

# 中国现代诗导读 (1917—1937)

ZHONGGUO  
XIANDAISHI DAODU  
(1917-1937)

博雅导读丛书

TEXT



孙玉石 主编



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

国际公司，或是在国外出版业的公司，而  
且，或成为许多新出版机会之所出。  
在过去的十年里，欧洲国家所出版的  
书籍大量早期的出版商过去他们认为是“外  
国”的地点与出版之地。对于欧洲人来说，能  
在任何一个欧洲国家都不再出版。一本本土  
公司进入欧洲市场，并在其中开始运营。这不可  
避免地带来了各国出版界在各个国家所出版更  
多的现象。这种发展状况对于出版业的出版商  
来说，出版商们在欧洲中建设，并建设新的出版  
商在出版业中出版。他们，或是在国外。这些情  
况对于出版业的机会也大大增加。同时，出版商也  
在外国出版的机会也大大增加——即出版  
的 量 在 欧 洲 上 工 作。  
为了获得这种出版机会，出版商们与英文  
商。他们一般英文出版与出版业在出版工作  
机会也许多。他们也是出版业在出版业中  
。在出版业中工作的同时，他们也出版上一  
英文出版与出版业。这些出版业在出版业中  
提高出版业在出版业中出版。一些出版业  
出版业与出版业也出版业也出版了出版业  
工 作 的 进 展。

一本为新人出版业与出版业出版业与出版  
新人出版业与出版业出版业出版业出版  
的出版业出版业出版业出版业出版业出版  
。对于新出版的出版业，他们知之甚少，或是一  
无所知。如果出版业遇到了同样的问题，那么

# 中国现代诗导读 (1917-1937)

ZHONGGUO  
XIANDAI SHI DAODU  
(1917-1937)

孙玉石 主编



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国现代诗导读. 1917—1937/孙玉石主编. —北京:北京大学出版社,  
2008. 1

(博雅导读丛书)

ISBN 978-7-301-12217-4

I. 中… II. 孙… III. 新诗-文学欣赏-中国-1917—1937  
IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 080706 号

书 名: 中国现代诗导读(1917—1937)

著作责任者: 孙玉石 主编

责任编辑: 张雅秋

标准书号: ISBN 978-7-301-12217-4/I·0914

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: [pkuwsz@yahoo.com.cn](mailto:pkuwsz@yahoo.com.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市新世纪印务有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm×980mm 16 开本 29.75 印张 516 千字

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

# 重建中国现代解诗学(代序)

孙玉石

滥觞于 20 世纪 20 年代并于 30 年代蔚为风气的中国现代主义诗歌潮流,经过长时期的中衰之后,又以新的姿态和声音崛起于中国诗坛。被称为“朦胧诗”创作潮流的急剧发展和嬗变,将对新诗真正繁荣的期待和艺术探求的困惑感一并带到批评家和读者面前。诗人的艺术探索与读者审美能力之间的鸿沟,又像 30 年代现代派诗风盛行时那样成为新诗自身发展的尖锐问题。新诗批评又面临着一个责任:如何缩短诗人审美追求与读者审美心理的距离?

为此,对于三四十年代中国新诗批评中出现的现代解诗学的理论和实践,有重新认识和构建的必要。<sup>①</sup>

---

中国现代解诗学是新诗现代化趋向的产物。

发展到 30 年代初的中国新文学,加剧了现代化的历史进程。由东西文化广泛交流激发起来的现代意识对新诗观念的渗透,同样也表现为对诗歌批评领域的冲击。

一定的诗歌创作模式制约了一定的诗学批评的发展。五四文学革命以后新诗主要沿着两种抒情模式在发展:描述式的抒情和喷发式的抒情。反映在新诗批评观念上,基本上还是传统诗学批评方法的延伸,或者来自西方,或者取假古代,大部分都还停留在一种评价诗学的范围内。在内容方面

---

<sup>①</sup> 本书所说的解诗学和诗学批评,均指狭义范围内的诗歌批评而言,不包括其他的文学形式。

停留于简单的价值判断和诗情复述；在审美方面停留于感受式的印象批评；在形式方面只限于对语言外在音色功能的关注。对于作品本体的深入批评和鉴赏，对于语言内在功能的挖掘和探求，还未引起诗学批评的注意。象征派诗歌尚处在非自觉的萌芽阶段。没有新的实践成果的产生自然也不可能有新的理论的超越。

