行诗中得到印证。

在韵式上,朱湘的英体十四行诗除少数例外均采用“abab cdcd efef gg”的典型押韵模式,《二(英体)》亦然。朱光潜《论中国诗的韵》(1936)曾强调韵在中国诗中的必要性,他比较多种语种的音韵后说道:

中国诗的节奏有赖于韵也犹如法文诗的节奏有赖于韵脚一样。齐梁以前的诗都无意于调平仄而却必有韵,纵使调平仄,也仅限于韵脚一个字。这件事也可以证明韵对于中国诗的节奏实比声为重要。^②

这里的“声”指的是古典诗的平仄,就十四行诗的格律而言,可以理解为轻重音节或音步的概念;“韵”即韵脚。合理推测,朱湘也意识到押韵之于节奏的连锁效应,在“建筑美”的审美要求下,原应作“或者那瀑布并非纯洁的”句型,为押韵考虑,颠倒文法的顺序,成为“或者并非纯洁的,那瀑布”这样的诗句。此外,更借鉴西方诗歌“回行”“断句”的手法,打破行句统一的格式,“积极介入文字声响的脉络,造成行与句相互参差的效

① 闻一多用“相体裁衣”比喻形式(衣)与内容(体)的关系,多少受浪漫主义以来文学批评的有机观影响;徐志摩则明确指出“形式与内容是一个有机整体”。详见闻一多:《诗的格律》(1926),杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(上),广州:花城出版社,1985年版,第53-54页;徐志摩:《诗刊放假》,杨匡汉、刘福春编《中国现代诗论》(上),第133页。

朱湘:《评徐君志摩的诗》,《小说月报》第17卷第1期,1926年。

朱湘:《二(英体)》,《石门集》,上海:上海出版社,1992年版,第101页。

由于原版《石门集》为诗人死后出版,目前我们尚无法判断采用“夹行旁标”的标点符号是否为作者的意图,当时诗集的标点设计常以此编排,因此看来齐头齐尾,更为一致。

这首诗的末二行韵脚“磨”“歌”今天看来押的是不同韵,不过古韵中,二者属“下平五歌韵”,同一韵部。

朱光潜:《论中国诗的韵》,《新诗》第1卷第2期,1936年11月。

果”，比如“或者孔雀，车轮蝶与斑马/离不了瘴疔滟然的热带”“或者那变化万千的日落/便没有，如其并没有尘土”。前例中，将完整的句子“或者孔雀，车轮蝶与斑马离不了瘴疔滟然的热带”切分为两行，行断而意连；后例的上句刻意阻断语义结构，意义未完足时，下句接续而起，音组陈列因而充满变化。

朱湘十四行诗的形式除了“押韵”“诗形”外，在诗意结构方面，亦结合了十四行诗的韵式，以重复的句型作意象的排比，强化情理。这种修辞常见于传统的西方十四行诗当中，例如莎士比亚的《第七十三首》，在每诗节的第一行不断重复“in me”(在我身上……)，最后再加上两句具有“结语”功能的意义单位。回到《二(英体)》一诗，就内容看来，仿佛是陈述“失败为成功之母”“置死地而后生”一类的励志规语；不过，三节四行诗(分别是第一、五、九行)都以具有逻辑推理、表不定的连词“或者”为首，每四句构成一段完整的意义单位，最后以两行对句“或者……/便……”作结，整首诗在共同主题的串接下出现了四个各自独立、又彼此关联的意义单位。

这首诗在朱湘《石门集》凡七十一首十四行诗中备受论者关注，常常被引来探讨汉语十四行诗的形式问题，系因其内部诗意与表面形式所构成的张力。该诗的主题旨在呼喊现实之于诗人的磨难，分别从生物生长、自然变化与人类文明三个不同面向，因性质相近而分别置于三个四行的意义单位，揭示宇宙万物对立而相依的关系，进而引出“世上如其没有折磨，/诗人便唱不出他的新歌”的生存信念。在此，值得我们注意的是假设句法的排比使用。诗中大量出现“或者要……才……”“或者没有……便……”“如其……便……”等推测性连词，使得在“或者”“如其”等虚词统摄之下死极复生的“理念”“认知”，终究“只是心中的一种‘祈向’，而非‘确信’”^①，从而反衬诗人在

象征逆境的“污泥”“粪土”“瘴疔滟然”的意象中迷惘。

(二)果核里的崩裂：矛盾对立的情感结构

像《二(英体)》这样形式工整、格律严谨之作在朱湘的十四行诗中比比皆是。表面看来，似乎只是对语言规则的追求与经营；实际探究之下，因外在形式与内在心体相互依违而发展出来的悖论关系更加令人玩味。沈从文《论朱湘的诗》认为朱湘的成就在于“形式的完整”与“文学的典则”，而《草莽集》(1927)则没有达到这样的美学要求。他说：

《草莽集》中却缺少那种灵魂与官能的苦恼，没有昏瞢，没有粗暴。……作者那种安详与细腻，因此使作者的诗，乃在一个带着古典与奢华而成就的地位上存在，去整个的文学兴味离远了。

此文发表时，《石门集》尚未出版。如果说朱湘《草莽集》以前的诗作带有古典主义的浪漫色彩，那么相对于前期诗作的安详自在，《石门集》则充满“灵魂与官能的苦恼”。《石门集》中的十四行诗多作于朱湘自杀前几年，“那些骚动不安的情绪，都被纳入这种流丽、匀称而又不失变化的诗体”。也就是说，制服愈是美丽，越发凸显生存条件的艰难。

