

余光中诗歌对英诗在接受

梁新军

内容提要 余光中在诗歌写作中对英诗有大量的接受，有形式层面上的四行体、歌谣体、无韵体、长句法，内容层面上的水仙意象、凤凰意象、海妖/女妖形象、情爱与战争题材。在接受英诗的多种路径中，翻译扮演了重要角色。余光中对英诗的接受在很多情况下促成了其诗歌的成功，他早期受英诗启发创作的大量格律诗，推进了新诗的格律探索。其诗歌中一些源于英诗的特殊形式，丰富了新诗的形式库，在内容层面对英诗的借鉴，如情爱与战争题材，拓展了新诗的表现范围。他诗歌中借自英诗的长句法也富于创造性，而“古风加无韵体”的形式，凸显了其诗中西合璧的独特风貌。

关键词 余光中；英诗；格律诗；翻译；接受

余光中不仅是著名诗人，也是一位卓有成就的翻译家和英诗研究者。他在大学期间就读于英文系，后又在英文系从事教学工作，对英美文学尤其是英诗非常熟悉。他很早就开始了文学翻译实践，翻译生涯长达60多年，作品涉及多种文类，如诗歌、小说、传记、戏剧等。在众多的翻译文类中，他的英诗汉译尤其令人瞩目，不仅数量众多，质量上也广受好评。余光中自1950年开始从事英诗汉译以来，译诗生涯一直持续到2017年，他的英诗汉译与诗歌写作几乎是同步展开的。在60多年的诗歌写作生涯中，他吸收了大量的英诗因素，尤其在创作早期。有关余光中诗歌对英诗在接受，前人有了一些关注和研究，但总体上看，既往的研究在全面性和深入程度上都有待推进。本文拟在前人的基础上，对余光中诗歌中的英诗因素作进一步探究，以求较全面揭示余光中诗歌对英诗在接受，并在此基础上探讨其价值。

在诗歌写作中吸取借鉴英诗，余光中自己有非常清醒的认识，他在诗集的序跋和不少文章中都乐于承认这一点。在1994年的文章中他表示：“翻译，对于作家是绝对有益的锻炼：它不仅是最彻底的精读方式，也是最直接的‘临帖’功夫。我出身外文系，英美诗读了一辈子，也教了半生，对我写诗当然大有启发，可是从自己译过的三百首诗中，短兵相接学来的各派招式，恐怕才是更扎实更管用的功

夫。”^[1]他在这里肯定了通过英诗翻译获得的创作上的启发。在1997年的诗歌选集“自序”中，他也坦言英诗在主题、诗体和句法上对他的影响^[2]。

在2009年的《唯诗人足以译诗？》一文中，他表示英诗的意象、节奏、韵律、句法是他诗艺的一大来源^[3]。在2018年的文章中，他也明确承认英诗对其产生的影响^[4]。

在多年的写诗生涯中，余光中通过阅读和翻译英诗，受到了不少创作上的启发。总的来看，他诗歌中的英诗因素既有内容层面上的，也有形式层面上的。内容上的因素主要在意象、人物形象、题材等方面，形式上的因素主要在诗体、格律、韵式、句法及某些特殊的诗行形式上。由于余光中诗歌对英诗在接受在形式上最为突出且较早显现，笔者先来进行梳理和分析。

一 余光中诗歌对英诗在形式层面上的接受

英诗的诗体繁多，格律形式丰富，常年浸淫于英诗的余光中，在早期诗歌写作中吸收了不少英诗诗体和格律形式。英诗中常见的四行一节的四行体对余光中早期诗作的影响十分明显。他早期的三本诗集《舟子的悲歌》《蓝色的羽毛》《天国的夜市》中，有许多四行一节的四行体诗。据统

计,《舟子的悲歌》收诗 31 首,其中四行体诗 14 首,占比 45.1%,《蓝色的羽毛》收诗 43 首,其中四行体诗 30 首,占比 69.7%,《天国的夜市》收诗 62 首,其中四行体诗 46 首,占比 74.2%。这 3 部诗集共收录了 136 首诗,四行体诗总计有 90 首,占比 66.2%。余光中这 3 部诗集所收录的诗大都写于 1949—1956 年间,这一时期,他也在精心研读和翻译英诗。1960 年出版的《英诗译注》,其中的诗都是在 1950—1956 年间翻译的,这与其 3 部诗集的写作时间几乎完全重合。《英诗译注》收诗 37 首,其中四行体诗 23 首,占比 62.2%。余光中在诗歌写作中大量使用四行体,显然跟其同时期阅读和译介的四行体英诗有关。在《舟子的悲歌》“后记”中,他坦言:“3 年前我的兴趣转移到英诗。也是在那时,我开始认真地写新诗。我觉得:影响我的新诗最大的还是英诗的启发,其次是旧诗的根底,最后才是新诗的观摩。”^[5]在《蓝色的羽毛》“后记”中,他也表示:“我无日不读英诗,而创作和翻译则始终未曾间断。”^[6]可见英诗对余光中诗歌的影响是确凿的,四行体的形式便是其中之一。

