

· 文学史研究丛书 ·

# 中国现代主义 诗潮史论

孙玉石 著



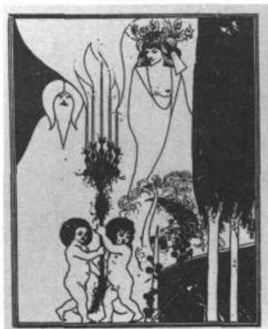
北京大学出版社

· 文学史研究丛书 ·

# 中国现代主义 诗潮史论



孙玉石 著



北京大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国现代主义诗潮史论/孙玉石著. —北京:北京大学出版社,  
1999.3

(文学史研究丛书/陈平原主编)

ISBN 7-301-03959-X

I. 中… II. 孙… III. 现代主义-诗歌史-研究-中国 IV.  
I207.209

书 名: 中国现代主义诗潮史论

著作责任者: 孙玉石 著

责任编辑: 张凤珠

标准书号: ISBN 7-301-03959-X/I.0507

出版者: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: <http://cbs.pku.edu.cn/cbs.htm>

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752032

电子信箱: [zpup@pup.pku.edu.cn](mailto:zpup@pup.pku.edu.cn)

排 印 者: 北京大学印刷厂

发 行 者: 北京大学出版社

经 销 者: 新华书店

850×1168毫米 32开本 16.625印张 430千字

1999年3月第一版 1999年3月 第一次印刷

定 价: 28.50元

## “文学史研究丛书”总序

陈平原

中国学界之选择“文学史”而不是“文苑传”或“诗文评”，作为文学研究的主要体式，明显得益于西学东渐大潮。从文学观念的转变、文类位置的偏移，到教育体制的改革与课程设置的更新，“文学史”逐渐成为中国人耳熟能详的知识体系。作为一种兼及教育与研究的著述形式，“文学史”在 20 世纪的中国，产量之高，传播之广，蔚为奇观。

从晚清学制改革到“五四”新文化运动展开，提倡新知与整理国故终于齐头并进，文学史研究也因而得到迅速发展。在此过程中，北大课堂曾走出不少名著：林传甲的《中国文学史》(1904)还只是首开记录，接踵而来者更见精彩，如姚永朴的《文学研究法》、刘师培的《中国中古文学史》和《汉魏六朝专家文研究》、黄侃的《文心雕龙札记》、吴梅的《词余讲义》(后改为《曲学通论》)、鲁迅的《中国小说史略》、胡适的《五十年来中国之文学》和《白话文学史》、周作人的《欧洲文学史》和《中国

新文学的源流》，以及俞平伯的《红楼梦辨》、游国恩的《楚辞概论》等。这些著作，思路不一，体式各异，却共同支撑起创立期的文学史大厦。

强调早年北大学人的贡献，并无“唯我独尊”的妄想，更不会将眼下这套丛书的作者局限在区区燕园；作为一种开放且持久的学术探求，本丛书希望容纳国内外学者各具特色的著述。就像北大学者有责任继续先贤遗志，不断冲击新的学术高度一样，北大出版社也有义务在文学史研究等诸领域，为北大向世界一流大学迈进呐喊助阵。

在很长时间里，人们习惯于将“文学史研究”理解为配合课堂讲授而编撰教材（或教材式的“文学通史”），其实，“海阔凭鱼跃，天高任鸟飞”，此乃学者挥洒学识与才情的大好舞台，尽可不必画地为牢。上述草创期的文学史著，虽多与课堂讲授有关，也都各具面目，并无日后千人一腔的通病。

那是一个“开天辟地”的时代，固然也有其盲点与失误，但生气淋漓，至今令人神往。鲁迅撰《〈中国小说史略〉序言》，劈头就是：“中国之小说自来无史”；后世学者恰如其分地添上一句：“有之，自鲁迅先生始。”当初的处女地，如今已“人满为患”，可是否真的没有继续拓展的可能性？胡适撰《〈国学季刊〉发刊宣言》，以历史眼光、系统整理、比较研究作为整理国故的方法论，希望兼及材料的发现与理论的更新。今日中国学界，理论框架与研究方法，早就超越胡适的“三原则”，又焉知不能开辟出新天地？

当初鲁迅、胡适等新文化人“整理国故”时之所以慷慨激昂，乃意识到新的学术时代来临。今日中国，能否有此迹象，不敢过于自信，但“新世纪”的诱惑依然存在。单看近年学界之热心于总结百年学术兴衰，不难明白其抱负与期待。