因此，从某个意义上说来，朱湘使用十四行诗体，并且对十四行诗严格要求，不仅只是西方形式的移植，更能反映抒情方式的改变——即由古典浪漫的非现实走向日常节制。最能够反映其改变的，莫过于趋于生活化的书写内容。比如写因失眠默数数字仍告无效：“我数完了一百，又数一千……/再而三，三而四的尽迁延；/但是几何，梦神他总不齿，/摆起无穷大的架子，像是/我等于零，我等于小数点……”“商家在交易所赔了巨万；/一、二、三、四的，兵开到前方/心七上八下的，一只算盘。”将失眠的抒情主体与梦神的对峙

① 刘正忠：《现代汉诗的魔怪书写》，第108-109页。

详见蔡英俊：《“语言”与“意义”的论题》，《中国古典诗论中“语言”与“意义”的论题》，台北：台湾学生书局，2001年版，第18-20页。

刘正忠：《现代汉诗的魔怪书写》，第95页。

沈从文：《论朱湘的诗》，《文艺月刊》第2卷第1期，1931年1月30日。

刘正忠：《现代汉诗的魔怪书写》，第108页。

形容为一个敌明我暗、敌强(数目越大)我弱(数字越小)的商场交易。《三五(意体)》写道:

一间房,不嫌它小,只要好安居;
四时有洁净的衣服;被褥要暖;
下雨的日子,一双套鞋,一把伞;
一顿饱餐,带水果,菜不要盐须;
旧书铺里买的,由诗歌到戏剧——
文学以外的书籍,兴到时也看;
最重要了,写诗,作文的笔一管;
它是我的生活,也是我的欢娱。

这些再平凡不过的叙述皆从生活琐碎中来。小房、食物、衣鞋这些日常所需对象与书籍、诗歌等心灵食粮寄托了诗人岁月静好、现世安稳的愿景,其他篇章也不断强化这个愿景:“便只有一丝向上的真诚/可贵,卑微尽管充斥着,不怕! /要在污泥之内,你踏得越深,/才愈觉得天空是自由,奋发。”“或者要污泥才开得出花;/或者要粪土才种得成菜。”^③为了不知何时能实现的愿景,可以忍受污泥、粪土这类意象所指涉的恶臭与肮脏,甚至“高擎着理想”,不惜一切,“即使摧毁天空!”可是,这样日常而节制的现代诗意并不意味着情感的含蓄平静,而恰恰与此相反。诗人接着写道:

不受欢迎的是疾病,炎热,骚扰。
攘夺受我的诅咒!零星这几件,
辛苦中得来的,自己还要理会。
旁的我并不企求,也没有需要,
除了中等的烟卷,够抽一整天……
常时的在夜里;七月,冰膏一杯。

前八行作为铺陈,叙述的是衣食温饱、心灵食粮无缺,是诗意源源不绝的美好想象,是诗人描摹、想象的乌托邦;后六行则打回原形,还原生活粗砺的本质——疾病、炎热、辛苦的工作与烟

卷、冰膏这样卑微的欲望。换言之,诗人郁结而疯狂的现实感受,一方面来自生活、工作与人际带来的压迫力量,另一方面则是自我期许与社会期待驱使诗人必须生产的正面力量。这些复杂纠结的意念被诗人以封闭的诗形包覆起来,诗的内容与外表的齐整相反,充斥着矛盾对立的情感结构:

这声调(如其你的眼光算尖)
有白也有黑,不过灰占多成……
都好,却并不多见,纯白,纯黑
只有灰与模糊在你的周围。

这里诗人使用了象征主义的通感(Synaesthesia)手法,将听觉意象转换为视觉意象。声音的高低起伏多少表现了喜怒哀乐好恶,可是诗人身处在经济困窘、孤立无援的现实环境里,只能游移于黑与白之间的灰色地带,却看不见纯粹的黑白。

除此之外,诗人并不吝惜发表他的价值判断:

美丑分辨得清楚,成年也好——
该喜欢的时候喜欢,该恼,恼。^④

杀得人的鸦片,医士取来
制成药,救济了许多的人——
(中略)
事物不能说它有毒,无毒——
只有适当,不适当的程度。

人事的循环太难于捉摸……
建设来自破坏,善产生恶。

“美/丑”“药/毒”“善/恶”……相互冲突、对立的價值频繁出现在朱湘的十四行诗,尤其英体十四行中,他擅用英体“四—四—四—二”的形式作

① 朱湘:《三五(意体)》,《石门集》,第152页。
朱湘:《九(英体)》,《石门集》,第108页。
朱湘:《二(英体)》,《石门集》,第101页。
朱湘:《二七(意体)》,《石门集》,第144页。
朱湘:《五(英体)》,《石门集》,第104页。
朱湘:《九(英体)》,《石门集》,第108页。
朱湘:《十一(英体)》,《石门集》,第110页。
朱湘:《六(英体)》,《石门集》,第105页。

铺陈,最后两行依据已陈述的相似现象、例证作论断。上述四例,句型基本上呈现“主题—陈述”的事理关系,陈述一切对立相反之物本为一体的概念。然而,作为一首十四行诗,不只是概念的演绎而已,而是包含了诗人遭遇的体会与价值的重整,从而形成相互对立的意象。试将其对立的意象列表如下:

理想	诗	药	衣	开花	建设
现实	死	毒	体	污泥	破坏

“一物之两性,时时在内部相互扞格。有如自啖其尾的蛇,陷在无救的循环里。”理想与现实、建设与破坏、诗与死,这些词与物对诗人而言,与其说是一体两面,不如说恒常是难以分辨的“灰与模糊”;即便诗人如何观察入微,“目力能看透衣裳”,却也无法看透隔着肚皮的人心,无法看透“膜起心脏的那层薄纸”,“沸在头颅里”的思想。