余光中早期的诗多为格律诗,诗多分节,每节四行,各行在字数上大都十分均齐,韵律上各节大都押韵,韵式整体较严整。以《蓝色的羽毛》为例,这部诗集收录了 43 首诗,其中的 30 首四行体诗都为形式谨严的格律诗,其余 13 首诗也都是明显的格律诗。1949—1956 年这段时期,是余光中诗歌创作的格律诗阶段,如其所说,他在这个阶段的诗歌写作主要受英诗的启发,尤其是所倾心的格律体英诗。余光中创作的格律诗诗体中,最明显受英诗启发的是歌谣体和十四行体。

余光中创作的歌谣体诗,有松散的歌谣体和严格的歌谣体两类。前者为四行或八行一节,偶数行押韵,各行字数在 9—11 字之间,以 10 字行为主。后者每节也为四行或八行,单数行在 9—11 字之间,以 10 字行为主,双数行在 7—8 字之间,每行的顿数单数行以四顿为主,双数行以三顿为主,韵式上每节的偶数行押韵。余光中的这两类歌谣体诗均受益于英诗的启发,尤其是美国女诗人狄金森的诗。在《山名不周》一文中,他明确承认曾与诗人夏菁一起“竞相效颦”狄金森的那种“清新刻录

天机独窥的歌谣体长短句”^[7]。在《翻译和创作》一文中,他坦言:“应林以亮先生之邀为《美国诗选》译狄瑾荪作品的那一段时间,我自己写的诗竟也采用起狄瑾荪那种歌谣体来。”^[8]

出版于 1961 年的《美国诗选》共收诗 110 首,其中 51 首是余光中翻译,这 51 首中狄金森的诗有 13 首。这 13 首诗都为四行一节的歌谣体诗,格律为单行抑扬四步格,双行抑扬三步格,各节偶数行押韵。余光中的翻译亦步亦趋,行数上完全照应,单行的字数都在 10 字左右,顿数上四顿,照应原文的四音步,双行字数在 7—8 之间,顿数上三顿,照应原文的三音步,韵式上完全坚持偶数行押韵的规则。把余光中所译的狄金森歌谣体诗与其创作的严格歌谣体诗相比,我们能发现两者在形式上几乎完全一致。

据统计,《蓝色的羽毛》中有松散的歌谣体诗 27 首,严格的歌谣体诗 1 首,两者加起来占整部诗集的 65.1%。《天国的夜市》中有歌谣体诗 43 首,其中严格歌谣体诗 25 首,歌谣体诗总计占整部诗集的 69.4%。这两部诗集的歌谣体诗都占了多数,可见余光中对英语歌谣体诗的深刻接受。

在十四行体上,余光中一生至少写过 4 首汉语十四行诗,其中的《夜别》一诗最典型:“把你的眼睛向我的凑近 / 让我再俯窥海面的星影 / 哪来的潮水使星光模糊? / 是你的,还是我的泪珠? / 你耳畔的柔发游泳在风中 / 月光又在你柔发上流动 / 我灵魂随着那月光颤抖 / 像一张落叶向秋树别后 / 像新秧骤绿是夏雨初降 / 初恋的嫩芽在泪里偷长 / 等嫩芽变成了巨树苍苍 / 种苗的纤手有谁知去向 / 夜色溶尽你背影, 隐隐 / 我听到天堂关门的声音”^[9]。这首诗的题目与余光中同时期所译的拜伦的《夜别》(So, We'll Go No More A-roving) 完全相同。余光中的《拜别》分四节,属于典型的英国式十四行诗的四四四二体,每行字数都在 9—11 字之间,以 10 字为主,类似于英语十四行诗的每行十个音节,韵式为 abcc, ddee, ffff, aa, 虽然前两行没押上,但看得出整首诗的韵式是两行一韵的双联韵。《夜别》在形式上无疑接近英国式十四行诗。典型的英国式十四行诗正是四四四二体,各行均为十音节的抑扬五步格,韵式上前三节主要为交韵 abab,

但也可变化，最后两行须为双联韵。余光中的《拜别》在内容上属于浪漫的爱情题材，这正是英国十四行诗的主要题材。所以无论形式还是内容上，英国式十四行诗对余光中的《夜别》的启发都不言而喻。

在歌曲体上，余光中的一些诗明显受到英语歌曲的启发，如摇滚乐歌手鲍勃·迪伦（Bob Dylan）的美国歌曲。余光中的《江湖上》一诗，就出现了迪伦的经典歌曲《答案在风中飘荡》（Blowin' in the Wind）中的句子。《江湖上》共四节，第一节为：一双鞋，能踢几条街？/ 一双脚，能换几次鞋？/ 一口气，咽得下几座城？/ 一辈子，闯几次红灯？/ 答案啊答案 / 在茫茫的风里^[10]，这节的后两句明显是对迪伦的 Blowin' in the Wind 每节后两句的译写^[11]，前四句的问句形式，也是明显模仿 Blowin' in the Wind 的。事实上，余光中是 1970 年在美国的丹佛写下这首诗的，彼时的他正沉醉于鲍勃·迪伦的摇滚乐。在《江湖上》这首诗的“自注”中，他明确交代是受了鲍勃·迪伦的 Blowin' in the Wind 的影响^[12]。