在本世纪的最后一年推出这套丛书，与其说是为了总结过去，不如说是为了面向未来。在 20 世纪中国，相对于传统文论，

“文学史”曾经代表着新的学术范式。面对即将来临的新世纪，文学史研究究竟该向何处去，如何洗心革面、奋发有为，值得认真反省。

反省之后呢？当然是必不可少的重建——我们期待着学界同仁的积极参与。

1999年2月8日于西三旗

## 前 言

爱尔兰本世纪最伟大的象征派诗人叶芝 (W. B. Yeats, 1865—1939), 在他的《肉体之秋》里, 有一个关于艺术的价值形象比喻: “艺术是从牧师肩上落下的一个包袱, 要肩到我们的肩上!”

这是说: 牧师以对上帝的虔诚, 传播经义, 并引导人们的精神皈依宗教的天国; 而诗人则以对艺术的虔诚, 创造作品, 肩起了向人们传播美的精神世界的职责。

诗人不是上帝的信徒和宠儿。但诗人可以引导人们的心灵走向美的境界。他们以自己灵魂美的创造, 来使人们的灵魂达到净化, 达到升华, 达到美的境界。

解开诗人肩上的“包袱”, 审视那一个个美丽而丰富的艺术世界, 是我们诗的研究者和爱好者们的共同心愿。

在这里, 我想讲两个问题。

第一, 为什么我要研究中国现代主义诗潮的历史?

中国现代主义诗潮, 是中国新诗发展中的一个被遗忘了然而客观存在的历史潮流。

1981年,我完成了鲁迅《野草》的研究工作。这是一份艰难而却十分有意义的探索性的劳动。当我啃完那些优美而又有些酸涩的果实的时候,我不仅为鲁迅巨大的灵魂的搏击所震服,更为这部薄薄的小书独特的审美价值所吸引。

我在深味这些美的精神创造时,惊异地发现,鲁迅在一些篇章中运用了70年代末期人们尚不敢提及的象征主义的总体框架和表现方法,为这些创作带来了一种无限美丽而又异常深邃的思想内蕴和艺术魅力。

我不禁问自己:难道象征主义艺术就这样与进步的向上的人类情感内容水火不相容吗?难道只有把象征主义完全推给没落阶级的颓废与绝望才是惟一正确的审美价值标准吗?难道中国新诗中的象征主义潮流就永远被打入“逆流”,成为被遗忘了的歌声吗?

我的《〈野草〉研究》一书尚未出版,仅仅在个别刊物上和—些学术会议上发表过一点意见,就有不能容忍这种意见存在的批评出来了。

我的一位朋友,热诚地寄来一份发表在一个重要刊物上的短文的复印件。文章是我所尊敬的一位鲁迅的学生和朋友、鲁迅研究的老前辈写的。

我忘记那文章的题目了。大约意思是:《鲁迅是一个象征主义者吗?》

文章说,他生病住在医院中,听前来看望的朋友告诉他说,一位鲁迅研究者,把《野草》说成是象征主义的作品,把鲁迅说成是一位象征主义者。然后,就进行驳斥。寄给我这文章的复印件的朋友,让我写文章反驳。我没有这样做。

因为,这位老人是我所非常尊敬的。在70年代末期,“四人帮”刚被粉碎,为了征求对《鲁迅全集·坟》的注释的意见,我还远道来到那美丽的城市,到他的家中拜访过他。他此文中的这些



意见,又是住在病院中“听说”的,并没有直接看我的文章。而且,他的批评又多非我文章的原意。当时我并没有说,整部《野草》是象征主义的作品,更没有涉及鲁迅的小说《呐喊》、《彷徨》和杂文的创作方法的评价。怎么能得出鲁迅是象征主义者的结论呢?且我多年做学问的习惯,只愿独自进行探讨、建设,不愿同别人去争辩。即使有的文章,涉及于我,我也常采沉默的态度。

然而,这件事却引起了我的思考:鲁迅自己是怎样看待象征主义作品的呢?