20年代中期，以李金发为代表的初期象征派诗歌潮流产生以后，对于新诗观念是一次大的突破。但是由于时代要求和艺术探求的限制，这个新诗美学观念变革中小小的“李金发风暴”并没有在诗歌审美批评上引起建设性的成果。理论批评界的谩骂与惊愕的声音淹没了新的诗学批评建树与开拓的愿望。称赞李金发以“新奇怪丽的歌声”激起自己“新异的感觉”和“很深的注意”的批评家，并没有进入象征诗本体的批评，也还限于它们怎样“不好懂”的感喟。<sup>①</sup> 第一个写了有分量的诗人专论的苏雪林女士，从总的创作特征上阐发了李金发诗的“秘密”，并没有对作品本体从释义到审美的深入解剖。<sup>②</sup> 即使肯定这个流派的“异军”突起是诗歌艺术的一种进步的朱自清先生，也还停留在审美探求的总体特征的把握和描述，而没有更早地进入新的批评诗学的思索<sup>③</sup>，赞许批评、褒贬抑扬的眼光，还没有进入对象征派自身的深层探究。理解的渴望力被习俗的惯性力所淡漠了。

中国30年代以戴望舒为首的现代派诗潮迅猛发展的势头，使得广大的诗歌读者和传统的诗学批评一起陷入了困惑的境地。“晦涩”和“不懂”的呼声向一群年轻的诗歌探索者压过来。新诗从理论到批评都面临着读者舆论的挑战。从1932年《现代》杂志创办起，经过戴望舒、卞之琳等人主编的《新诗》、《大公报·文艺》副刊，到抗战爆发前夕胡适主编的《独立评论》，都先后开展了对于象征派、现代派诗歌“明了”与“晦涩”、“懂”与“不懂”等问题的讨论。许多诗人和批评家从理论到创作论证了现代派诗产生的历史必然性，从审美心理和美学原则的发展性，说明了现代派诗歌富有个性的艺术探索

① 见钟敬文：《李金发底诗》，载1926年《一般》12月号。

② 苏雪林：《论李金发的诗》，载《现代》第3卷第3号。

③ 见朱自清：《中国新文学大系·诗集·导言》。蒲风同时期发表的《五四到现在的中国诗坛鸟瞰》则更表现了社会历史观的批评方法对这一文学现象蔑视与否定的态度。

与读者审美能力之间差距形成的原因,以及缩短这一差距的途径。<sup>①</sup>但是,有许多论文只限于理论上的争论和探讨,还未在作品本体的解析中与读者进行审美心理的交流和沟通。距离仍横亘在作品与读者之间。面对新诗歌的艺术潮流和读者强大舆论呼声的冲击,仅仅运用一般的价值判断和总体的审美把握,已经无力完成诗歌批评的职责。诗人给人们创造了美的作品却省略或藏起了“意象到意象之间的链锁,有如过了河流并不指点给我们一座桥”。而批评家的责任是给读者以“心灵的翅膀”,在作品本体内部的意象和语言的关系中“追踪作者的想象”<sup>②</sup>和智性,从而由理解世界而进入鉴赏世界。因而,适应新的诗歌潮流发展需要而产生新的诗学批评,就是势所必然的了。其中最重要的成果是一种新的诗学批评状态——中国现代解诗学的诞生。

## 二

中国现代解诗学的诞生,标志新诗批评由对现代主义诗歌潮流总体发展态势的观照,转入为对这一潮流的作品本体微观世界的解析。克罗齐讲:“要了解但丁,我们就必须把自己提升到但丁的水准。”华兹华斯又说过:“一个诗人不仅要创造作品,还要创造能欣赏那种作品的趣味。”理解和欣赏虽然不是一回事,但却存在相辅相成的关系。理解是进入欣赏的准备,欣赏是实现理解的成果。中国现代解诗学,以理解作品为前提,在理解中实现对作品本体的欣赏和审美判断。

现代解诗学的萌芽始于《现代》杂志对西方和中国象征派作品的一些简略剖析。该杂志创刊伊始,就刊登了现代英国象征派大诗人夏芝(William Butler Yeats)的七首现代诗。译者同时对这些作品进行了简要的解释,有些地方不仅释析了象征的内涵,而且对文字的特殊用法也作了点化说明。最后译者申明:“诗本来是不能解释的,尤其是别人的诗。但终于写了这些者,其动机实在也象译她们一样,由于深嗜之而已,读者倘不憎厌,便看作是

---

<sup>①</sup> 如施蛰存:《关于本刊所载的诗》(《现代》3卷5期)、《又关于本刊中的诗》(《现代》4卷1期)、《海水立波》(《新诗》2卷3期);朱光潜:《谈晦涩》(《新诗》2卷2期)、《心理上个别的差异与诗的欣赏》(1936年11月1日上海《大公报》);周作人:《关于看不懂(通信一)》;沈从文:《关于看不懂(通信二)》(《独立评论》241期);林庚:《什么是自然诗》(《新诗》2卷1期);金克木:《论中国新诗的途径》(《新诗》1卷4期)等。