对于英诗的无韵体，余光中在自己的诗歌中也有借鉴。在 2008 年出版的《藕神》的代序《诗艺老更醇？》中他承认其中的有些诗追求把中国的古风与西方的无韵体（blankverse）融合在一起^[13]。这种古风加无韵体的形式究竟是何种样子，试看最典型的《呼天抢地》一诗便知^[14]，限于篇幅不再引述。

在诗歌语言的长句法上余光中对英诗也借鉴颇多。他多次表示英诗的句法对其诗歌写作的影响，如：“我的诗分段时，自然吸收了英诗的段式（stanzaic structure），而一气呵成不分段时，英诗的无韵体自然就融入了中国的七言古诗，一方面一句横跨数行甚至十行以上，另一方面又随机押韵、转韵。”^[15]

余光中所谓的“一句横跨数行甚至十行以上”的句子，是英诗中常见的长句法。阅读和翻译英诗既久，余光中自己的诗里也出现了不少长句子，有时整首诗就是语法上的一句话。如《苍茫时刻》一诗：“温柔的黄昏啊唯美的黄昏 / 当所有的眼睛都向西凝神 / 看落日在海葬之前 / 用满天壮丽的霞光 /

像男高音为歌剧收场 / 向我们这世界说再见 / 即使防波堤伸得再长 / 也挽留不了满海的余光 / 更无法叫住孤独的货船 / 莫在这苍茫的时刻出港”^[16]。

这首诗十行，主干句为第一行和第八、九行，主干为“黄昏挽留不了余光，更无法叫住货船”，主语为黄昏，后接两个并列谓语句。诗的第一行是两个并列的偏正短语，中心语为黄昏，是全句的主词。从第二行开始直至第六行，是一个长长的时间状语从句，第七行为让步条件状语，第八、九行是句子的两个谓语句，第十行是第九行的延伸，可被视为第九行的“货船”的从句。总之，依照英文的语法，这首诗完全可被视为一个长句子。

《当我死时》一诗，可被视为两个长句子，其为：“当我死时，葬我，在长江与黄河 / 之间，枕我的头颅，白发盖着黑土 / 在中国，最美最母亲的国度 / 我便坦然睡去，睡整张大陆 / 听两侧，安魂曲起自长江，黄河 / 两管永生的音乐，滔滔，朝东 / 这是最纵容最宽阔的床 / 让一颗心满足地睡去，满足地想 / 从前，一个中国的青年曾经 / 在冰冻的密西根向西瞭望 / 想望透黑夜看中国的黎明 / 用十七年未履中国的眼睛 / 饕餮地图，从西湖到太湖 / 到多鹳的重庆，代替回乡。”^[17] 这首诗共十四行，每行都在 10—13 字之间，形式上相当整齐，尤其是后六行。其诗行为 11 字的有八行，占多数，顿数上多为五顿，间或有四顿或六顿。韵式上除有四行行内韵外^[18]，尾韵为 abbb, acdd, edee, bd，十四行只用了五个韵，虽不甚整齐，但读来韵律盎然。从语法上分析这首诗，其特点非常鲜明，全诗很像英文的句法，可被视为两个句子。第一个句子为前六行，头三行为时间状语和地点状语，主干句在第四行和第五行，主语为“我”，后接三个并列谓语句（睡去、睡整张大陆、听两侧），第六行为第五行的从句，因为“两管永生的音乐”显然指长江、黄河。从第七行开始直至末行，是另一个句子。“这是最宽阔最纵容的床”中的“这”，显然是“整张大陆”，而这张“床”的目的性从句为第八行，即“让一颗心满足地睡去，满足地想”，从第九行开始直到末行，整个六行都为“满足地想”的从句。如果把第七行的“这是最宽阔最纵容的床”，视为“睡整张大陆”中的“大陆”的从句的

话，这整首诗可被视为语法上的一句。其主干为“我睡去，睡整张大陆，听两侧，安魂曲起自长江，黄河”，其余都为状语从句或宾语从句。总之，不管视为一句还是两句，余光中的这首诗在句法上都明显接近英语句法。

在一种特别的诗行形式上，即在诗行中使用括号，余光中在诗歌中有不少实践。这种特别形式的来源，是美国诗人康明思（E.E. Cummings）的诗。余光中阅读研习康明思的诗，至少在1962年就已开始。在写于1962年4月24日的《蜜月》一诗中，他仿照了康明思在诗行中使用括号的方式。《五陵少年》诗集“自序”中，他写道：“《蜜月》一首，有意无意间，要跟肯明斯别别瞄头，才发现这种‘文字的立体主义’（verbal cubism），到底是那位诗坛顽童的特技，不容易超越的。”^[19]这里的肯明斯就是康明思。

《蜜月》除了仿照康明思诗的使用括号外，还吸收了其“立体主义”的诗行排列方式，如“我仰泳着 / 在你的笑上 / 在珊瑚礁中”这三行。康明思诗中有意味的标点符号也被借鉴，如“延长”后面的破折号^[20]。在余光中选译的《英美现代诗选》1968年版的8首康明思诗中，有5首诗在诗行中都有括号，可见余光中对康明思诗的这种特别形式的偏爱。