(三)自我分裂:“我”的变形与异化

从诗体结构与情感结构的具体分析,我们发现,这些十四行诗文本与文本、形式与内容、乃至节与节、句与句之间形成某种矛盾、对立的关系。因此,尽管朱湘的十四行诗语言与结构俱单纯晓畅,却“颇为难懂”^③,意念的纠结错乱让人难以理出头绪,展现了诗人于理想图景与现实生活无法平衡的矛盾与错乱。而这些十四行诗的关键词除了“矛盾”“错乱”之外,还有“自我分裂”。与李金发不受十四行传统限制不同,朱湘不仅遵循传统,还更进一步在汉语上建构传统,其美丽的制服正暗喻了外在体制的制约。

古希腊语的诗人“poieten”与“制造”(to make)同义,后来也引申为“创造”(to invent)。锡德尼(Sir Philip Sidney, 1554-1586)《为诗辩护》

将诗人所创造出来的世界视为“第二自然”,一个更为美好的世界。朱湘可以为诗制造制服,构造意象,孵育一个更美好的世界。他将诗阴性化,以女字旁的“她”示之:

有一首诗怀在这颗心里,
教我甘心输引春的滋长
与秋的成熟来拿她培养,
培养着她的天真与美丽。

朱湘借由少女、孩童的纯真来作诗的形容,以超越现实视域的桎梏,与人事对比,显得无比柔软、轻盈、浪漫,象征诗人之于诗“天真与美丽”的美好想象,同时是诗人心之所向。当代中国“诗歌崇拜”(cult of poetry)的现象,朱湘是一个范式,对诗歌的忠诚暴露了现实之我的悲哀。诗人可以制造诗的制服,可是在柏拉图《理想国》中也是被逐出乌托邦的人,于是,在现实环境中只能被动地受体制所制约、压迫。

《九(意体)》^④中也有一个天真美丽的“她”,受不惯幽闭,在外却遭受嘲笑与冷眼,终究只能回到心的暗房:

从此,她守着幽室,一颦一笑
只让自家看见,也只让自家
听见梦中的呓语……要知道,她
原是生物,有时免不了要叫
喊出狱中的痛苦;她却不容
这心声送到陌生人的耳中。

这里有两个“我”显现,一是现实之我,一是心灵之我。心灵之我柔软、美丽而纯洁,但屡屡被现实的必要之恶所刺伤;现实之我受到现实规训,将心灵之我犹如怪兽般禁锢于牢笼之中,忧郁度日。因此,我们看到诗人在诗中常常以两个对立的自我现形,呈现自我分裂的状态。他在《三

① 刘正忠:《现代汉诗的魔怪书写》,第127页。

朱湘:《五(英体)》,《石门集》,第104页。

苏雪林:《诗刊派朱湘的诗》,《中国二三十年代作家》,台北:纯文学出版社,1975年版,第127-132页。

[英]锡德尼著,钱学熙译:《为诗辩护》,北京:人民文学出版社,1998年版,第9页。

奚密曾讨论“诗歌崇拜”的现象,以此概念表达一种基于对诗歌的狂热崇拜、激发诗人宗教般献身热情的诗学,且衍生了一套体现在宗教词汇和意象上的论述。在一个宗教信仰自由曾遭到压抑,制度化或私人性宗教曾遭到扼杀的社会里,宗教意象的出现以及诗歌与宗教的认同本身值得我们关注。奚密将朱湘视为此一系谱的楷模。详见奚密:《当代中国的“诗歌崇拜”》,论文网址:<http://www.poetry-cn.com/?action=viewnews-itemid-61854>

朱湘:《九(意体)》,《石门集》,第126页。

(意体)》中叙述“我”想将“过去”摔回泥沼,但“过去”却过不去,像癞蛤蟆一样紧抓着我”不放,“紧抓住我的脚,两目奸狡/如蛇的钉住我”,其后,情节发展更如惊悚电影一般:

我不是懦夫;我也咬起牙,
歪下头去看……我一阵寒噤:
因为这个丑物已经变作
我的模样,正在一套,一套,
变着各种的形……这时,遍身
我出汗,颤抖,整颗心像割;
我晕了……它又钻进了心窝……

刘正忠认为,这首诗具有超现实视域的叙述,“‘主体’被‘毒物’袭夺而‘变形’。我们不妨将它阐释为‘寓言’。”他指出,“变着各种的形”的体验喻示完整、单纯、固定的主体已经破裂,种种突变的状态正在发生;并从现代诗学的“否定类型”(negative categories)整理出可能的症候,包括迷失方向、熟悉物的解体、丧失秩序、语无伦次、碎片化、可逆返性、画蛇添足、去诗化之诗、毁灭的闪光、刺目的意象、粗暴的突变、错位、视角散乱、异化……朱湘的汉语十四行诗则是在封闭的诗体里“变着各种的形”,展现其郁结而疯狂的现代诗意。

(四)小结:共构的诗体与心体

结构之严谨使朱湘的十四行诗受到关注,也致使我们往往将目力停留于此;但朱湘的十四行诗不仅仅只是结构严谨、音韵铿锵,朱湘的苦闷、忧郁也不止于内容的表现。诗体形式上,为求格律的齐整,不惜以倒装、断句等方式把自我送入了自我建构的牢笼;纠结的情感在牢笼中以相互矛盾、对立的意象表现出来,凸显诗人内在价值的混乱、分裂。总的来说,朱湘所采用的形式越是美丽,情感越是郁结,主体的变形与异化就越发剧烈。然而,他用最工整的十四行形式提醒我们:

郁结、疯狂竟也可以如此美丽。

三、现代主义式的十四行诗:卞之琳案例

从格律角度来看,汉语十四行诗在1949年前隐然呈现“自由体—格律体—自由体—半格律体”的发展脉络。这样的演变主要是由诗体本身自我生成与转化所推动,即便朱自清将新诗归纳为象征派、格律派、现代派,也无法脱离这种内在动力的驱使。卞之琳(1910-2000)身为“汉园三诗人”之一,书写风格极具现代主义的精神。他的十四行诗并不算多,均创作于30年代。他曾经将自己30年代的创作历程分为三个阶段:大学时期(1930-1932)、毕业至工作时期(1933-1935)、南下至抗战时期(1937-1938),前两阶段的十四行诗恰恰亦是诗人从“开创”到“成熟”的阶段,特别能展现现代质素。^③卞之琳得以在后来的汉语十四行诗中扮演先驱的角色,除了现代主义的观照,一方面是由于卞氏善于为汉语格律寻求变化而独树一帜;另一方面则是艺术手法与表达方式不拘一格,为十四行诗体创造了现代诗意。本节着眼于这两个因素,观察卞之琳的十四行诗如何在创新与传统之间取得平衡,并寻绎其隐含的情感与思想。

(一)“格”与不“格”之间:现代格律的实践

十四行诗作为格律诗的一种,其形式与内容不免受到传统格律所牵制。十四行诗格律如何运用得巧妙,如何跳脱格律束缚而不背离传统,从卞之琳的创作中,刚好能看见这一格律诗体在汉语语境脱离外来影响的轨迹。卞之琳的诗最早为北大时期的英文老师徐志摩所赏识,在新月派《诗刊》上崭露头角,诗作收入陈梦家编选的《新月诗选》。这个时期几首十四行诗作在格律上符合了新月派对字数整齐、韵脚对称的要求。《望》

① 朱湘:《三(意体)》,《石门集》,第120页。

刘正忠:《现代汉诗的魔怪书写》,第128页。

目前可见的卞之琳十四行诗凡十三首,收录在《中国十四行体诗选》的有六首。我们依据卞氏对自己三十年代创作所做的三个分期,将其十四行诗胪列如下:(1)《一个和尚》《影子》《长的是》《望》《工作底笑》《几个人》;(2)《音尘》;(3)《淘气》《灯虫》《一位政治部主任》《论持久战》的著者》《一位“集团军”总司令》《空军战士》。第三阶段诗作多为抗战服务,本文将着眼于前两个阶段的十四行诗作,以便聚焦核心问题。

卞之琳:《望》(1931),卞之琳编《汉园集》,上海:商务印书馆,1936年再版,第132-133页。

写道:

小时候我总爱看夏日的晴空,
把它当作是一幅自然的地图:
蓝的一片是大洋,白云一朵朵
大的是洲,小的是岛屿在海中;
大陆上颜色深的是山岭山丛,
许多孔隙裂缝是冷落的江湖,
还有港湾像在望风帆的归途,
等它们报告发现新土的成功。

如今,正像是老话的沧海桑田,
满怀的花草换得了一把荒烟,
就是此刻我也得像一只迷羊,
带着一身灰沙,幸亏还有蔚蓝,
还有仿佛的云峰浮在缥缈间,
倒可以抬头望望这一个仙乡。

此诗属前八后六的意体十四行诗,呈现 ab-baabba cedced 韵式(除第三行韵脚“朵”出韵外);字数上,以每行十二字对应亚历山大体(法国象征主义诗人常用的体式)每行十二音节的律则。诗意结构与诗体结构相互配合,与闻一多、徐志摩等新月派诗人一再强调的“有机整体”不谋而合:前八行是“童年—过去—沧海—满怀花草—想象”,后六行是“成年—现在—桑田—一把荒烟—回忆”。这里,诗人将美好想象投射于“晴空”的空间隐喻,借由过去与现在的对比结构,凸显诗人对未知生活的彷徨与忧愁。

尽管规律齐整的新月派风格由此可见,不过实际上,卞氏的格律观更受到叶公超的启迪。叶公超说:“西洋的格律决不是我们的‘传统的拍子’,我们自己的传统诗词又是建筑在另一种文字的节奏上的,所以我们现在的诗人都要负着特别重要的责任:他们要为将来的诗人建设一种格律的传统,不要一味羡慕人家的新花样。”叶氏并且指出旧诗与新诗语调有根本的差别,前者是“吟唱的语调”,后者是“说话的语调”。在格律问题上,卞氏承继叶公超的论点,^③更进一步为现代

汉诗建立了“以顿代步”的格律论。他在《雕虫纪历·自序》中指出:“由一个到几个‘顿’或‘音组’可以成为一个诗‘行’(也像英语格律诗一样,一行超过五个‘顿’——相当于五个英语‘音步’,一般也就嫌冗长)。”相对于闻一多提倡字数(或音数)齐整,卞之琳认为,根据现代汉语的客观规律与说话节奏,“顿”(即英诗的 foot 或“音步”)更宜于作为现代汉诗建行的最小单位。由顿组合为诗行,通过诗行的规律安排形成诗节,整齐之效更甚于以字数为基本单位。这里姑且不论“音顿说”的局限,可贵的是,这一现代格律论具体实践在卞氏的十四行诗中,早期的作品如《望》其实已建立雏形。试以该诗第一诗节为例:

小时候|我总|爱看|夏日的|晴空,
把它|当作是|一幅|自然的|地图:
蓝的|一片|是大洋,|白云|一朵朵
大的|是洲,|小的|是岛屿|在海中;
大陆上|颜色|深的|是山岭|山丛,
许多|孔隙|裂缝|是冷落的|江湖,
还有|港湾|像在|望风帆的|归途,
等它们|报告|发现|新土的|成功。

在这个诗节中,不仅每行字数相同,都由五个顿构成,且以二字顿、三字顿为骨干,至多为四字顿,不同字数的顿相互间杂,使其节奏在整齐有致之中仍保有参差错落的声音变化。此外,诗人在战时(1938-1939)曾客居延安,翻译奥登(Wystan Hugh Auden, 1907-1973)十四行诗《战时》(*In Time of War*),因而催生了以中国战事为书写主题的十四行诗,即《慰劳信集》中一系列的战争诗,宣传抗战生活,鼓舞战时群众。撇除为政治服务的宣传目的,这些十四行诗的音节、押韵都相当讲究,表现出他对诗体形式的充分掌握。

值得注意的是,卞之琳的十四行诗并非一概格律严谨,“出格”的格律似乎成为重要特征之一。他曾表示,白话新体诗格律涉及了“古为今用,洋为中

① 叶公超:《谈新诗》,《文学杂志》创刊号,1937年5月。

叶公超:《音节与意义》,天津:大公报·文艺,1936年4月17日、5月15日。

参见张松建:《抒情主义与中国现代诗学》,北京:北京大学出版社,2012年版,第241-249页。

卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),香港:三联书局,1982年版,第14页。

用”问题上的个人经验。我们观察卞氏的汉语十四行诗发现,无论是“化古”或“化欧”(卞之琳语),其交混的格律运用俨然被“修辞化”。如李广田所指出,若以叶韵的方法而论,韵法并不规则,还有些虽不是严格的十四行诗体,但也可以说是偶合于十四行体或十四行的变体。从十四行诗的“形式”来讲,格律成为表达情感意义的一种策略而为诗人所用,这与依据“倚声填词”的传统模式有本质的差异。这一特征

首先反映于命名上。卞氏在命名时,一律避开十四行诗以诗体命名的传统,也未刻意标明。这样一来,在格律上一方面可与十四行诗的传统规范保持适当距离而收放自如;另一方面也能因情感或思想的需要,适时取用十四行诗的传统资源。我们据其格律特征,将卞氏十四行诗作系统的归类,图标如下:

如表格呈示,卞氏既能将西方传统格律移植到汉语十四行诗,诗意表达上也能另辟蹊径,对

格律系统	诗 例	说 明
创造型	《影子》(1930)《长的是》(1930)《音尘》(1935)	《影子》用六一六一二的段式,既不属意体,也与英体有别,音韵格律则被诗人搁置一旁,没有押韵;《长的是》《音尘》全诗没有分段,但语意结构为四—三—四—三,非意体也非英体,押韵模式不明显。有趣的是,《长的是》虽原是一首十四行诗,两年后续作为一首长诗《长安西街》 ^③ 。
传统型	《一个和尚》(1930)《望》(1931)《灯虫》(1937)《空军战士》(1939)	整体都属于前八后六的意体十四行诗,符合意体格律。
融合型	《几个人》(1932)《淘气》(1937)	《几个人》没有分段,韵式为 aabbcdccceffc,兼用交韵(英体)和抱韵(意体);《淘气》虽是意体四—四—三—三段式,abab cdce ffi jij,但韵式以交韵(英体)为主。

十四行的原先架构或加以变造,或自创新意。在这一点上,卞之琳十四行诗朝“现代汉语化”的方向又迈进了一大步。

(二)圆形的组织:卞之琳的圆形结构

自新文学运动以来,将律诗或绝句与十四行诗作比附的论述并不罕见,较多着眼于两者的形式特征。闻一多最早为此赋予美学意义:“大概起承容易办,转合最难,一篇精神往往得靠一转一合。总之,一首理想的商籁体,应该是个三百六十度的圆形;最忌是一条直线。”闻氏视“起承转合”为十四行诗的结构特征,不仅是结构的复沓回环,更将情感的起落、思维的辩证注入其中。从诗学发展的角度来

说,为十四行诗体寻找到“圆形结构”的理论框架,提升了十四行诗在现代汉诗的接受与传播。不过,在闻一多之前,“圆形结构”仍停留在理论层次;直到卞之琳,“圆形结构”说才于十四行诗书写获得落实。卞之琳曾延续闻一多的说法,在“圆型结构”论的基础上加以阐释:

这个严格而容许有规则变化的诗体妙在最能恰配思路的起承转合,有点像中国文言旧诗的“近体律绝”,运用得当就可以恰切表达圆融而回环往复的情调。……十四行诗体在西方各国都流行,历久不衰,原因也可能就在于这点优越性。

① 卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),第18页。

李广田:《诗的艺术》,《李广田全集》(四),昆明:云南人民出版社,2010年版,第239页。

《长的是》收录于《汉园集》,第122页;《长安西街》收录于《雕虫纪历》(增订版),第41-43页。

闻一多:《律诗底格律》,《闻一多论新诗》,成都:四川人民出版社,1985年版,第104页。

卞之琳:《翻译对于中国现代诗的功过》,香港“当代翻译研讨会”讲稿(1987),载于香港《八方》文艺丛刊第八辑,1988年3月。

上节提到的《望》不啻为圆形结构的实践文本。诗以童年的“晴空”开始,并以由“晴空”发展出来的空间隐喻“仙乡”作结。我们知道,“仙乡”作为摆脱现实的隐喻,于古典诗词并不少见,比如柳永《留客住》:“空遗恨,望仙乡,一饷消凝,泪沾襟袖。”在《望》中,“仙乡”具有回归的双重意涵:一方面意味着对童年一切美好的眷恋,另一方面则是“回不去”的遗憾与失落,无法在现实生活中再现,只能在语言的冥想中眺望。