<sup>②</sup> 何其芳:《论梦中道路》,1936年7月19日《大公报·文艺》第182期。

译者的一段鉴赏,否则,当作丰干饶舌也罢。”<sup>①</sup>另一期杂志中,编者施蛰存以解析的方法阐明了现代诗联想和构句的特征;回答了读者对一些“朦胧诗”的指责,使“不易索解”的“比较朦胧的诗”变得“明白畅晓”了。<sup>②</sup>作者显然在解释诗的象征意蕴和独特的修辞法的同时,包含了对于作品本身最初的艺术鉴赏和审美判断。

朱自清先生是中国现代解诗学最早的倡导者。新诗领域中开展的“明了”与“晦涩”的讨论,实质是现代派诗歌与传统的现实主义、浪漫主义诗歌美学原则的分歧和论争。历来以宽宏的观念看待新诗的发展并认为象征派的“突起”是新诗发展一个“进步”的朱自清,十分关注这场争论。他随着时代与艺术的发展在更新自身的诗歌观念,提出了多元化的新诗审美判断和价值判断的尺度,从宏观上来审视新诗发展的思潮流派、趋向和规律。<sup>③</sup>与此同时,他比别的批评家更早地注意微观的诗的本体的解析,并以现代人的诗的自觉的意识,把这种实践加以理论化,名之为“解诗”。这种理论与实践,我把它称为“中国现代解诗学”。

在《解诗》一文里,朱自清先生说明了他在诗的传达问题讨论中意识的凝聚点。他说:“我所注意的是他们举过的传达的例子。诗的传达,和比喻及组织关系甚大。诗人的譬喻要创新,至少变故为新,组织也总要新,要变。因此就觉得不习惯,难懂了。其实大部分的诗,细心看几遍,也便可明白的。”接着,朱自清先生在文章中就讨论中举到的难懂的例子,如林徽音的《别丢掉》和卞之琳的《距离的组织》,“试为解说”,进行“解诗”主张的实践。<sup>④</sup>此文发表于1936年,可以视为朱自清先生提出解诗学理论的开始。以后他还连续写过几篇短文贯彻这一批评的思路和方法。1944年10月,当他将这些以《新诗杂话》为总题的文章汇集成书的时候,写了一篇《序》。解诗的理论在这篇《序》中由零散的实践而走向了自觉的形态。我们在作者认为“片片断断”的非“系统的著作”里看到了一种中国现代批评诗学理论形态的诞生。作者在对自身批评实践的回顾与反思中,更加自觉地概括了自己的诗歌批评意识:这本书里所收的15篇文章“多半在‘解诗’,因为作者相信意义的分析是欣赏的基础”。文章具体阐发这一思想说:

① 安箴(施蛰存)选译:《夏芝诗抄》,1932年5月11日《现代》第1卷第1期。

② 《社中座谈·关于杨予英先生的诗》,1934年6月1日《现代》第5卷第2期。

③ 见《中国新文学大系·诗集·导言》及《新诗杂话》中的《诗的进步》、《诗与感觉》等文。

④ 《解诗》,见《新诗杂话》,生活·读书·新知三联书店出版,1984年。下同。

作者相信艺术的欣赏和了解是分不开的,了解几分,也就欣赏几分,或不欣赏几分;而了解得从分析意义下手。意义是很复杂的。朱子说“晓得文义是一重,识得意思好处是一重”;他将意义分出“文义”和“意思”两层来,很有用处,但也只说得个大概,其实还可细分。朱子的话原就解诗而论;诗是最经济的语言,“晓得文义”有时也不易,“识得意思好处”再要难些。分析一首诗的意义,得一层层挨着剥起来,一个不留心便逗不拢来,甚至于驴头不对马嘴。书中各篇解诗,虽然都经过一番思索和玩味,却免不了出错。有三处经原作者指出,又一处经一位朋友指出,都已改过了。别处也许还有,希望读者指教。<sup>①</sup>

这段话里包含了朱自清倡导的现代解诗学的主要精义。它阐明了现代诗歌的审美欣赏对作品本体了解的依赖性;诗歌意象和语言组织的“本文分析”是了解一首复杂作品的主要切入口,解诗就是依从作品的意象和语言一层层挨着剥开去,即遵从作品自身内部的逻辑性进行细读、思索和玩味;解诗本身是一个读者、作家、批评者不断的审美创造过程,只有在实践中才能接近审美的客观性。现代解诗学的诞生,开辟了缩短现代主义诗歌领域中作者的审美追求和读者审美心理差距的途径。对作品本体的“思索和玩味”的结果,产生了一种以作品本体为中心的批评诗学。