余光中学习借鉴康明思，除《蜜月》一诗外，《五陵少年》诗集中还有《啊，春天来了》《春天，遂想起》《黑云母》，前两首诗的标题正是其各自诗中的首行诗句，这与康明思诗中多数标题都是其首行诗句的特点相一致。《天狼星》诗集中的《大度山》在诗行中使用了很多括号，《忧郁狂想曲》一诗的最后六行，则有康明思式的立体主义的诗行排列形式。这种在诗行中使用括号以构成特别的双线叙事效果的方式，在《莲的联想》诗集中达到高潮，计有《音乐会》《啊天真》《下次的约会》《幻》《诀》《两栖》《醒》《情人的血特别红》等。到了《敲打乐》诗集中，仍有《你仍在中国》《犹力西士》《敲打乐》3首。康明思的这种特别的形式对余光中的影响可见相当深远。

另有一处典型的立体主义诗行形式，是《高楼对海》诗集中的《苗栗明德水库》中的最后四行^[21]，

其形式为：

拍着空阔的浩淼
斜
斜
渡
去

后四行的“斜 / 斜 / 渡 / 去”，在诗行排列形式上是斜的，像极了一排白鹭向远处飞去时的景象。

在另一些诗行形式，如诗节之间的语句连接上，余光中也学习狄金森诗歌的技巧。其写于美国期间的《黑天使》一诗，共七节，每节四行，每节末行和下一节的首行在语句上都是连贯的，不可读断，如前三节为：“黑天使从夜的脐孔里 / 飞至，从月落乌啼 / 的天空，当狼群咀嚼 / 落月，鼠群窸窣窸窣噬尽 // 满天的星屑，我就是 / 不祥天使，迅疾 / 扑至，一封死亡电报 / 猛然捶打你闭门不醒 // 的恶魔，我就是黑天使 / 白天使中我已被 / 除籍，翻开任何 / 黑名单，赫然，你不会看不见。”^[22]这首诗有一个“自注”，余光中写道：“写成后，才发现这首《黑天使》是首尾相衔的连锁体，段与段之间不可能读断。Emily Dickinson 的 I Like to See It Lap the Miles 近于此体。”^[23]原来这首诗的连锁体形式是受到狄金森诗歌的启发。

除了诗节之间的连锁体，余光中还写过一首诗行之间的连锁体，即《夜行人》。《夜行人》在许多行之间是不可读断的，它把原来诗节之间的首尾相衔形式延伸到了行之间。

二 余光中诗歌对英诗 在内容层面上的接受

余光中诗歌中的许多形式因素都有英诗源头，而在内容上，其诗中的一些意象、人物形象、题材等也有明显的英诗因素。如上文我们所引述的，他多次承认在歌谣体形式上对狄金森的学习，但几乎未提及狄金森诗歌对其诗歌内容上的影响。

实际上，狄金森诗歌在内容上对余光中诗歌的影响十分明显。在《蓝色的羽毛》中的《夏晨》一诗中，我们能明显感受到狄金森诗的影子。这首诗在题材、意象、意境上都非常的“狄金森式”。但

此时的余光中还未完全接受狄金森的歌谣体形式。《夏晨》一诗并非歌谣体，全诗十二行，不分节，除每行的顿数以四顿为主、字数以10字为主外，韵式采用两行一韵的双联韵，整首诗在形式上未显出歌谣体的形态。

到了《天国的夜市》中，余光中写出了25首严格的歌谣体诗，在形式上与其翻译的狄金森歌谣体诗完全一致：单行都以四顿为主、双行以三顿为主，双数行押韵。从内容上看，《天国的夜市》中的《失乐园》《暮立》《初秋》等都为自然题材，如《夏晨》一样，其中的意象、意境，乃至奇巧的比喻方式，都很像狄金森的诗。《失乐园》的最后一节为“我在园中踏着抒情的步子/像一个忘返的小孩/直到清秋，如一位教师/出现在门口的石阶”^[24]，这节诗是全诗的第三节，前两节二四行的押韵都很工整，这节诗没押上，且首行为五顿，稍微失格。但如果不过多追究形式瑕疵的话，我们会发现其内容与余光中所译的狄金森的《晨昏》一诗的最后两节颇多相似，后两节为“他如何落下我却不明白/象有道紫霭的长梯/穿着黄衣的幼童和稚女/不断地爬上它石级//直至他们爬到了对面/一位灰袍的教师/才轻轻拉上黄昏的门闩/领群童向远方消逝”^[25]。据研究，《晨昏》末节诗中的“教师”的原文为Dominie，其义项有多个，其他译者如江枫将其译为“神父”，董恒秀、赖杰威将其译为“牧师”^[26]，只有余光中将其译为“教师”。这种颇具个性的译法，不仅有意无意间淡化了原文的宗教色彩，也恰好与余光中自己创作的《失乐园》中的“教师”意象一致。《失乐园》中的“门口的石阶”，与《晨昏》中的“石级”“黄昏的门闩”在意象上也基本一致，而“忘返的小孩”，似乎正是《晨昏》中那位教师所率领的群童中的一个。鉴于余光中写作《失乐园》的时期（1956年9月27日），正是其“译狄瑾荪作品的那一段时间”，其在写作中借鉴《晨昏》的意象应是可以想见的。

作于与《失乐园》同时期的《诗》，也有明显的狄金森色彩，甚至可被认为是“狄金森传记的诗歌版”^[27]。全诗共两节，每节四行，为：“诗是灵魂的一封短信/寄给自己的亲戚/倾谈自己最近的旅行/一个神秘的消息//无论他是去地狱探险/