“圆形结构”自卞之琳以降,在十四行诗的运用已相当普遍,但理论建构仍停留在闻一多、卞之琳时期。这里,我们不妨借用奚密的“环形结构”来理解。在奚密看来,“环形结构”是现代诗艺的重要发明,指涉了一种回旋和对称的结构,指“诗的开始和结尾都使用同一个意象或母题,而此意象或母题在诗其他地方并不出现”。奚密引用史密斯(Barbara Herrnstein Smith)的观点加以说明:“诗的结尾通过张力的制造和释放,期待的唤醒和实现,带来一种终结、化解、平静的感受;而回旋至自己开头,诗运用的是最简单而有效的结尾技巧之一。”回旋往复也是卞之琳十四行诗经由“圆形结构”经营出来的诗效,《音尘》无疑是精彩的例证:

绿衣人熟稔的按门铃
就按在住户的心上:
是游过黄海来的鱼?
是飞过西伯利亚来的雁?
“翻开地图看,”远人说。
他指示我他所在的地方
是哪条虚线旁的那个小黑点。
如果那是金黄的一点,
如果我的座椅是泰山顶,
在月夜,我要猜你那儿
准是一个孤独的火车站。
然而我正对一本历史书。
西望夕阳里的咸阳古道,

我等到了一匹快马的蹄声。

据传统形式原则观之,此诗并无抱韵或交韵,段式也不是明显的意体或英体十四行诗,形式上符合的,只有十四行这一行数特征而已;然而,《音尘》确能找到十四行诗所具备的内在结构。李广田曾指出,卞诗的章法惯于先从某一点说起,然后渐渐向前扩伸,进一步又由有限推行到无限,盘旋又盘旋,《音尘》是其中一例,但“只作了一个回合而已”。^③李氏之于卞诗论评精确,但“只作了一个回合”的说法不免忽略了十四行诗体本身的限制以及《音尘》运用这样的限制以寻求变化的用心。短短的一首十四行诗,先由写实(邮差送信,“我”收信,在地图上辨认地址所在)转虚拟(因睹信而想念远人,产生空间意象的想象);“我正对一本历史书”而不说“正在看”或“正在念”书,暗示并没有(或不能)专心看书,书摊开着,然而心思却系在远方的“你”的身上;诗尾的“一匹快马”再一次以想象介入现实,流露思念之切。广袤的空间跳跃与悠远的时间距离辐辏于此,诗意遂立体化而脱离感情用事的过度抒情。

难能可贵的是卞之琳词语材料的运用——部分词语来自现代语汇,另一部分则是传统用语与典故的化用。开头的“绿衣人”“门铃”“住户”这些现代语汇,加上“是游过黄海来的鱼?”“是飞过西伯利亚来的雁?”对“鱼雁传书”的化用,与结尾三行的“西望夕阳”“咸阳古道”“快马”“蹄声”等古代驿传意象群形成强烈对比。对卞之琳而言,传统是“活的秩序”,具有强大的整合能力和无所不在的生命力。“咸阳古道音尘绝”(李白《忆秦娥》)中的“咸阳古道”在这首诗中化为重要象征,并且紧扣诗名“音尘”所传达出来的悠悠之情。虽然诗的最后回到了收信的当下,但诗人人为这一收信动作织就一个透过古典语言想象的空间。因此,“我”的思绪跑了一圈,从门铃转到鱼雁,再转入马蹄声,又回到原来的点上,“但经过了空间一

① 奚密著,宋炳辉译:《现代汉诗:一九一七年以来的理论与实践》,上海:上海三联书店,2008年版,第127-162页。

卞之琳:《音尘》(1935),《雕虫纪历》(增订版),第66页。

李广田:《诗的艺术》,《李广田全集》(四),第219、227页。

参见奚密:《现代汉诗十四行探微》,《现当代诗文录》,台北:联合文学出版社,1998年版,第100-101页。

参见张松建:《形式诗学的洞见与盲视——卞之琳诗论探微》,《汉语言文学研究》2012年第1期。

程,时间一程的往返,诗的内涵丰富了,回来的一点已不是原来的点,诗篇戛然而止在另一个平面上”。由此观之,卞之琳将十四行诗“圆形结构”的特征发挥得淋漓尽致,意象群经过系统性的安排后,诗虽在第十四行结束,而诗的声音与意义仍回环缭绕,并未随诗行的终结而告终。

(三)“去个人化”的抒情

上述讨论集中在卞之琳的格律与结构章法,实际上,这些问题都牵涉传统资源的组织、转化与意义更新。如艾略特(T.S.Eliot, 1888-1965)在《传统与个人的才能》中所强调的,个人的才具唯有融入传统的深厚底蕴之中,才能体现出它的历史价值和独特意义。卞氏的十四行诗证明传统之于现代并非狭隘的二元对立,与此相反,传统能为现代感受作进一步的诠释与发明。