一种新的诗歌潮流推动一种新的诗学批评的产生,而这种理论的产生不是一个人孤立完成的,往往要依靠更多人的探索和实践。当时的诗人或批评家李广田、废名、卞之琳、朱光潜、李健吾、闻一多、施蛰存、戴望舒、杜衡、金克木、林庚、邵洵美等人,都曾以他们多种形式的理论探索和批评的文字,为构建中国现代解诗学作出了自觉或不自觉的努力。这种情况决定了现代解诗学以非系统理论形态出现,缺乏完整的深刻的理论阐述和论证,因而在诗学批评领域中未能形成有影响的思潮和派别,还未能独立地引起新诗批评方法论的巨大变革,像西方新批评派那样;但是这种新的批评诗学的诞生,毕竟表现了批评家对现代主义诗歌自身艺术特征的尊重,并在作者、作品和读者之间架起了一座智性的桥梁。众口一声简单地认为现代派诗“晦涩朦胧”、“不好懂”而加以否定的时代,由于现代解诗学的出现便告结束了。

---

<sup>①</sup> 《新诗杂话》序,《新诗杂话》第2—3页。



### 三

现代解诗学的理论内涵我以为主要包括以下几个方面：

#### 一、解诗学是对作品本体复杂性的超越。

解诗学对象是以象征派、现代派的作品为主。这些诗由于表现题材领域、审美意识追求和传达组织方式的特殊性，往往以复杂的形体出现，造成了人们理解和欣赏上的困难。一些批评家和读者往往称它们为“不懂”的“朦胧诗”、怪诞的“胡涂诗”。解诗学认为，由表现习惯的生活和感情世界转向表现生疏的感情和感觉世界，是新诗的一种进步。一些善于“从敏锐的感觉出发，在日常的境界里体味出精微的哲理的诗人”，在作品里“以敏锐的感觉做抒情的骨子”，又用暗示的方法来表现情调，便脱离了一般读者了解和欣赏的习惯，使得那些“只在常识里兜圈子”的一般读者，不免产生了“隔雾看花之憾”。<sup>①</sup>朱自清先生解释了卞之琳难懂的短诗《距离的组织》之后说：“这篇诗是零乱的诗境，可又是一个复杂的有机体，将时间空间的远距离用联想组织在短短的午梦和小小的篇幅里。这是一种解放，一种自由，同时又是一种情思的操练，是艺术给我们的。”<sup>②</sup>这种“复杂的有机体”是诗人用想象和智性创造的独特的艺术世界，就不能以“明了”和“晦涩”、“易懂”和“难懂”作为衡量的价值尺度。金克木认为，新诗一定可懂，“只能是人人都懂而已。因为能懂的读诗者一定也要有和作诗人同样的智慧程度”<sup>③</sup>。朱光潜先生进一步从心理上个别的差异来解释欣赏诗歌的审美距离。他认为“修养上的差别有时还可以用修养去消化”，而不容易消化的是“心理原型上的差别”，“创造诗和欣赏诗都是很繁复而也很精纯的心理活动，论诗者如果离开心理上的差别而在诗本身上寻求普遍的价值标准，总不免是隔靴搔痒”。<sup>④</sup>梁实秋化名河北保定一位中学国文教员“絮如”在写给胡适的信里，

① 朱自清：《诗与哲理》，见《新诗杂话》第24页。

② 朱自清：《解诗》，《新诗杂话》第14页。

③ 柯可：（金克木）：《论中国新诗的新途径》，1937年1月10日《新诗》第4期。

④ 朱光潜：《心理上个别的差异与诗的欣赏》，1936年11月1日天津《大公报·文艺》第241期。文中引用法国心理学家芮波（Ribot）的观点将人的心理原型分为两类：“造形的想象”和“泛流的想象”，然后认为，人在性情、资禀、修养、趣味各方面天然有分别。生来属于“造形类”的人们不容易产生和欣赏“迷离隐约”的诗，正犹如生来属于“泛流类”的人们不容易产生和欣赏“明白清楚”的诗，都是“固有理然”。