或是去天堂游历/当时途中的奇妙经验/他完全记在信里。”^[28]这首诗中的“他”，如果换成“她”，确实可被当做狄金森的传记。狄金森自从23岁退隐旧居以后，极少外出，但偶尔会通过书信和短诗与亲友们交流，倾谈自己灵魂中的某些“旅行”。“去地狱探险”和“去天堂游历”中的地狱和天堂，就是狄金森诗中经常出现的意象，余光中译过的《我的生命关闭过两次》中，就有“挥别，是我们所知于天国/也是所求于地狱”^[29]的诗句。在灵魂中去地狱或去天国的奇妙经验，都被狄金森写进了诗里，她的诗几乎就是余光中所谓的“灵魂的短信”。

《钟乳石》集中的《安全岛上》一诗，也与余光中熟知的狄金森诗全集中的第76号作品有异曲同工之处。《安全岛上》的最后一节有“于是，如一个初践处女地的/惊奇的水手，我自语——/春已先我而登陆”^[30]，其中的“如一个初践处女地的惊奇的水手”，几乎就是狄金森第76号作品中的“头一次出海、离开了陆地的那些水手”中的一员^[31]。《钟乳石》集中的《病室》一诗，也出现了典型的狄金森诗中的意象，即“死神的黑马车”^[32]。余光中所译的狄金森的《因为我不能停下来等待死亡》中也有“死神的马车”^[33]。这两者的一致应不是偶然的，因为写《病室》（1957年4月13日）时的余光中，正处于翻译狄金森诗的时期。写于1982年的《山中暑意七品》组诗中，里面也出现了一个有意思的意象，即“满天的紫水晶”^[34]。这个意象的来源应是余光中译的狄金森的《晨昏》一诗，其中有“教堂尖顶于紫色的水晶”一句^[35]。“紫色的水晶”指天空，与“满天的紫水晶”的内涵完全吻合。《晨昏》最早见于《美国诗选》，远在余光中写作《山中暑意七品》之前。余光中对“紫水晶”意象应是有深刻的印象，以致多年后仍不自觉地写进了诗里。

总之，不少文本证据都表明，余光中的一些诗与狄金森的诗有密切的渊源关系，尤其是在《天国的夜市》和《钟乳石》这两本诗集中。

除了狄金森的诗外，余光中在诗歌写作中对爱伦·坡、叶芝、济慈等也有程度不同的借鉴。《莲的联想》中的《两栖》一诗，开头有这样的诗

句：任大鸦的黑灵魂飞返希腊，艾德嘉 / 西方有一枝病水仙，东方 / 有一枝莲^[36]。余光中在这首诗的“注”中写道：“艾德嘉为爱伦坡（Edgar Allan Poe）之名。欲解此诗，宜先诵爱伦坡短诗 To Helen。”^[37]他在这里交代得很清楚，《两栖》一诗与爱伦·坡的 To Helen 有关。To Helen 是彼时余光中翻译过的诗作，名为《给海伦》，见于《美国诗选》。《两栖》一诗写于 1962 年 9 月 5 日，在翻译《给海伦》之后，其前后的影响关系很明显。从内容上看，《两栖》的主题为颂赞“一枝莲”，她被叫做甄甄、宓宓，“入水为神，出水为人”，是“古典东方美的焦点”，且“美目盼兮”，领诗人回东方^[38]。《给海伦》的主题为颂赞古希腊美女海伦，海伦有“女神的风姿”，召唤诗人回乡，回到“希腊的光荣”和“罗马的盛况”^[39]。这两首诗在主题上十分相似，余光中所颂赞的那枝“莲”，几乎可被理解为东方的海伦。

至于叶芝对余光中诗歌的影响，余光中曾承认：“及至前年初，因为翻译叶芝的诗，也着实影响了自己作品的风格。”^[40]这里的“前年初”，指 1967 年初，在这段时间里，余光中写出了著名的《火浴》一诗。《火浴》写于 1967 年 2 月 1 日，其主题是诗人最初纠结于“浴于冰”还是“浴于火”，最终因为“火浴更可羨，火浴更难 / 火比水更透明，比水更深”，而选择将灵魂“火浴”^[41]。译于同时期的叶芝的《航向拜占庭》（Sailing to Byzantium）一诗，也有类似“火浴”的主题，其中有要求圣火“将我的心焚化”，因为“情欲已病重”的句子^[42]。《火浴》中也有“有一种向往，要水，也要火 / 一种欲望，要洗濯，也需要焚烧”的诗句^[43]，这两首诗的互文性相当明显。另外在 1968 年的《英美现代诗选》中，余光中译有一首叶芝的《为吾女祈祷》（A Prayer for My Daughter），之后他也写过一首《为孙女祈祷》，这两首诗在主题上的相似性很明显。

关于济慈的诗，余光中在晚年专门出版过一本译诗集，即 2012 年的《济慈名著译述》。接触济慈的诗，余光中在读大学的时候就开始了。以济慈、雪莱、华兹华斯为代表的英国浪漫派诗歌对余光中的影响十分明显，可以说构成了其早期诗