除了在传统与历史意识方面受艾略特启发,艾略特“去个人化”(depersonalization)的见解对卞氏十四行诗也有重要影响,如“一个艺术家的前进是不断的牺牲自己,不断的消灭自己的个性”,“诗不是放纵情绪,而是逃避情绪,不是表现个性,而是逃避个性”^①。卞之琳回忆早年写诗的历程,曾以“冷血动物”概括自己的写作态度:“我写诗,而且一直是写的抒情诗,也总在不能自己的时候,却总倾向于克制,仿佛故意要做‘冷血动物’。”当然,这并不意味着卞之琳情感匮乏,而是与此相反,他把心灵当作情感的贮藏器,“收藏着无数种情感,词句,意象,搁在那儿,直等到能组成新化合物的各分子到齐了”。在这些理念的支持之下,“客观对应物”(objective correlative)成为“去个人化”的具体实践方法。这一概念来自艾略特,他指出,“在艺术形式里,表达情感的唯一

的方法是找出一个‘客观对应物’”。所谓“客观对应物”是一组事物、一个场景、一连串事件,它们成为那种“特殊”情感的固定形式,也在心里唤起同样的情感。这一概念之所以流行,部分是由于它符合现代的一种趋势,即反对诗的朦胧,主张在诗歌中直接陈述感情。诗人的情感思想都外化为“客观对应物”,寄寓在物的描写、典故的叙述或生活经验的叙述中。^②

在文学理论强调无我与客观的推波助澜之下,卞之琳建立起一个诗学对话的平台,但他并未停留在翻译工作,而将无我、客观的思维方式嫁接于诗艺的锻铸。为了避免主观的介入,诗人同时试图将戏剧的表现手法运用到诗中。落实到卞之琳的十四行诗,卞氏擅长将场景、典故、对白或意象的因素作有机的链接与组织,使复杂的现代感受与情感经验具象化成为可能,在意蕴丰富的召唤结构下,拓展读者的期待视野,并邀请读者参与文本想象与创造的空间。如《灯虫》:“可怜以浮华为食品,/小蠓虫在灯下纷坠,/不甘淡如水,还要醉,/而抛下露养的青身。”将自身的涉事经验对象化为灯虫,“展示”(showing)的意味则大于“陈述”(telling)。《一个和尚》描写和尚念经的景象,其十四行韵脚(abbaabbacccbcb)属规律而无变化的变体格律。据诗人自述,该诗刻意模仿法国二三流象征主义的作品,“多用ong(eng)韵,来表现单调的钟声,内容却全然不是西方事物,折光反映同期诗作所表达的厌倦情调”。诗中写道:

一天的钟儿撞过了又一天,
和尚做着苍白的深梦;
过去多少年留下来的影踪

① 张曼仪:《当一个年轻人在荒街上沉思——试论卞之琳早期的新诗(一九三〇—一九三七)》,收录于卞之琳《十年诗草》,台北:大雁书店,1989年版,第51-52页。

[英]T.S.Eliot 著,卞之琳译:《传统与个人的才能》(1919),《学文》第1卷第1期,1934年。

同上。

卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),第1页。

[英]T.S.Eliot 著,卞之琳译:《传统与个人的才能》(1919)。

参见[美]M.H.艾布拉姆斯著,朱金鹏、朱荔译:《欧美文学学术语词典》,北京:北京大学出版社,1990年版,第224页。

卞之琳:《灯虫》(1937),《雕虫纪历》(增订版),第81页。

卞之琳:《一个和尚》(1930),卞之琳编《汉园集》,第124-125页。

卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),第21页。

在记忆里看来就只是一片
在破殿里到处迷漫的香烟
悲哀的残骸依旧在香炉中
伴着善男信女的苦衷
厌倦也永远在佛经中蜿蜒。

当然,念经的和尚并不是诗人本身,而是寄寓的对象,诗人一方面能进入和尚的生活与内心,感受和和尚的厌倦与无奈,一方面又从和尚角色中从容跳脱,冷眼旁观昏昏欲睡的主人公:

昏沉沉的,梦话又沸涌出了嘴,
他的头儿又和木鱼儿应对,
头儿木鱼儿一样空,一样重;
一声一声的,催眠了山和水,
山水在暮霭里懒洋洋的睡,
他又算撞过了白天的丧钟。

这一形象化的隐喻反映当时人心的苦闷而麻木、现实的衰颓以及对未来不抱希望的感慨。这里,“木鱼儿”“香炉”“佛经”等对象就不仅仅止于诗人描写的工具,同时权充了“和尚”这一戏剧角色演出。同样表达现实感慨的,还有描写北平寻常街景的《几个人》:

叫卖的喊一声“冰糖葫芦”
吃了一口灰像满不在乎;
提鸟笼的望着天上的白鸽,
自在的脚步踩过了沙河,
(中略)
卖萝卜的空挥着磨亮的小刀,
一担红萝卜在夕阳里傻笑
当一个年轻人在荒街上沉思。
矮叫化人痴看着自己的长影子

诗里面的“几个人”是构成荒街意象的来源:卖冰糖葫芦的、提鸟笼的、卖萝卜的、叫化子,他们的表现犹如一场荒谬剧的演出,与“当一个年轻人在荒街上沉思”的复述句型形成强烈的讽刺。诗人透过他们那么不和谐而费解的行为来制

造现代诗歌的不和谐音,这荒街意象正如张曼仪所评述的:“他展示在读者眼前的不只是北平街头的一个场景,而是通过这一群无可奈何的小人物接受生活的态度,透视到一九三一年北平生活的一个层面。”^③