鲁迅关于苏联诗人勃洛克(A. A. БЛОК, 1880—1921)的长诗《十二个》为译者所写的后记中,给这一疑问一个有力的回答。鲁迅在这里,提出了一个宽宏而深刻的美学见解:象征主义同样可以适用来表现革命的斗争的内容而达到艺术的完美。

鲁迅讲:“俄国诗坛”曾经有过一个“盛大的象征派”,它后来的“衰退”,原因应是多方面的,“并不只是革命之赐”;未来派的袭击和实感派等的分离,已使其接近“崩溃时期”。“至于十月的大革命,那自然,也是额外的一个沉重的打击。”但是,就在十月革命的大风暴中,“象征派诗人”勃洛克,却依然得到了生存和“最多”的“收获”。勃洛克从1904年发表“最初的象征诗集《美的女人之歌》(又译《女人诗草》)起,便被称为“现代都会诗人的第一人”了”。他用“诗底幻想的眼,照见都会中的日常生活,将那朦胧的印象,加以象征化。将精气吹入所描写的事象里,使它苏生;也就是在庸俗的生活,尘嚣的市街中,发见诗歌底要素。”所以勃洛克所善长者,“是在取卑俗,热闹,杂沓的材料,造成一篇神秘底写实的诗歌。中国没有这样的都会诗人,我们有馆阁诗人,山林诗人,花月诗人……,没有都会诗人。”鲁迅进一步论述了象征主义方法与革命的内容要求之间可能存在的一致性。他说:“能在杂沓的都会里看见诗者,也将在动摇的革命中看见

诗。”这样，诗人勃洛克的《十二个》(1918)，便以象征主义的表现方法抒写革命的内容，“在十月革命的舞台登场了”，向革命这边“突进”了。《十二个》“于是便成了十月革命的重要作品，还要永久地流传”<sup>〔1〕</sup>。

我从这里得到启示：象征主义是19世纪中叶在法国诞生的一个艺术流派，这个流派有它产生的思想和美学的根据，也有它自身存在的弱点；但是，作为这个流派的艺术表现方法，被很多的诗人作家所接受，又衍生出现代派等种种创作思潮，但是，同时这一创作方法，又有它独立的意义和价值；因此，用象征主义的方法，也可以写出具有进步性的或革命性的内容的作品来的。鲁迅称勃洛克的《十二个》是一篇“神秘底写实的歌”，虽然“也还不是革命的诗”，然而其中可以感到俄国十月革命“大震撼，大咆哮的气息”，诗里流露着一颗“向前和反顾”的真实的心的。

这也就是说，象征主义和写实主义、浪漫主义，在诗的艺术表现中，不是水火不相容，它们是可以融汇为一的。运用象征主义的方法创作的作品，同样可以表现历史的本质和真实。

由是，我把视角转入中国新诗，对于几十年来的中国新诗的发展潮流做一番总体性的思索的时候，便从众多的艺术流派的竞相发展中，发现了一个过去曾经得到肯定性的承认与论述，而自50年代初开始，多年来被文学史家们所忽略或贬低的一个事实：由象征主义为滥觞的现代主义的诗歌思潮，是中国现代诗发展中的一个客观存在的历史潮流。

这个新诗潮流，是伴随着西方象征主义、现代主义诗潮在中国的传播介绍而诞生的。它经历了由荒芜幼稚的萌芽、广泛的创造和深化的开拓这三个历史阶段，在艺术上逐渐由幼稚而走向成熟。从茫然尝试的先驱者——初期象征派诗人李金发，经过东方民族的象征派诗和现代派诗的创造者戴望舒、卞之琳，到40年代的冯至的《十四行集》，以及辛笛、穆旦、郑敏们所代表的

“诗的新生代”诗人群系，中国的象征主义、现代主义的诗歌潮流，同以郭沫若所代表的浪漫主义诗潮，以艾青所代表的现实主义诗潮，一起构成了三十年里中国新诗发展的历史洪流。对于新诗中象征主义、现代主义潮流的发掘与描绘、审视与评价，是恢复中国现代诗歌发展历史本来面目的应尽的职责。由此，我于1981年起，开设了对于中国初期象征派、现代派和新月派诗的研究课程；并在讲义的基础上，首先整理出版了《中国初期象征派诗歌研究》一书。

历史描述必然包含着描述者的价值判断。客观存在的历史复杂性不是阻挡我们认识历史真实的障碍。包含象征主义在内的中国新诗现代主义潮流，长期以来被认为是新诗发展的“逆流”而受到贬抑。80年代初以来，学术空气与学术研究的正常化，逐渐改变了这一狭隘的文学观念。事实说明，中国现代主义诗潮，不仅不是新诗艺术发展的逆流，相反，它在中国新诗走向现代性的进程中，同其他流派的诗潮一样，尽了自己的一份社会责任和艺术探索的职责。