歌的底色^[44]。余光中一生写的关于济慈的诗，至少有 3 首，即《蓝色的羽毛》中的《吊济慈》，《五陵少年》中的《狂诗人》，《高楼对海》中的《吊济慈故居》。《狂诗人》中，有“写我的名字在水上？不！ / 写它在云上 / 不，刻它在世纪的额上”的诗句^[45]，其中的“写名字在水上”，出自济慈生前为自己撰写的墓志铭 Here lies one whose name was writ in water。《吊济慈故居》中，一开篇也是“岂能让名字漂在水上”。《吊济慈》中则有“谁说你名字是写在水上？ / 美的创作是永恒的欢畅 / 普照着人类像是太阳 / 照亮了西土，照亮东方”^[46]。对济慈的赞美如此溢于言表，对其诗歌的吸收自是可以想见。

除了对一些重要诗人诗作的吸收外，在诗的具体意象上，余光中对英诗也有不少借鉴吸取。余光中的诗中有不少“水仙”意象，在《莲的联想》诗集中，至少有《两栖》《莲的联想》《下次的约会》《迷津》等诗出现了水仙，《白玉苦瓜》中有《水仙操》，《隔水观音》中有《水仙缘》《水仙乡》《水仙节》，《梦的地理》中的《冰上卡门》一诗有“寂寞的水仙”意象，《高楼对海》中有《水仙》一诗。写这么多有关水仙的诗，余光中显然并非无意为之，他的“水仙”意象很大程度上是“莲”的化身。在他看来，“莲的小名应为水仙，水生的花没有比它更为飘逸，更富灵气的了”^[47]。在《莲的联想》诗集之前的诗中的“水仙”，多半是英诗中的 narcissus，即水仙花。余光中曾自述，在真正发现莲的灵魂之前，“我是纳息塞斯（narcissus），心中供的是一朵水仙，水中映的也是一朵水仙”^[48]。在这之后，余光中依然对“水仙”念念不忘，但此时的“水仙”很大程度上已是“莲的小名”，不是“纳息塞斯”了。《莲的联想》诗集中及之后有关水仙的诗里，余光中常将“莲”视为“水仙”。这种同类意象之间的置换，意味着余光中的某种中西合璧的新古典诗歌追求，即将中西意象合为一体，但其中国性或东方性仍是根本的，与西方诗中的经典水仙意象并不相同。但尽管如此，对“水仙”意象的使用，在《莲的联想》诗集之前基本上是对 narcissus 的转译。在之后，虽然很大程度上已将其内涵置换为了莲，但至少在字符上仍让人以为是真

正的水仙，所以其与浪漫主义英诗中的经典意象 narcissus 或 daffodils 仍遥相呼应，昭示着彼此血脉上的联系。

在凤凰意象上，余光中诗中的“凤凰”其实更多是英语 phoenix 的转译。他所赋意的“凤凰”是阿拉伯神话中的浴火重生的神鸟，并非中国传统文化中的祥瑞之鸟。五百年一次的浴火重生，是 phoenix 的重要特征。phoenix 是英语诗歌中的重要意象，在余光中所译的诗中虽出现不多，但其译介过的叶芝、格瑞夫斯（Robert Graves）、艾略特（T.S. Eliot）等都写过不少涉及 phoenix 的诗，如叶芝有 His Phoenix，格瑞夫斯有 Morning Phoenix。余光中涉及“凤凰”意象或“凤凰投火”题材的诗，至少有《天狼星（旧稿）》中的《鼎湖的神话》，《天狼星（新稿）》中的《古龙吟》，《莲的联想》中的《升》，《在冷战的年代》中的《火浴》，《白玉苦瓜》中的《降落》《小小天问》等。这其中的《火浴》一诗，我们上文分析过，它与叶芝的《航向拜占庭》有互文关系，其中的“凤凰投火”母题，与 phoenix 有文化上的渊源关系。

在一些人物形象上，如海妖/女妖形象、尤利西斯（尤力西士）形象、海伦形象，余光中的诗歌中也多次出现。余光中译的约翰·曼尼佛德（John Manifold）的《女妖》（The Sirens）一诗里的女妖是 sirens，通常被直译为“塞壬”，她们是希腊神话中的海妖，擅长以歌声迷惑水手。余光中的《尤力西士》一诗中便出现了“女妖的歌声”，《入出鬼月》一诗中有“夺魂的女妖”。对尤利西斯形象，余光中专门写过一首诗，即《敲打乐》中的《尤力西士》。《钟乳石》中的《海妻》一诗中也有“尤力西士”形象。海伦形象在余光中的诗中多次出现，如《给海伦》《夏晨》《毛线衣》等。《美国诗选》中余光中译过爱伦·坡的《给海伦》（To Helen），他的同名诗写于1953年7月17日，时间上虽稍早，但在内容上与爱伦·坡的《给海伦》有明显的相似性。余光中的《给海伦》说海伦是一尊女神，诗人的心游泳在她的发波^[49]，坡的《给海伦》也说海伦有“女神的风姿”“风信子的柔发”，且像“一座神像站立”^[50]。余诗《给海伦》的最后两行为“在你那晚霞返照的脸上/我瞥见古希腊

烧城的火光”^[51]，在意象联想方式上，这两行诗很像叶芝的《丽达与天鹅》（Leda and the Swan）中的“腰际一阵颤抖，从此便种下/败壁颓垣，屋顶与城楼焚毁/而亚嘉曼农死去”^[52]，而这首诗中的丽达正是海伦的母亲。