把卞之琳的《第一盏灯》、何其芳的《扇上的烟云》等称为谁也不懂的“糊涂诗”和“糊涂文”。胡适赞同他的“明白畅晓”的主张，却说“《第一盏灯》是看得懂的，虽然不能算是好诗。其余的两个例子。都是我们所谓应该哀怜的例子”<sup>①</sup>。而沈从文先生却又说：“何其芳的散文，实在说不上难懂”，并称赞他是“近年来中国写抒情散文的高手”。<sup>②</sup>一位读者认为《现代》刊载的杨子英的三首诗，读了“神秘、奥妙、奇异”，使人“如入五里雾中，不得其解”，编者施蛰存先生却认为除了一首《冬日之梦》稍嫌模糊外，其他两首却是“明白畅晓”的，问者的不解，“也许是故意”，也许是“不深思之故”。<sup>③</sup>这些论述与争论，说明了现代诗本体的复杂性和可知性。解诗就是批评家对诗歌本体复杂性的认知和超越。闻一多说，在陌生的作品和诗人心理面前，人们有时“全不是你自己的主人”，“我们的障碍物乃是我们自己”，这乃是“一切的艺术鉴赏的难关”。<sup>④</sup>卞之琳先生在纪德作品译释附记中也说：“解释的文字也应该尽于当钥匙的作用，因为纪德自己引导人也往往只引到门口为止，留下的都是被引导者自己的事情。现在如果这里既是一条没有铸错的钥匙，读者也应该超越它，而去追踪纪德，甚或进一步而超越纪德。”<sup>⑤</sup>解诗学的文字也就是以自身对作品复杂性的征服，给读者一把接近和鉴赏作品的钥匙。因为美就隐藏在这复杂的陌生里。对于复杂的陌生的征服和超越，是艺术鉴赏的准备，同时，我们鉴赏的愉快也包含在这理解和征服之中。

## 二、解诗学是对作品本体审美性的再造。

一首现代诗即是一个独立的审美对象。解诗者在实践中缩短自身同审美对象之间的距离，因而理解的过程不是单纯的接受过程，而应该是一种积极的创造性的艺术思维活动的实践。现代诗“远取譬”的想象、以象征和暗示曲折地表达情调等特征，使一首诗自身是一个艺术复杂的有机体，同时也在它的含蓄朦胧美中为读者和批评家留下了较大的创造空间。解诗学适应这种特点，产生了两个方面的规定性。

一方面，分析一首诗的意义，要从意象的联络和语言的传达入手，一层层挨着剥开去，弄清每一个意象、比喻（显喻和暗喻）的内涵以及它们之间的

① 《看不懂的新文艺（通信）》编辑后记，1937年6月13日《独立评论》第238号。

② 《关于看不懂（二）（通信）》，1937年7月4日《独立评论》第241期。

③ 施蛰存：《社中座谈·关于杨子英先生的诗》，1934年6月1日《现代》第5卷第2期。

④ 《匡斋尺牍》，《闻一多全集》第1卷第342页，生活·读书·新知三联书店出版，1982年。此文是讲《诗经》的，对现代解诗学同样有启发意义。

⑤ 卞之琳：《纪德《新的食粮》译者序附记，桂林明日社，1943年。

关系,每行诗句和每个词语的相互联系。诚然如朱自清先生讲的,现代诗“意义是很复杂的”,“一个不留心便逗不拢来”,甚至与作品原意悖谬,相差十万八千里。闻一多也讲,读一首诗要弄懂“每个字的意义”,“必须把那里每个字的意义都追问透彻,不许存下丝毫的疑惑”。<sup>①</sup>例如朱自清先生解卞之琳的《距离的组织》一诗,把作者有意放在括弧里的一句诗“(醒来天欲暮,无聊,一访友人罢)”,与前面两行“报纸落。地图开,因想起远方的嘱咐/寄来的风景也暮色苍茫了”的含义弄错了。他没有分清“天欲暮”与“暮色苍茫”是一梦一真,括弧中的“友人”和末行“友人带来了雪意和五点钟”的“友人”,是一我一他,主要就是因为把括弧中一句诗的主体与全诗的主体弄混淆了。而作者这点技巧的运用是艺术创造的权利。稍稍忽略了这种创造,解诗就会误入歧途,这是一个方面。解诗须遵从作者审美创造的逻辑性。

另一方面,解诗又是对于作品审美特性再创造的过程。强烈的参与创造意识使读者走进诗美的世界。朱自清先生讲的“细心看几遍”,“读者运用自己的想象力搭起桥来”以完成现代诗中省略的空间的填补,就是讲的读者再创造的过程。朱光潜先生更清楚地论述了这一再造的审美意义。他说:

读诗就是再做诗,一首诗的生命不是作者一个人所能维持住,也要读者帮忙才行。读者的想象和情感是生生不息的,一首诗的生命也就是生生不息的,它并非是一成不变的。一切艺术作品都是如此,没有创造就不能有欣赏。<sup>②</sup>