这个流派的诗人，就总体情况看来，无可否认地较少注意于新诗的社会功能，而更多地注重新诗审美特性的探求。尽管30年代后期，抗日战争的爆发，使一些现代派诗人走进了现实；尽管到了40年代这种情况有很大的改变。

但是，同样应该承认，他们中间的大多数人，并不是钻进“象牙之塔”的歌者。这并不排除他们中的一些人对于现实斗争和民众的苦难，抱着冷漠态度，或个人抒情有颓唐的成分。他们所更关注的是，不能为发挥诗的社会功能而丢掉了诗的艺术美的品格。<sup>[2]</sup>他们或沉湎于象征艺术和现代艺术方法的探索；或追求“对于文学上的写实主义，有一个现代的新的觉醒”，而构建意象派新诗和新感觉派小说<sup>[3]</sup>；或自觉地构想并实验新诗现代性的蓝图，大都成为新诗现代性的最执著的艺术“探险者”。他们

中间的多数诗人,能够努力以自己的创作实践,走着一条更加贴近诗的艺术本质的道路,同时也用不同的方式承载着历史的使命。看到这种状况在二三十年代的发展,一位真诚的批评家,曾经这样说过:中国30年代出现的现代性的新诗,“离开大众渐远,或许将是一个不可避免的趋止”。<sup>[4]</sup>

这一个趋势,可能是这个现代主义诗潮发展在与大众的关系方面的一个弱点。但是,反过来也可以这样说,离诗歌的艺术本质渐近,或许也将是他们不可避免的一个趋势。这是他们自身思想状态与现实要求的矛盾,也是他们所坚持的审美追求的必然的结果。他们对于新诗的艺术表现的创新的关注,有着很强的自觉意识。在继续进行关于中国30年代现代派——戴望舒和他的诗友们的研究的时候,我进一步感觉到,这一现代主义诗潮,内接中国传统诗歌注重含蓄内蕴的一路,外近世界诗歌以新的艺术方法贴近现代生活脉搏的新潮。在古今中外的吸收、消化和融汇中,努力探求一条民族诗歌通向现代性的途径。他们的优秀诗人的作品,创造了东方象征派诗和现代派诗的基本范式。研究和探讨这一诗潮的发展,是民族的诗歌怎样带着自己的声音和姿态走向世界的历史需要。

总结历史经验,以观照今天诗创作艺术走向的得失,这是每一个新诗批评家和研究者必须思考的课题。

艺术发展历史的传统,比起社会历史的变迁来,更具有其自身的“连贯性和内聚力”。<sup>[5]</sup>尽管这里可能有时空的差异,有审美观念的差异,但是,现实的艺术探索往往在一个新的层面上使某些历史的影子重新浮现。中国经过灾难性的十年浩劫和近三十年的艺术创造上的“舆论一律”的笼罩,坚冰一旦被冲破之后,于80年代崛起的新诗潮,同40年代末以前的现代主义诗潮之间,就存在着这种割不断的历史联系。诚然如接受美学的倡导者H.R.姚斯所说:“人使自己的历史成为自身。”<sup>[6]</sup>本世纪英国

现代派大诗人 T.S. 艾略特,在他的论文里更深刻地阐述了个人的艺术创造与传统之间的关系。人们都很熟悉他所说的这样一段话:“假如我们研究一个诗人,撇开了他的偏见,我们却常常会看出:他的作品中,不仅最好的部分,就是最个人的部分,也就是他前辈诗人最足以使他们永垂不朽的地方。”这意思就是说,传统的力量永远参与现实的创造。

T.S. 艾略特在强调这一具有历史感的思想时,还特别提出,诗人必须具有一种“历史的意识”。而要具有这种“历史的意识”,就必须不断割断对历史的记忆。他们“不但要理解过去的过去性,而且还要理解过去的现在性”,“这个历史的意识是对于永久的意识,也是对于暂时的意识,也是对于永久和暂时的合起来的意识。就是这个意识使一个作家成为传统的。同时也就是这个意识使一个作家最敏锐的意识到自己在时间中的地位,自己和当代的关系。”<sup>[7]</sup>