在其他一些诗歌意象上，余光中对英诗也有借鉴。1968年前后，余光中译出了狄伦·汤默斯（Dylan Thomas）的《而死亡亦不得独霸四方》（And Death Shall Have No Dominion）一诗，彼时他也写了一首《死亡，它不是一切》（1967年9月1日），这两首诗的“死亡”意象以及诗人对死亡的大无畏态度，几乎如出一辙。康明思的诗不仅在形式上对余光中诗歌有重要影响，在一些意象和谐趣风格上也启发了余光中。余光中的《或者所谓春天》写于1967年3月，这首诗不仅在形式上有康明思的风格，在内容及谐趣风格上与其同时期所译的康明思的《春天像一只也许的手》（Spring is Like a Perhaps Hand）也有相似之处，尤其是“春天”这一意象。

在一些诗歌题材上，余光中的诗与英诗也有相通之处，如情爱题材。余光中写出的情爱题材的诗至少有《火山带》《双人床》《如果远方有战争》《鹤嘴锄》《吐鲁番》《泳者》。颜元叔指出，《双人床》部分模仿了奥登（W.H. Auden）的 Lay your sleeping head 一诗^[53]。写于1966年12月的《双人床》，正在余光中密集阅读英诗及翻译《英美现代诗选》时期，的确可能受到了奥登的影响。英诗有相当多以情爱为题材的诗，余光中熟悉的诗人惠特曼、叶芝、康明思的诗都有不少涉及。叶芝的情爱题材的诗至少有《政治》（politics）、《亚当的灾难》（Adam's curse）、《丽达与天鹅》，康明思的情爱题材的诗《我喜欢自己的肉体》（I like my body when it is with your body）余光中还翻译过。叶芝的《政治》一诗余光中虽未翻译，但撰文分析过，他认为：“《政治》用性爱的直接与亲密来反衬政治的世故、战争的恐慌，而在面对当代的困境、人类的浩劫之际，宁可选择单纯而可靠的青春激情。”^[54]余光中对《政治》一诗的分析，也很适合于描述他自己的《双人床》和《如果远方有战争》。这两首诗都以情爱和战争为主题，立意主要就是“面对当代的困境、人类的浩劫之际，宁可选择单纯而可靠

的青春激情”。余光中的情爱诗在台湾诗坛打破了风气，为新诗的题材开拓了领域。继其之后，很多诗人涉足过这一题材，包括不少女诗人，如夏宇、利玉芳、曾淑美、钟玲等。钟玲的诗集《芬芳的海》中几乎有一半作品都涉及情爱^[55]，余光中开风气之先的影响力可见一斑。

三 英诗影响下余光中诗歌的独特价值

余光中在诗歌写作中对英诗有大量的接受，在形式层面有四行体、歌谣体、十四行体、歌曲体、无韵体、长句法、立体主义诗行、在诗行中使用括号、连锁体等，在内容层面有狄金森诗歌中的多个意象、水仙意象、凤凰意象、海妖/女妖形象、尤利西斯形象、海伦形象、性爱与战争题材等。对余光中构成重要影响的英美诗人，狄金森和康明思是最突出的，其次有爱伦·坡、鲍勃·迪伦、叶芝、济慈、奥登等。在学习借鉴英诗的多路径中，英诗翻译扮演了重要角色。余光中说：“我出身外文系，英美诗读了一辈子，也教了半生，对我写诗当然大有启发，可是从自己译过的三百首诗中，短兵相接学来的各派招式，恐怕才是更扎实更管用的功夫。”^[56]因为“翻译，对于作家是绝对有益的锻炼：它不仅是最彻底的精读方式，也是最直接的‘临帖’功夫”^[57]。通过翻译这种彻底的精读原文的方式，的确更可能形成深刻的文学经验和下意识的写作技巧，这些经验和技巧更可能在文学创作中自然地体现出来。

余光中在诗歌写作中对英诗的大量接受，并不意味着其诗歌价值的降低。他早期创作的大量格律诗，虽一定程度上继承了新月派风格，但在英语格律诗的启发下，在形式上更为严谨和整齐。这不仅推进了新诗的格律探索，也形构了其早期诗歌的鲜明特色。在歌曲体实践上，余光中虽受益于美国摇滚乐的启发，但在创作中越来越有自觉意识，他认为：“歌，正如发行刊物和举办朗诵会一样，也是现代诗大众化的一个途径。当社会需要歌，好听又有深度的歌，诗人就应该满足这需要。”^[58]他的《白玉苦瓜》诗集收录了近10首歌曲体的诗，