前引《音尘》则更为繁复地使用现代技艺,其之于客观对应物的实践,大致运用了以下三种现代技艺。其一,是对白的使用。从信封的地址寻找发件人的所在位置再稀松平常不过,不过收信者与寄信者的情谊通过“翻开地图看”的虚拟对白,使诗从情感描写提升到叙事的层次。其二,借由“火车站”的现代象征,将自己的思念投射在远人身上。“火车站”作为一个现代场景,其空间本身即具有告别、送行等多重情感指涉的载体,再加上“泰山顶”这样具有历史意义的地理意象,“火车站—泰山顶”就以公共化的时空召唤读者对于“人生不相见,动如参与商”的想象,益发彰显人世的漂泊。其三,此诗动用“戏剧性独白”(dramatic monologue)的手法,尽管与后来现代汉诗的戏剧性独白差距甚远,但融抒情、叙事、戏剧于一体的企图已进一步朝现代抒情迈进,特别是在叙事人称的转化上。诗人曾表示:“这时期的极大多数诗里的‘我’也可以和‘你’或‘他’(‘她’)互换,当然要随整首诗的局面互换,互换得合乎逻辑。”《音尘》中,第一人称的“我”是诗中的说话者,而寄信的“他”随着诗意的移转由第二人称的“你”取而代之,这样一来,原先在送信与收信关系外的第三者就成为语言传递的对象;同时,因为人称角度的转变,使“思念”这一主题的表达产生多重声部的艺术效果,甚至“你”的代称使读者的阅听感受距离瞬间从疏离而亲密,“意外”制造了一个与读者对话的空间。

此外,叙事手法的介入亦是卞之琳十四行诗的重要创作资源。他曾表示,“我总喜欢表达我国旧说的‘意境’或者西方所说的‘戏剧性处境’,也可以说是倾向于小说化,典型化,去个人化,甚至

① 参见张汉良:《从戏剧的诗到诗的戏剧》,《现代诗论衡》,台北:幼狮出版社,1977年版,第67-101页。

卞之琳:《几个人》(1932),卞之琳编《汉园集》,第160-161页。

张曼仪:《当一个年轻人在荒街上沉思——试论卞之琳早期的新诗(一九三〇—一九三七)》,收录于卞之琳《十年诗草》,第33页。

卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),第4页。

偶尔用出了戏拟(parody)”。换言之,以“我”的语气说话不一定就是作者个人的真实情感。卞之琳《工作底笑》写说话者与穿新大褂的朋友一起去吃晚饭,在黄昏的街头,看见裁缝坐在铺门前,向街上观望:

他的目光(我懂得)
是从他自己手上
笑到朋友身上去!
(中略)
我们便不再说话,
一路怅望着晚霞

戏剧性处境底下的“我”应视为独立于诗人的说话者,而诗人既透过“到……去”“还……着在”“便”“着”等说明性语言,又从情节的口语对话中凸显了话语的冲突(如“他笑什么呢你想?”“你新修好了皮鞋,/别笑我,那边墙根/皮鞋匠还坐着在!”),而新衣如旧衣的这一层矛盾隐喻,或许正寄托了诗人之于物质性、现实性的思索。

(四)小结:节制的抒情

尽管汉语十四行诗史普遍给予卞之琳高度评价,但对于卞氏十四行诗的评论较之于其他诗人如朱湘、冯至,则显得片面且零散,不少评论着眼于后期卞之琳格律工整、具政治目的但缺乏诗意的商籁体。本节结合卞之琳现代格律“顿”的发明与现代主义诗观,勾勒出卞之琳深邃、节制的十四行诗轮廓。我们将卞之琳十四行诗成功的重要因素归纳为三点:首先,在十四行诗的传统之下,仍能坚持“格”自己的律,不被传统格律所制约,也因为音顿说之实践,有效节制主观情感的发泄;再者,充分利用了十四行诗结构上的特色,呈现圆形的环绕,这样的安排能让诗意回旋往复,不随诗的结尾而终止;最后,卞氏的十四行诗掌握现代主义“去个人化”的特色,客观对应物、戏剧性独白、叙事性的介入等手法的引导使诗人

从容出入于十四行诗,始终保持客观冷静的情感距离。

四、结语:现代·西方·传统

本论文探讨汉语十四行诗初期的发展历程,突出李金发、朱湘、卞之琳的案例。通过此一独特的诗意结构,诗人们向遽变的时代表达了他们的焦虑、苦闷与忧悒之声。本文即在揭示这些声音的质素,主要论点有二。

其一,格律之于汉语十四行诗,试验的意义大于生产。李金发的“恶声”表现于格律上则是破坏格律,直接将语言符号的断裂、扭曲裸露于读者眼前;朱湘通过意体、英体十四行诗的“美丽制服”,目的是生产调和的音韵,为了达到此一目的,颠倒文法,并借鉴西方诗歌“回行”“断句”,打破行句统一的格式;卞之琳将“以顿代步”的格律论具体应用于十四行书写,并且实践了闻一多所谓的“圆形结构”,构成回环缭绕的音乐效果。

其二,欧化语言、西方思想与汉语相互融合,是推动十四行诗成为“现代汉诗”之重要诗体的推力。李金发文言与类文言交混并置,标点符号、倒装、跨行与跨段的变形异位,是其十四行诗从“恶声”转为“异声”的重要原因;朱湘将现代事物置入其谨严的格律,抒情方式由古典浪漫走向日常节制;卞之琳深谙“去个人化”的现代技术,客观对应物、戏剧性独白、叙事性的介入等手法的引导,都使其十四行诗始终与对应之物保持客观冷静的情感距离。

综上所述,在汉语十四行诗现代转化的过程中,诗人无可避免地在“现代”“西方”“传统”等意义上探索十四行诗的可能性。

【责任编辑 穆海亮】

作者简介:曾琮琇,台湾清华大学中文系兼任助理教授,主要研究方向为中国现代文学。

① 卞之琳:《自序》,《雕虫纪历》(增订版),第4页。

卞之琳:《工作底笑》(1932),卞之琳编《汉园集》,第160-161页。