这里从接受者的角度,说明了读者的想象和情感在作品审美再造中生生不息的作用。作品审美性的再造已经不是作者而是读者。解诗学就包含了读者与批评家这种审美再造能力的无限追求。从这个方面看,解诗学又是对作者审美创造逻辑的补充和突破。

### 三、解诗学是对作品本体理解歧异性的互补。

现代诗通过象征、意象、暗示、隐喻等种种艺术手段表现自己内心的感觉世界,追求在一种表现自己和隐藏自己的艺术效果中,吐露自己隐秘的灵魂。一些“以智慧为主脑”的诗,有“独特的对人生宇宙的见解”蕴蓄浸润其中。作品内涵的多义性和意象语言的朦胧性给解诗学带来了一个必然现象:对作品本体理解的歧异性和由此而产生的互补论。卞之琳的《鱼化石》

<sup>①</sup> 《匡斋尺牍》《闻一多全集》第1卷第342页。

<sup>②</sup> 《谈美》(1932年开明书店版),引自《朱光潜美学文集》第497页,上海文艺出版社1982年版。

(一条鱼或一个女子说:)只有四行:“我要有你怀抱的形状,/我往往溶化于水的线条。/你真象镜子一样的爱我呢。/你我都远了乃有了鱼化石。”作者在详细的注释和说明的文字中,自认这首诗蕴蓄着多种意思,读者也可以作多种理解。诗的内涵表现了无限伸张的弹性。李广田先生评论说:“鱼化石,又岂止是鱼化石,这乃是一个代表,一种象征。诗人在诗集的附录《鱼化石后记》中说:‘诗中的“你”就代表石吗?就代表她的他吗?似乎不仅如此。还有什么呢?待我想想看,不想了,这样也够了。’‘这样也够了’。不错,作为诗,作为象征,这样就够了,就让读者们去‘想想看’吧,你想到事业的完成,想到爱情的结合……你就只想到那‘鱼化石’是可以的。纪德在其《纳蕤思解说》中说,一点神话本来就够了。这就是那从具体推到抽象,从有限推到无限的道理。”<sup>①</sup>既然作者创作时就注入自己作品以多层次的内涵,也就更应该允许读者在作品中注入自己多层次的想象。朱光潜讲的读者的想象和一首诗的生命生生不息,施蛰存主张的“仿佛得之”为欣赏诗的极限<sup>②</sup>,废名说明自己的《掐花》一诗里“有许多下意识”,容得下几样文化,同他的《妆台》、《小园》这两首“都是很特别的情诗”一样,均可以作多种理解<sup>③</sup>,都是这种理论的证明。现代诗的艺术创造也创造了读者再创造的权利。

读者和批评家的理解与作家的主观意图发生了歧异怎么办?这里有两种情况。一种是背谬的解释,应该以作者的本意为标准。前面讲的朱自清对《距离的组织》的误解,李健吾先生把《圆宝盒》理解为“圆宝”盒而不是圆的“宝盒”,从而误解了诗的意思,都是批评家与作者进行对话而后得到了正确的解释。一种是合理的解释。这种对作品理解的歧异没有超出象征派诗艺术的界定范围,即使作者出来说明他的本意,释义仍有存在的权利,与作者的一义成为互补的多义内涵之一。典型的例证可以举卞之琳的《断章》:

你站在桥上看风景,  
看风景的人在楼上看你。  
  
明月装饰了你的窗子,  
你装饰了别人的梦。

<sup>①</sup> 李广田:《诗的艺术——论卞之琳的〈十年诗草〉》,《诗的艺术》第16页,开明书店初版,1943年。

<sup>②</sup> 施蛰存:《海水立波》,1937年5月10日《新诗》第2卷第2期。

<sup>③</sup> 冯文炳:《谈新诗·十六〈妆台〉及其他》,《谈新诗》第220—221页,人民文学出版社版,1984年。

李健吾先生说：我冒然看做寓有无限的悲哀，着重在“装饰”两个字，而作者恰恰相反，着重在相对的关联。批评家的解释显然与诗人的本意出现了歧异。用正确和错误这两极可以概括两种意义的理解吗？不！批评家否定了这样简单的价值判断。他认为：“我的解释并不妨害我首肯作者的自白。作者的自白也不妨害我的解释。与其看做冲突，不如说做有相成之美。”<sup>①</sup>关于《圆宝盒》，批评家李健吾和诗人卞之琳曾进行往返讨论。是不是诗人的自白就可抹煞批评家的理解了呢？也不！听听批评家的聪慧的辩诘吧：“如今诗人自白了，我也答覆了，这首诗就没有其他‘小径通幽’吗？我的解释如若不和诗人的解释吻合，我的经验就算白了吗？诗人的解释可以撵掉我的或者任何其他的解释吗？不！一千个不！幸福的人是我，因为我有双重的经验，而经验的交错，做成我生活的深厚。诗人挡不住读者。这正是这首诗美丽的地方，也正是象征主义高妙的地方。这不是笨谜。一个谜，等你猜出来以后，除去那点儿小小得意的虚荣之外，只是一个限制好了的呆呆的对象。但是，一首诗，当你用尽了心力，即使徒然，你最后得到的不是一个名目，而是人生，宇宙，一切加上一切的无从说起的经验——诗的经验。”<sup>②</sup>一首诗可以用错综的意象和读者的经验相结合，唤起“一座灵魂的海市蜃楼”。读者生活和诗的经验可以从自己的“视界”出发，与对象的“视界”相交融互补，形成一个新的再造的“视界”。这正是现代解诗学自身的特质给予批评家和读者的权利。

## 四

现代解诗学表现了批评家对诗歌本体自觉意识的强化。在纵的坐标上，它不同于只注重社会内容和外部艺术特点的社会历史批评诗学，开始进入作品内在的意象和语言结构的分析，达到了由形式而走向内容；在横的坐标上，它区别于西方新批评派完全杜绝了解作者创作意图而将作品进行封闭式的细读和注释的形式主义，也区别于中国传统解诗学过分追求字义的考据疏证从而陷入穿凿和烦琐的附庸主义，达到了为了内容而进入形式。协调作者、作品与读者三者之间的公共关系，理解趋向的创造性和本文内容的客观性相结合，注意形式和内容的统一，始终是中国现代解诗学的特征。

① 李健吾：《答〈鱼目集〉作者》，《咀华集》第175页，上海文化生活出版社，1936年。

② 《答〈鱼目集〉作者》，《咀华集》第178页。

要重建协调作者、作品、读者的公共关系的解诗学,我认为应该注意几个原则:

第一,正确理解作品的复义性应以本文内涵的客观包容性为前提。象征派诗、现代派诗的朦胧性和多义性,允许理解者的创造产生多元的释意。但是无限的多元就变成无元,也就取消诗本身的意义了。卞之琳有一首诗《雨同我》,李广田认为此诗蕴蓄了诗人为天下忧的情感与怀抱。一二句写两个朋友在埋怨雨,第三句由自己一口承当责任,然后由两个朋友又想到第三点:“第三处没消息,寄一把伞去?”这就是“一生二,二生三,三生万物”,一个人应当为多少人担心呢?于是“我的忧愁随草绿天涯”、“民吾同胞,物吾与也”,我所关心的岂止人,一切有生我都担心它在“雨”中的情况,“雨”,自然是雨,但也可以说是那“不已”的“风雨”,世界上不尽的苦难都是的,故曰:“鸟安于巢吗?人安于客枕?”真是,一草一木,一角一落,都分得我的忧愁。无可奈何,我只好把一只杯子放在天井里,明朝看普天下的雨落了几寸。一叶落而知天下秋,从我的小杯子里我可以看见普天下淋成了什么样子。<sup>①</sup>同一首诗废名却说,“第三处没消息”是指情人。因为没消息,究竟那里下雨了没有呢?无奈只能想到寄一把伞去。诗人在外客旅或寄居友人家里,故曰“客枕”。玻璃杯盛“天下雨”的多少是一种思念之情的象征。<sup>②</sup>我以为这两种理解,都没有超出作品意象的涵盖面积,又是合乎语言意象逻辑的分析,它们符合诗的多义性的特性,因而是应该允许同时存在的。即使作者说明一种本意,也不能抹煞读者经验和想象“小径通幽”的创造果实。

第二,理解作品的内涵必须正确把握作者传达语言的逻辑性。诗人并非以逻辑思维写诗,但是富于艺术创造性的诗在意象组织和语言传达上却自有它严密的逻辑性。如果不注意每一句、每个字,甚至每一个标点符号的安排,差之毫厘就会谬之千里。还是卞之琳的一首诗《尺八》,有的研究者把这首“表达怀乡思旧”的诗视为抒情主体复杂变换的典型进行解析是对的,而分析本身由于弄错了复杂主体的内指性和语言组织的逻辑性,就产生了不应有的谬误。他说:角色“海西客”、叙述者和诗人,虽然我们知道这三者都是卞之琳这个主体的一部分,但他们在诗中的声音是不同的。“海西客”沿尺八东传的老路来到东京,夜半时孤馆寄居,听到尺八的吹奏,既“动了乡