包括著名的《乡愁》。如果我们承认《乡愁》是余光中最成功的诗作之一，则也不应忽视其谨严的形式下适于唱诵的歌曲风格。《白玉苦瓜》是余光中最成功的诗集，前后再版10余次，很受市场青睐，余光中最为世人熟知的诗多出自这部诗集。因此，《白玉苦瓜》诗集的成功，一定程度上也是肇始自英语歌曲的歌曲体诗风的成功。在“古风加无韵体”形式上，余光中的诗显出了中西合璧的独特风貌，既融合了无韵体的“一气呵成”和均齐的节奏感，又有明显的自然错落的韵式，读来朗朗上口，既畅快又自然。余光中诗歌中的长句法在新诗史上富于创造性，这种长句法虽借自英诗，但在汉语中却不显欧化，读来少有生硬拗口之感，如我们上文引述的《苍茫时刻》一诗，诵读时就相当自然妥帖。余光中诗歌中的特殊诗行，如立体主义、诗节和诗行之间的连锁体，为新诗引入了新的要素，丰富了新诗的形式库，令读者耳目一新，从内容上看其形式的意味也能跟内容相一致，彼此相得益彰，如上文所举的“斜/斜/渡/去”一例。在内容层面上对英诗的借鉴，如情爱题材，余光中的大胆实践为新诗拓展了表现范围，勇于触碰千百年来我国雅文学诗作几乎不涉情（性）爱描写的禁忌，让人备感其勇气可嘉。其情爱诗虽一度引发争议，但在今天来看，也是一种大胆尝试。情（性）爱入诗，使得新诗写作几乎可以表现任何生活内容，诗人创作的自由度获得了提升。从实际影响上看，其情爱诗基本获得了诗坛的认可，许多诗人继其之后开始涉足这一题材便是证明。

总之，余光中诗歌对英诗的接受，绝不意味着其创造性的缺失和价值的降低，相反，很多情况下这些接受促成了余光中诗歌的成功，对新诗的发展起到了积极的作用。这启示我们中国新诗在具体创作中应放宽视野，大胆地采取“拿来主义”，广博汲取外来的各种营养，这或许是中国现代汉语诗歌发展和走向国际化的题中应有之义。

[1][56][57] 余光中：《作者，学者，译者》，《余光中谈翻译》，第177页，第177页，第177页，中国对外翻译出版公司2002年版。

[2] 余光中：《先我而飞——诗歌选集自序》，《余光中诗歌

选集》卷1,第3页,时代文艺出版社1997年版。

[3][15] 余光中:《唯诗人足以译诗?》,《从杜甫到达利》,第34页,第34页,九歌出版社2018年版。

[4] 余光中:《析论我的四度空间》,《从杜甫到达利》,第114页,九歌出版社2018年版。

[5][6][9][19][24][28][30][32][45][46][49]

[51] 余光中:《余光中集》第1卷,第44页,第107页,第52页,第325页,第182页,第151页,第230页,第195页,第364页,第85页,第95页,第95页,百花文艺出版社2003年版。

[7] 余光中:《山名不周——写在夏菁新诗集〈山〉出版前夕》,《余光中集》第5卷,第613页,百花文艺出版社2003年版。

[8][40] 余光中:《翻译和创作》,《余光中谈翻译》,第36页,第36页,中国对外翻译出版公司2002年版。

[10][12][17][22][23][36][37][38][41][43]

[58] 余光中:《余光中集》第2卷,第247页,第248页,第115页,第112页,第113页,第55页,第56页,第55—56页,第178—180页,第178页,第345页,百花文艺出版社2003年版。

[11] 迪伦的英文原诗请参见《英文名曲经典·怀旧篇》,赵学义编,第45—46页,中国民族音像出版社2008年版。

[13] 余光中:《诗艺老更醇?》,《藕神》,第6页,金城出版社2017年版。

[14] 余光中:《藕神》,第28—29页,金城出版社2017年版。

[16][21][34] 余光中:《余光中集》第3卷,第522页,第485页,第46页,百花文艺出版社2003年版。

[18] 第一行中的“我”“河”,第二行的“颇”“土”,第五行的“侧”“河”,第十三行的“图”“湖”。

[20] 具体可参见余光中《余光中集》第1卷,第368—369页,百花文艺出版社2003年版。

[25][35][39][50]《美国诗选》,林以亮编选,张爱玲、林以亮、余光中等译,第83页,第82页,第23页,第23页,香港今日世界社1961年版。

[26][27][31] 参见胡秋冉《从翻译到创作:余光中对狄金森诗歌的接受》,《中国诗歌研究》第七辑,第247页,第244页,第245页,中华书局2010年版。

[29][33]《英美现代诗选》,余光中编译,第193页,第188页,九歌出版社2017年版。

[42]《英美现代诗选》上册,余光中编译,第33页,学生书局1968年版。

[44] 刘裘蒂也持相似的观点,认为余光中最早的三本诗集“再三咏叹的是雪莱、济慈、柯立治等十九世纪英国浪漫派诗人”。见刘裘蒂《论余光中诗风的演变》,《璀璨的五采笔》,黄维樑编,第46页,九歌出版社1994年版。

[47][48] 余光中:《莲恋莲(代序)》,《余光中集》第2卷,第5—6页,第5页,百花文艺出版社2003年版。

[52]《英美现代诗选》,余光中编译,第75页,时报文化出版公司1980年版。

[53] 颜元叔:《余光中的现代中国意识》,《火浴的凤凰——余光中作品评论集》,黄维樑编,第77页,纯文学出版社1979年版。

[54] 余光中:《含英吐华:梁实秋翻译奖评语集》,第286—287页,九歌出版社2002年版。

[55] 转引自徐学:《余光中性爱诗略论》,《华文文学》2005年第2期。

[作者单位:苏州大学文学院]

责任编辑:刘艳