近十五年来当代诗歌中现代主义潮流的复苏,有各种社会的和艺术的原因。但是,它与“五四”开始至 40 年代末期的前辈诗人们不满于过分重视社会功利的作用而追求诗的审美本质和表现的艺术探求之间,在创新的心理动因、思维方式、感觉生活方式和传达内心感受的方法等等方面,存在着一种天然的联系。不管当代的诗人们承认与否,但这是一个事实。因此,认识当代诗歌的发展与走向,确定一种历史的意识,是每个诗人必然的抉择。对于历史发展的观照,会增强现实艺术探索的自觉性,减少盲目性。不珍惜过去的永恒性,也就不能创造自己当代的永恒性。对于当代诗人来说,超越传统的方式是千差万别的,而失落与歧途却与传统相似。因此,鉴照历史的镜子会使新诗得到一个更健康的美的方向。研究几十年前现代主义诗歌潮流发展的历史,因而也就获得了促进创造诗的新传统的使命,成为新诗在更高层次上走向现代性形态的无法推卸的责任。

第二,研究中国现代主义诗潮的艺术视角。

我在这个课程里,给我自己规定的任务,是关于中国现代主义(含象征主义)诗的研究。因为不完全按照历史人物构成的框架进行叙述,而是着重以探讨这一诗潮发展的脉络和问题为主,因此,它不是一部严格的历史,而只是一本史论性质的东西。夸大一点说,就叫它为中国现代主义诗潮史论的一个轮廓或概要吧。

首先应该说明的是,“现代诗”是一个十分宽泛的概念。它可以有多种内涵。一种是与传统的古典的旧体诗相对的,自“五四”前后产生的中国新诗。它的产生和发展,均伴随着整个新文学的现代化的进程;一种是表现现代人情感的现代诗歌,包括“五四”以来产生的新诗和旧体诗,它们容纳了各种艺术表现方法;另一种,是指在西方象征主义和现代主义的各种诗潮影响之下产生的作为一个潮流而存在的中国新诗。这个潮流中的诗人,也包括不属于这个潮流而创造过属于此类诗潮的作品的诗人,他们运用象征主义和现代主义等表现方法,传达和表现自身的感情,构成了一个与现实主义、浪漫主义诗歌相并行发展的艺术潮流。我在这本书中所探讨的对象,是指最后一种,即不是一般的中国现代诗潮,而是中国现代主义诗潮的发展历史。

接触这一研究对象,我所面临的是双重的陌生:研究对象的陌生和接受对象的陌生。西方的象征主义和现代主义诗歌,自从它产生的时候起,就带着神秘和陌生的特征。它的影响所及,在中国产生的这一艺术创作潮流,有些带有滥觞期的生涩的模仿的痕迹,有些经过作家的努力,尽管已经有了转化和嬗变,具有了中国民族的审美心理和审美习惯的特点。它们与西方象征派诗、现代派诗,已经很不相同了。但是,无论怎样的改变,与一些表述清晰的现实主义和浪漫主义的诗比较起来,它们离我们一般人的审美习惯和理解能力,仍然有很大的距离。包括我自

己在内,对这一诗潮中的一些作品的内涵,也是很难于把握的。这是一个方面的陌生。对于这一陌生,我可以用我的逐渐提高的理解力,来尽力征服它。但一个人的理解力毕竟有它很大的局限。

而另一个方面,讲授对象,即作品的接受者,对于艺术作品的陌生。过去很少接触这一类作品的学生或读者,对于象征主义、现代主义作品的理解,存在有不同程度的障碍和困难。要解决这个问题,也就是大家对于这一类作品的理解力和欣赏力的提高,却不能只靠我的简单的讲授就能够解决的。

为了解决这两个方面的难题,我努力使自己的研究,能够同喜欢诗的和不喜欢诗的接受者们一起,走进中国现代主义诗潮史这个独特的艺术世界。在共同的探讨中,我逐渐为自己的研究和讲授,找到了一个指导性的思想和三个方面的沟通点。以期通过体现这些思想和方法的这一讲授,能够使我们在同一陌生的对象上面,进行心与心的交流,理解力与理解力的互补,一起来提高我们对于现代主义潮流的艺术的理解的悟性与欣赏的能力。