<sup>①</sup> 李广田:《诗的艺术——论卞之琳的〈十年诗草〉》,《诗的艺术》第15页,开明书店初版,1943年。

<sup>②</sup> 冯文炳:《谈新诗十三·〈十年诗草〉》,《谈新诗》第177页,人民文学出版社,1984年。

愁”，又“得了慰藉”，第二天他到东京市上想买支尺八留作纪念，却在年红灯（霓虹灯）耀眼的现代城市闻到“一缕古香”。<sup>①</sup> 研究者这里的错误在于：第一，注意了诗的三重主体复合，却把第四行的“海西客”和第六行的“孤馆寄居的番客”这两个真实的现时的主体和想象的古代的主体混成一个了；第二，第九行“次朝在长安市的繁华里”，原发表于期刊时和收入作者自编的《雕虫纪历》时均没有标点符号，与下面第十行诗“独访取一支凄凉的竹管”构成一句话，而这位研究者却将第九行后边加了句号，与第十行分开。<sup>②</sup> 这样，就把在长安市上访取“凄凉的竹管”的“孤馆寄居的番客”误植为在东京市上买支尺八的“海西客”，把想象中的唐代的日本人误解为现实中旅日的诗人自己了，说明了主体复杂性却弄错了诗中的主体内涵，不应有的断句背离了作者时空交错的用意和感慨祖国衰微的深层表现方法。诗人卞之琳在为这首诗写的散文《尺八夜》中明明白白写道：这首短诗是“设想一个中土人在三岛夜听尺八，而想象多少年前一个三岛客在长安市夜闻尺八而动乡思，象自鉴于历史风尘的满面的镜子”<sup>③</sup>。研究者提到这篇优美的散文且多有引述，恰恰忽略了这一句最要害的话。这就不能说是“创造性的理解”，而只能是背离作品原义的“迷误性理解”。由此我们即可引出中国现代解诗学的独具特色的另一项的原则。

第三，理解或批评者主体的创造性不能完全脱离作者意图的制约性。前面说过，中国现代解诗学可以视为是由作者、作品、读者三者构成的公共关系的诗学批评。批评对象审美创造的特殊性决定了理解者视界与想象的创造性。机械地以作者本意为理解和阐释的唯一准绳是对理解者创造性的扼杀。诗歌本体意象丰富的内涵也必然被引入狭窄。但是，解诗毕竟不等于纯然的鉴赏，理解者的创造不能变为随心所欲的臆造。李健吾先生讲的“一首美丽的诗永久在读者心头重生”，“它所唤起的经验是多方面的”，这主要就欣赏者而言才是真理，解诗仍要有限制。批评家或读者的解诗不能不受作者和作品客观性的制约。西方新批评派和后结构主义的批评诗学把作者与批评者完全隔绝开来，甚至完全否定作品和作者这个创造本体的相互

① 赵毅衡、张文江：《卞之琳：中西诗学的融合》，见《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》一书第518页，湖南人民出版社，1985年。

② 不知从哪个版本开始此误，近期出版的《现代派诗选》第八行“得了慰藉于邻家的尺八”末尾为“。”号，亦误。

③ 《尺八夜》，初载1936年10月10日《新诗》第1期，后收入《十年诗草》，近收入1987年江苏出版社出版的《沧桑集》。

联系,宣布“读者的诞生必须以作者的死亡为代价”,这只能导致批评者自身的迷误。李健吾、朱自清在建构解诗学的理论和实践过程中,不断与作者、读者相互磋商,力图使“小径通幽”达到多义性和客观性的统一,这正是我们在今天重建中国现代解诗学的时候应该汲取和坚持的理论精髓。

1986年8月—1987年1月



# 目 录

- 重建中国现代解诗学(代序) 孙玉石/1
- 解诗小议之一  
美:可以到达的星光/1
- 觉醒了的一代人的声音  
——读沈尹默的《月夜》/3
- 月夜/6
- 朦胧悠远的弦外音  
——读沈尹默的《三弦》/7
- 三弦/9
- 创造着是美丽的  
——读宗白华的《晨》/10
- 晨/11
- 觉醒者的痛苦  
——读梁宗岱的《太空(五)》/12
- 太空(五)/13
- 一个青年忏悔的声音  
——读梁宗岱的《晚祷(二)》/14
- 晚祷(二)/15
- 点得着灵魂的烛光  
——读闻一多的《红烛》/17
- 红烛/19
- 最丰富的想象在这里开花  
——读闻一多的《死水》/22
- 死水/24
- 海魂之歌  
——读徐志摩的《海韵》/26
- 海韵/28
- 美的追求与期待  
——读朱湘的《雨景》/31
- 雨景/32
- 披着情绪的花  
——林徽因《静院》浅析/34

# 目 录