我所说的一个指导思想,就是关于我多年里思考的重建中国现代解诗学的理论。所谓中国现代解诗学,是产生于三四十年代的一种现代诗学批评的理论。朱自清先生是这一理论的创建者。它的精髓在于,在对于象征派、现代派诗进行宏观的研究的同时,致力于对这一诗潮中个别作品文本的内在性的阐释,以求沟通审美的创造者与审美的接受者之间的距离。这一诗学批评理论,因为还不够系统,也不完全自觉,尚没有建立一个完备的理论的形态。这些年,我经过自己的思考和整理,已经写在《重建中国现代解诗学》那篇论文中了。此文作为代序言,收入了我主编的《中国现代诗导读》一书。这篇代序言和书中我所撰写的7篇《解诗学小议》,以及该书的《后记》,集中阐发了我的关

于中国现代解诗学的理论。另有一篇《再论重建中国现代解诗学》<sup>[8]</sup>继续探讨了解诗与接受者的思维训练的关系。这一理论思考,大家可以参考。这里就不再赘述了。

这里要补充说明的一点是,中国现代解诗学,并不是一个封闭式的理论构想,它是与一定创作现象相适应而产生的批评方法。因此就带有很强的实践性,必须将理论的构想与作品文本的解读结合起来,才能真正把握这一诗学批评的方法。《中国现代诗导读》中,我自己和其他的人对于一些难懂作品的解析,虽然方法各异,见仁见智,但总体看来,还是这种现代解诗学理论实践的尝试。那里已经完成的任务,本书不再重复。但是,那里运用的现代解诗学的理论和方法,却仍然是本书进行历史的和美学的探讨时的指导思想。我在本书中努力去做到,在宏观的历史的论述中,对于一些有代表性的作品,都从不同的视角着意地进行文本的解读和阐释。

我所力求做到的三个方面的沟通点,概括起来说,就是要从文化的、历史的和审美的这三个方面,换一种流行的说法,也可以叫做三个视角,与大家一起来观察和透视中国现代主义诗潮及其发展的轨迹,作家的作品,在这一块陌生的诗国的领土里进行一番美的遨游。每一个在座的听课者,在这三个方面,都是我实践的同行。

首先讲文化的视角。这个方面的问题,属于空间的思考。大家不一定都喜欢诗,有的可能更喜欢小说和散文,或者戏剧和电影。但是,大家都知道一个共同的事实,新诗,特别是象征派、现代派(现在又有所谓“后现代”派)的新诗,比起小说、散文、戏剧、电影等部门来,是一个更难于理解的领域。一般的新诗,要从文字上懂得,并不困难,但是要真正地理解它的内涵,也非容易之事。对于象征派、现代派的诗,就更加难于接近了。但是,另一个事实也是大家都知道的,那就是:各种艺术形式的创造



中，往往都离不开诗的要素。我们常常讲，这篇小说很有诗意，那篇小说没有诗意，这一幅画有诗意，那一幅画没有诗意。过去就有很多的小说，属于有诗意一类，如废名的小说，被称为“诗体小说”，沈从文的《边城》，也被视为诗意盎然的作品。现代还出现了电影诗，音乐中的交响诗等等。这里所说的“诗意”，已经超越诗的体裁与形式本身，而成为一种令人回味，启人心智，愉人性情，发人警醒的艺术美的要素。诗意是一种扣人心弦的东西。很难想象没有诗的素养的人怎么能写出真正打动人心给人以永久的回味的作品来。为此，我在自己的讲授中，力图引导大家不妨把诗当做一种文化现象来接受。这样，你自己就会克服陌生或拒斥的心理，从其中得到你所需要的素养与快乐。最终会在一个美点上找到心灵上的认同。不会拒绝接受自己暂时不懂的东西，也不会满足于诗句表面提供的东西。诗是一种带有普遍性的文化现象。所谓的从文化视角来讲现代派的诗，这是一个方面。

另一个方面的意思，就是要从多层文化的侧面，来理解一首诗的内涵。过去，由于对文学的社会教育功能的过分片面的强调，理解一首诗的内容，也就往往容易单纯从社会内容的角度入手，要求弄清楚它表现的是什么主题，一般对于作品的理解，也停止于此。这些年来，注意诗的审美品格，从审美的角度来读诗、欣赏诗的风气大盛。但是，如果过于从作品同现实生活的关系着眼，而忽略了对于别的文化视角的注意，有时，艺术的欣赏就会变成艺术的误读。

例如，我们读读废名的小说和诗，总感到有些把捉不住、若即若离的东西，如果仅仅从社会内容而离开废名所倾心的禅宗佛教这一文化侧面，读解起来，只能隔靴搔痒，甚至误入歧途，相谬甚远。

这里讲一个例子。这是废名于三十年前写的一首短诗，题